

bloc



0 07

REVISTA INTERNACIONAL DE ARTE Y LITERATURA INFANTIL | INTERNATIONAL ART AND CHILDREN'S LITERATURE MAGAZINE

www.revistabloc.es

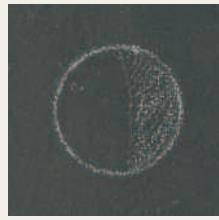
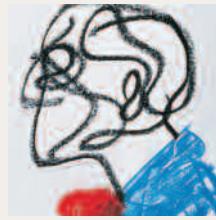
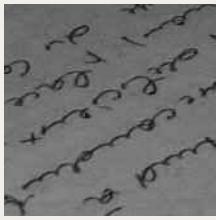
Detalle de ilustración
de Carmen Segovia.

Detail of the illustration by
Carmen Segovia.



bloc

REVISTA INTERNACIONAL DE ARTE Y LITERATURA INFANTIL
INTERNATIONAL ART AND CHILDREN'S LITERATURE MAGAZINE



Colaboradores/Contributors

Magali Guerrero · Moka Seco · A MANO CULTURA

Diseño/Design

Gerardo Domínguez

Traducción al inglés/English translation

Anna Dick

Suscripción/Subscription

Bloc está disponible únicamente bajo suscripción
Bloc is only available by subscription

Impresión/Printed by

Compañía de Impresores Reunidos, S.A. (CIRSA)

Cubierta/Cover

Representación del número cero en Eurostile
(Aldo Novarese, 1962)
Eurostile representation of number Zero

Tipografía/Typography

Frutiger. Adrian Frutiger, 1983
Berkeley. Tony Stan, 1967

Papel/Paper

Lessebo Design 250 y 150g/m²

Bloc N.º 0

Otoño/Autumn 2007
Apartado postal/Post-office box Nº 7199 - CP 28028
Madrid (España/Spain) · Tel/Phone: 635 79 08 57
info@revistabloc.es · www.revistabloc.es

Dirección/Direction: Xabier P. DoCampo
Edición/Editor in Chief: Raquel López

Consejo asesor/Advisory Board Committee
Pablo Cruz · Martha López Revelles · Cristina Martín
Inmaculada Vellosillo

Redacción/Writing Staff
Samuel Alonso · Cristina Castrillo · Xosé Cobas
Teresa Duran · Teresa García · Pepe García Oliva
María Sánchez-Tabernero · Ana Sancho

Contenido

Contents

Creación/Creation

6 Texto e imagen, los dos elementos diferenciados que conforman el producto de la Literatura Infantil.

6 **Marina Colasanti**

9 **Pablo Auladell**

Entrevistas/Interview

23 **Jutta Bauer**
Fuera de la torre de marfil.

25 **Manuel Estrada**
El alma de un diseño.

39 **Michel Tournier**
«Los mejores escritores son aquellos que escriben tan bien que incluso un niño puede leerlos».

Álbum ilustrado/Illustrated album

67 Distintas miradas sobre álbumes ilustrados.

68 **El nuevo libro del abecedario**
Kart Philipp Moritz · Wolf Erlbruch

70 **¡Bravo Rosina!**
Mª José Thomas · Claudio Muñoz

72 **Cuéntame un cuadro**
Quentin Blake

74 **El petirrojo**
Federico Delicado

76 **Keine Lust. Auf nichts?**
Lydia Zeller · Marion Goedelt

78 **El soldadito de plomo**
Jörg Müller

80 **Pequeño Azul y Pequeño Amarillo**
Leo Lionni

82 **Guji**
Chih-Yuan Chen

84 **Warum wir vor der Stadt wohnen**
Peter Samm · Jutta Bauer

86 **Yo**
Philip Waechter

Biblioteca/Library

88 Tres miradas sobre la obra de Azun Balzola

Text and image, the two differentiated elements that constitute the product of the LIJ.

Marina Colasanti

Pablo Auladell

Jutta Bauer
Out of the ivory tower.

Manuel Estrada
The soul of a design.

Michel Tournier
«The best writers are those that write so well that even a child can read them».

Different impressions on some recent albums.

The new book of ABC
Kart Philipp Moritz · Wolf Erlbruch

Well done, Rosina!
Mª José Thomas · Claudio Muñoz

Tell me a picture
Quentin Blake

The Robin
Federico Delicado

I don't want to do anything. Nothing!
Lydia Zeller · Marion Goedelt

The Lead Soldier
Jörg Müller

Little Blue and Libble Yellow
Leo Lionni

Guji
Chih-Yuan Chen

Why we live outside the city
Peter Samm · Jutta Bauer

Me
Philip Waechter

Three looks at the work of Azun Balzola

Editorial

Bloc abre sus páginas con la intención de realizar un largo recorrido en el que pretendemos que usted nos acompañe.

Las personas que componemos este consejo de redacción procedemos de distintos ámbitos —escritores, bibliotecarios, editores, ilustradores, críticos...—, pero todos participamos del interés y el gusto por el texto y la ilustración especialmente en ese género conocido como álbum ilustrado, uno de los territorios más dinámicos de experimentación estética en los últimos años.

Pretendemos con Bloc propiciar un espacio de análisis y reflexión en torno a la imagen y la palabra, proyectando una mirada especial a la construcción de mundos imaginarios en los que el texto y la ilustración aparecen de la mano.

A sus páginas se asomarán profesionales interesados en el género y en sus aspectos

complementarios, ya sean éstos el diseño, la traducción, la fotografía o la literatura infantil o canónica.

Por ello, a sus páginas se asomarán creadores bien distintos, que nos ofrecerán sus reflexiones sobre cualquier suceso literario o gráfico, y se presentarán obras que, a nuestro juicio, ofrezcan componentes de calidad, cuando no de excelencia. Aspiramos a que Bloc se convierta en ese espacio de referencia en el que cualquier profesional pueda encontrar visiones, comentarios y análisis a la altura de sus inquietudes y preocupaciones.

Creemos que Bloc, que acudirá a la cita con los lectores con una periodicidad semestral, es una publicación necesaria que viene a cubrir un hueco en el panorama de las publicaciones profesionales.

Bloc opens its pages on a long journey on which we hope you will accompany us.

The people that make up this council of writing come from different fields —writers, librarians, editors, illustrators, critics...—, but we share in the interest and liking for texts and illustrations, especially in the genre of picture books, one of the most dynamic territories of aesthetic experimentation in recent years.

In Bloc our intention is to provide a space for analysis and reflection around the image and the word, projecting a special interest in the building of imaginary worlds in which text and image appear hand in hand.

In its pages will appear professionals interested in the genre and in its compli-

mentary aspects, which are design, translation, photography or children's and canonical literature.

So, in the pages a variety of creators will appear, who will offer reflections on different aspects of literature or graphics, and works will be presented that, in our opinion, offer components of quality, when not of excellence. We aspire that Bloc becomes that space of reference in which any professional can find visions, commentaries and analysis in accordance with their anxieties and worries.

We believe that Bloc, that will appear for its readers every six months, is a necessary publication that comes to cover a hole in the panorama of professional publications.



A painting depicting a woman with voluminous red hair flying through a landscape. She is positioned above a large, dark green, rounded tree. Below her, the landscape features several other stylized trees with dark, rounded canopies and thin trunks, set against a light blue sky.

Texto e imagen, los dos elementos diferenciados que conforman el producto de la LIJ que se ofrece a la consideración de la persona que mira y lee para pensar y aprehender lo que ambos le ofrecen.

Text and image, the two differentiated elements that constitute the product of the LIJ which are offered for consideration to the person that looks and reads in order to think and learn what they both offer.

Xabier P. DoCampo
Xosé Cobas
Septiembre · 2006
September · 2006

Eloisa y el viento
Inédito, 2006
Eloisa and the wind
Unpublished, 2006
Pablo Auladell

CREACIÓN
CREATION

La mesa sobre la que escribimos es a nuestra vista una superficie plana, mas si la contemplamos a escala microscópica comprobaremos que es rugosa; que tiene altas montañas y profundos valles, que los espacios milimétricos de nuestra observación macroscópica se convertirán en depresiones de largo y duradero caminar si queremos alcanzar la cordillera que vemos a lo lejos, la que nos separa de los amplios horizontes que alimentan nuestros sueños.

The table on which we write is, in our view, flat, further, if we contemplate it on a microscopic scale we see it is uneven; that it has high mountains and deep valleys, that the millimetric spaces of our macroscopic vision become long, harsh plains which we have to cross in order to reach the mountain range that we see in the distance, plains that separate us from the ample horizons that feed our dreams.

Así es la literatura de Marina Colasanti, una escritura de observación atenta de lo pequeño que, en la cercanía literaria, se agiganta. Creadora de mundos fantásticos habitados por el encantamiento de lo cotidiano.

Marina Colasanti

This is the literature of Marina Colasanti, a writer who pays attention to the small, which, in a literary vicinity, becomes gigantic. Creator of fantastic worlds inhabited by the enchantment of the familiar.

Marina Colasanti, nacida para el mundo italiano en Etiopía y nacida para la literatura en el idioma portugués, escribe cuentos que se pueblan con los mitos europeos: caballeros, reyes, príncipes, princesas, ogros, unicornios y, claro está, hadas. Símbolos e imágenes que Marina Colasanti traslada con toda naturalidad a espacios literarios poblados de –con todas las equivalencias que se quiera– otros muy lejanos símbolos de representación diversa. Aprovechando de forma magistral la intemporalidad de este tipo de narraciones las convierte en caminos fértils de transmisión de las más fuertes



Marina Colasanti, born for the European world in Ethiopia and for literature in the Portuguese language, writes stories peopled by European myths: knights, kings, princes, princesses, ogres, unicorns and of course fairies. Symbols and images that Maria Colasanti translates naturally to literary spaces peopled with – with all the equivalences you like – other very different symbols of diverse representation. Taking magisterial advantage of the timelessness of these types of narrations she converts them into fertile path of transmission of the strongest emotions between which time and death transpire naturally just as they do in real life.

emociones entre las que se mueven con total naturalidad, igual que lo hace en la vida real, la muerte o el tiempo.

Autora supragenérica, pues en su obra encontramos cuentos, ensayo, crónica... siempre iremos a dar con la palabra poética que sobrevuela todos los textos. Visible no sólo en el dominio de la economía de lenguaje, que por momentos se hace laconismo, sin por ello perder brillantez o capacidad expresiva, sino en esa búsqueda del más cierto significado de cada palabra para dar, con ello, la justa y última esencia literaria del texto. Un lenguaje artesanalmente elaborado, tejido con pre-

cisión, expurgado de todo lo ocioso, vaciado de cualquier adorno artificial.

Hay en la obra de Colasanti un deseo (satisfecho) de, huyendo de cualquier atadura formal del realismo, tratar los temas que verdaderamente interesan al lector: aquellos que le hablan de si mismo, los que le permiten ir al texto buscándose. Y, consecuentemente, habremos de vernos con la soledad, con la muerte, con el tiempo, con los seres que buscan incansablemente un lugar en el mundo... Y todo esto sucede en un texto cargado de imágenes, de elementos simbólicos que, tomados de la tipología tradicional, ganan su contemporaneidad haciéndose seres fuera del tiempo.

Los reyes tienen ideas únicas, ideas azules que guardan en el fondo de su castillo y a partir de entonces no volverá a tener otra idea. Las mozas se buscan en los espejos y no se encuentran y cuando los espejos no nos reflejan vamos hacia la ausencia de nosotros mismos. >

realism, to address themes that really interest the reader: those that talk of ourselves, those that allow us to go to the text in search of ourselves. And, consequently, we have to see ourselves alone, with death, with time, with beings who search incessantly for a place in the world... And all this takes place in a text full of images, symbolic elements that taken from traditional typology, gain there contemporaneity making themselves beings outside time.

The kings have unique ideas, blue ideas that they keep in the depths of their castles and from then on they will never have another idea. The girls search in the mirrors and can't see themselves and when the mirrors don't reflect us we are heading for the absence of ourselves. Astute kings that attempt to trick death, forgetting that she rides such a swift steed that he will always catch them in the end. >

Reyes astutos que pretenden engañar a la muerte, olvidando que cabalga en tan veloz corcel que siempre acaba por alcanzarnos. O reyes que, como bajados de un friso románico, arrastran su pétreas pesadez por los laberintos del viento sin poder alcanzar a la moza que los llama desde el pedestal de su belleza.

Personajes que no tienen nombre, pero no porque sean seres anónimos sino porque somos nosotros, los lectores los que tejemos nuestra vida y soñamos con el desejar que nos libere del destino que nos aguarda después de haber deseado.

Los libros de cuentos de Marina Colasanti (*Uma ideia azul, Doze reis e a moça no labirinto do vento, Ana Z aonde vai você?, A mão na massa, Longe como o meu querer...*) pueden ser leídos como novelas en las cuales los personajes se disfrazan, se trasmutan unos en otros para relatarnos diversos sucesos de sus vidas o diferentes rasgos de su carácter.

Or kings that, as if descending from a romantic tapestry, drag their rigid weariness through labyrinths of wind unable to reach the maiden that calls to them from the pedestal of their beauty.

Characters without name, but not because they are anonymous beings but because they are us, the readers that weave our lives and dream of the unravelling that will free us from our destiny that awaits us after having desired it.

The story books of Marina Colasanti (*Uma ideia azul, Doze Reis e a moça no labirinto do vento, Ana Z aonde vai você?, A mao na massa, Longe como o meu querer...*) can be read as novels in which the characters dress up, they become others in order to tell us diverse events in their lives or different traits of their characters.

And, always present Marina Colasanti, poet, the woman –because she writes

Y está, siempre presente, la Marina Colasanti poeta, la mujer –porque escribe inconfundiblemente desde su ser de mujer, sin que esto se deba entender como calificación de «literatura femenina»– que nos instala en un mundo luminoso, fulgurante, ardiente al cual nos invita a penetrar desde el primer verso para compartir la observación, la mirada que extiende sobre la (su) vida.

*Eu fico no meu canto
e não me exponho
embora ponha a alma
na janela.*

La autora reclama, en sus versos, nuestra compañía en los caminos de la viajera que ya ha estado en el lugar y ahora guía nuestra atención, como también dirige nuestra mirada a Vermeer, a Botticelli o a Paolo Ucello. Pero no dejaremos de habitar en su voz la palabra de alto aliento erótico. No falta espacio y tiempo poético para la sensualidad, para el cuerpo del amado, como los hay para el propio. ♦

unmistakeably from a woman's point of view, without this qualifying her work as «feminist literature»- that installs us in a world of light, splendidous, passionate which she invites us to penetrate from the first line to share the observation, the gaze that extends over the (her) life.

*I stay in my corner
and don't expose myself
although I put my soul
in the window.*

The author demands in her poetry, our company in the paths of the traveller that knows the place and now guides our attention, as she also directs our view of Vermeer, Boticelli or Paolo Ucello. But we never stop living in her voice a heightened erotic gasp. Poetic space and time are never lacking for sensuality, for the body of the loved one or for ourselves. ♦

Esto, que he leído o escuchado en alguna parte, valdría como metáfora para introducirnos en la obra de Pablo Auladell. Si mirasemos sus manchas de color, la línea de su dibujo, el claroscuro... sería quedarnos con una parte de la belleza que ofrece su trabajo, es decir, lo que vemos a simple vista. Pero si buscamos detrás, en la parte donde habita la sensibilidad, encontramos la otra belleza, la belleza del concepto, la que genera la idea y satisface todas las miradas. >



*Cuando miro el mar, solo puedo
apreciar una parte de su belleza.
Si me sumerjo, su azul satisface
todos mis sentidos.*

Pablo Auladell

*When I look at the sea I can only
appreciate part of its beauty.
If I submerge myself in it, its blue
satisfies all my senses.*

This, which I have read or heard in some place, serves as a metaphor to enter into the work of Pablo Auladell. If we look at his blotches of colour, the line of his drawing, the chiaroscuro... it would be to leave us with a part of the beauty his work offers, that is to say what we see at first glance. But if we look behind, in the part where sensibility lies, we find another beauty, the beauty of concept, that which generates the idea and satisfies all view points. >



Como todos sabemos, en general, todo ilustrador utiliza la línea o trazo y el color o el blanco y negro como soporte elemental de cualquier técnica. El blanco, sin embargo, como pigmento, no está en la paleta de todos los ilustradores, pues hay técnicas que permiten usar el blanco sin necesidad de aplicarlo con pincel.

El trazo, el color y el blanco y negro, también son los elementos básicos que configuran la obra de Pablo Auladell en sus distintas vertientes, desde el álbum ilustrado hasta el cómic.

En lo concerniente al dibujo, Auladell tiene una gran facilidad para moverse en el espacio del «boceto» y en el del «arte

final», eludiendo la eterna frontera entre ambos conceptos; es decir, combina la «definición» del trazo con la «insinuación» propia del boceto que, en ocasiones, materializa o complementa con un lápiz semi-duro, o con el punzón rayando sobre la mancha de color. Crea, de este modo, figuraciones contundentes y otras más líquidas y etéreas que conviven o interactúan en una misma página.

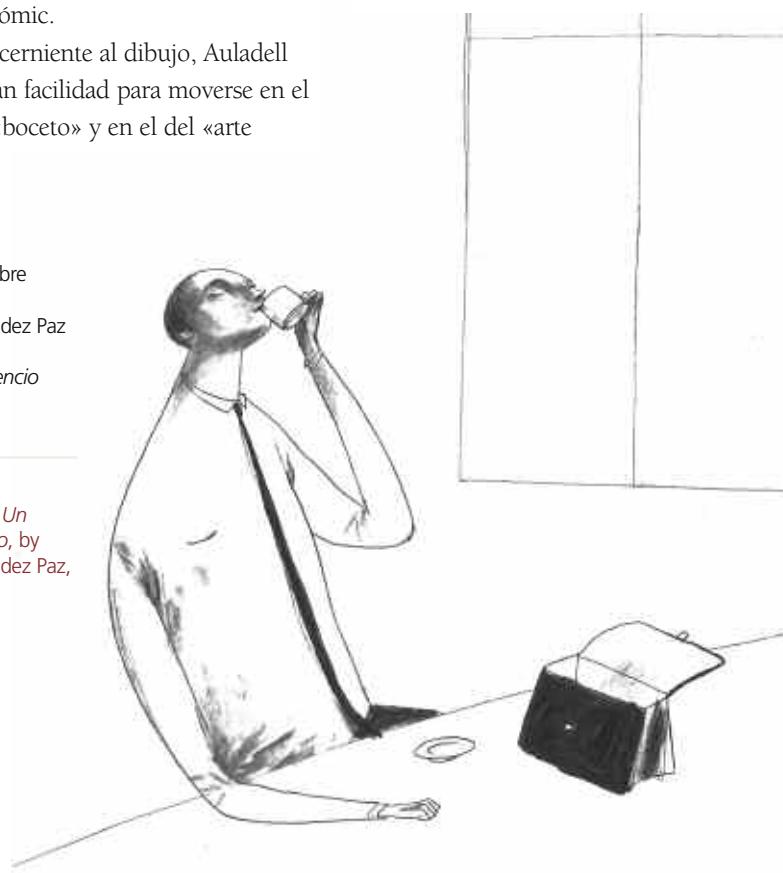
Si analizamos su técnica, podemos apreciar que Auladell utiliza con mayor fre-

cuencia la mixta, a base de acuarela con acrílicos y lápiz; puntualmente emplea el ordenador para aplicar texturas o conformar collages en sus artes finales. El color adquiere un singular protagonismo y no precisamente por la exuberancia, sino más bien por todo lo contrario. Es a la vez sobriedad y modestia sin ambiciones aparentes. Sobriedad en las gamas: grises azulados, verdes grisáceos, negros con tierras y, de forma puntual aparecen los rojos y naranjas matizados casi siempre por el entorno. La modestia hemos de entenderla, sobre todo, en la manera de aplicar los pigmentos: los colores se ensucian, porque premeditadamente el trazo es descuidado, o arrastra el pigmento de tal forma que crea una sensación de «frotage», con sus consabidos efectos y calidades que sabiamente Auladell aplica en espacios «clave» de la imagen o de la ilustración.

Otro componente importante en la obra de este ilustrador es el blanco, como ele-

Ilustraciones sobre el texto de Agustín Fernández Paz para la obra *Un radiante silencio* Anaya, 2005

Illustrations for *Un radiante silencio*, by Agustín Fernández Paz, Anaya, 2005.



As we all know in general, all illustrators use lines and traces and colour or black and white as a fundamental support for any technique. White, however, as a pigment, is not on every illustrators palette, then there are techniques that allow us to use white without the necessity of applying it with a paintbrush.

The outline, colour and black and white, are also basic elements that figure in the work of Pablo Auladell in his var-

ied mediums, from the illustrated album to the comic.

As far as drawing is concerned. Auladell has a great facility to move in the space of the «sketch» and in the «finished work», eluding the eternal barrier between both concepts; this is to say, combine the «definition» of the outline with the «insinuation» that belongs to the sketch that, on occasions, materializes or complements with a semi-hard pencil, or with a etching tool

scraping on the blotch of colour. He creates in this way solid figures and others more liquid and ethereal that live together or interact on the same page. If we analyse his technique, we can appreciate that Auladell uses with greater frequency the mixture, a base of watercolours with acrylics and pencil; at times he uses the computer to apply textures and put together collages for the final piece. Colour acquires a singular protagonism and not precisely for exuberance, but for the opposite. It is at once sobriety and modesty without apparent ambitions. Sobriety in the range: blue greys, green greys, blacks with earth and at times reds and oranges appear toned down by their surroundings. We have to understand the modesty, above all, in the way the pigments are applied: colours are merged, because premeditatedly the outline is rough, or it merges onto the

mento conceptual y material, generador, en parte, de los espacios de aire, de la atmósfera y, por supuesto, de la luz. Esto es palpable en algunas ilustraciones, en donde el tono oscuro, muy saturado y un tanto confuso, justifica esa pincelada de blanco que el propio contexto transforma en luz.

En Auladell, el blanco es medido y meditado: armónico. Se rompe o se mancha si es necesario, y juega con los negros y los grises para potenciar su inequívoca señal de identidad: la luz. Pero la luz en la obra de este artista, no hay que entenderla únicamente como un fulgor, sino más bien como el matiz interno que exhala la composición de la propia imagen o elementos que la integran: sus caballos blancos o los cuerpos desnudos, no sólo la reciben sino que también la emiten. Se hacen transparentes, oníricos y el blanco trasmuta su naturaleza fría, en beneficio de la candidez y la armonía. Abundan, en definitiva, los espacios de luz suave y contenida.

pigment in a way that creates a sensation of «rubbing», with its known effects and qualities that knowingly Auladell applies in «key» spaces of the image or illustration.

Another important component in the work of this illustrator is white, as a conceptual and material element, generator, in part, of spaces of air, of the atmosphere and, of course, of light. This is palpable in some illustration, in which the obscure tone, saturated and a little confused, justifies the stroke of white which the context itself transforms into light.

In Auladell, white is measured and meditated: harmonic. It breaks and it is stained if necessary, and it plays with the blacks and the greys, to potentiate its unequivocal sign of identity: light. But light in the work of this artist, should not be mistaken for a glow, but for the internal tone that exhales the

Todos los ilustradores, a la hora de trabajar, lo hacen con diferentes tipos de soporte (cartón, madera, cartulina, papel, soportes digitales...), con distintas texturas y colores distintos. Auladell, cuando elige el blanco como soporte, lo hace de tal forma que éste se convierte en el instrumento regulador de las masas, los trazos o incluso el texto en una determinada página o conjunto de páginas.

El blanco del papel, el «horror vacui» para tantos artistas, se me antoja en Pablo Auladell como prólogo y colofón de su manera de narrar con estructura meditada, color sobrio, imaginación generosa y, sobre todo, sensibilidad exquisita. ♦



composition of the image itself or the integral elements: his white horses or nude forms don't only receive light but emit it. They become transparent, oneiric and the white transmutes its natural cold, that benefits the candidez and the harmony. Definitively there is an abundance of spaces of light, soft and contained.

All illustrators when they get to work begin on different surfaces, (cardboard, wood, card, paper or digital screens...), with different textures

and colours. Auladell, when he chooses white as his surface, he does it in such a way that it becomes the regulating tool of the blocks, the lines or even the text on a certain page or set of pages.

The white of the paper, the «dreaded vacuum» for so many artists, draws me to Pablo Auladell as a prologue and epigraph of his way to narrate with a meditated structure, sober colour, generous imagination and above all exquisite sensibility. ♦

Nada escapa a la mirada poética de Marina Colasanti, desde lo íntimo a lo observado; del viaje a la historia; lo vivido y lo narrado... La experiencia de la vida y del arte.

Nothing escapes the poetic vision of Marina Colasanti, from the intimate to the observed; from the journey to the story; the lived and the narrated... The experience of life and art.

Traducción de portugués a castellano:

M^a Teresa Andruetto

Yo soy una mujer

Yo soy una mujer
a la que siempre le gustó
menstruar.

Los hombres vierten sangre
por enfermedad
sangría
o puñaladas
roja urgencia
a estancar
trancar
en la maraña oscura
de las arterias.

En nosotras
la sangre aflora
como fuente
en lo cóncavo del cuerpo
ojo de agua escarlata
encharcado satén
que escurre en hilo.

Nuestra sangre se ofrece
a manos llenas
se entrega al tiempo
como lluvia o viento.

La sangre masculina
tiñe las armas y
el mar
empapa el suelo
de los campos de batalla
salpica las banderas
mancha la historia.

La nuestra se recoge
en paños blancos
escurre sobre los muslos
bendice la cama
manso sangrar sin grito
que anuncia
la ronda de la hembra.

Yo soy una mujer
a la que siempre le gustó
menstruar.
Porque hay una sangre
que corre hacia la Muerte
Y la nuestra
que se entrega a la Luna.

(Rota de colisão)

I am a woman / I am a woman / who always liked / to menstruate. / Men shed blood / through illness / bloody / or stabbings / red emergency / to clot / or stop / in the dark murk / of the arteries. / In us / blood flowers / like a fountain / in the concave of the body / eye of scarlet water / satin puddle / that drips in thread. / Our blood is offered / in full hands / ceded in time / like rain or wind. / Mens blood / taints weapons and / the sea / drenches the floor / of the battle-fields / smears the flags / stains history. / Ours we gather / in white cloths / drips on the thighs / blesses the bed / gently bleed without scream / that announces / the round of the woman. / I am a woman / who always liked / to menstruate. / Because there is a blood / that runs towards Death / And ours / we cede to the Moon.

(Rota de colisão)

Eu sou uma mulher

*Eu sou uma mulher
que sempre achou bonito
menstruar.*

*Os homens vertem sangue
por doença
sangria
ou por punhal cravado,
rubra urgência
a estancar
trancar
no escuro emaranhado
das artérias.*

*Em nós
o sangue aflora
como fonte
no côncavo do corpo
olho-d'água escarlate
encharcado cetim
que escorre em fio.*

*Nosso sangue se dá
de mão beijada
se entrega ao tempo
como chuva ou vento.*

*O sangue masculino
tinge as armas e
o mar
empapa o chão
dos campos de batalha
respinga nas bandeiras
mancha a história.*

*O nosso vai colhido
em brancos panos
escorre sobre as coxas
benze o leito
manso sangrar sem grito
que anuncia
a ciranda da fêmea.*

*Eu sou uma mulher
que sempre achou bonito
menstruar.
Pois há um sangue
que corre para a Morte.
E o nosso
Que se entrega para a Lua.*

(Rota de colisão)





Si él solo

Dice la leyenda que el poeta
Li Po
se ahogó una noche en que
borracho
quiso atrapar la Luna
sobre el lago.
Es leyenda, se sabe.
Pues la verdad es que
la Luna
lo habría seguido
a cualquier sitio
sólo con que la hubiera llamado.

(Rota de colisão)

Se ele apenas

Diz a lenda que o poeta
Li Pó
afogou-se na noite em que
embriagado
quis agarrar a Lua
sobre o lago.
É lenda, bem se vê.
Pois a verdade é que
a Lua
teria seguido o poeta
a qualquer canto
se ele apenas a tivesse chamado.

(Rota de colisão)

If he only / The legend says that the poet / Li Po / drowned on a night in which / drunk / he wanted to catch the Moon / on the lake. / It's a legend, one knows. / Well the truth is that / the Moon / would have followed him / to any place / if only he had called her.

(Rota de colisão)

Verano en campo grande

Es el tiempo en que los mangos
se vuelven bermejos.
Hojas de pura seda
Cintilar de satén.
redondas como senos
o vientres
las copas revientan
su color de carne nueva.
Y en los troncos,
espeso como sangre,
resbala
el cantar de las cigarras.

(Rota de colisão)

Verão em Campo Grande

*É o tempo em que as mangueiras
se vestem de vermelho.
Folhas de fulva seda
cintilar de cetim.
Redondas como seios
ou ventres
as copas brotam
cor de carne nova.
E nos troncos,
espesso como sangue,
escorre
o cantar das cigarras.*

(Rota de colisão)

Summer in the open country / It is
the time when the mangos / turn red.
/ Leaves of pure silk / lined with satin. /
Rounded like breasts / or tummies / the
goblets overflow / with colour of new
flesh. / And in the stalks / as thick as
blood, / slips / the song of the cicadas.

(Rota de colisão)





Cinco da tarde e sudoeste

*Logo virá a tempestade
trazendo a noite.
Mas por enquanto tudo
é doce mucosa
e o cinza e o rosa
se tocam no horizonte.
Sábias como aves de rocha
as traineiras se aninham
nos recortes da costa.
Uma primeira luz se acende
junto à ilha.
E o grilo ainda canta
quando ao longe
o trovão escancara a garganta.*

(Gargantas abertas)

Cinco de la tarde y sudoeste

Enseguida vendrá el temporal
trayendo la noche.
Pero todo es dulce
mucosa todavía
y el gris y el rosa
se tocan en el horizonte.
Sabias como aves de roca
las traineras se anidan
en las madrigueras de la costa.
Una primera luz se enciende
junto a la isla.
Y el grillo todavía canta
cuando a lo lejos
el trueno trepa la garganta.

(Gargantas abertas)

Five in the afternoon and south-east / Soon the temporal will come / bringing the night. / But all is sweet / mucus still / and the grey and the pink / touch on the horizon. / You knew like rock birds / the fishing boats took shelter / in the nooks of the coast. / A first light goes on / near the island. / And the cricket still sings / when in the distance / the thunder surges in the throat.

(Gargantas abertas)

Del mas virgen

En el jarro cuadrado de vidrio verde
casi negro
jarro que yo quise jarro
porque antes botella de aceite
del más puro y verde aceite de Toscana
y que después jarro porque
si no el aceite de perfume denso
sólo flores podía contener
jazmín
mimosa
madreselva
en jarro de verde vidrio negro, pues,
un ramo.
Luz de tragaluces sobre los dos.
Rebabas de miel contra oscuro
recorte de hojas en el aire
posada en nada
el ala
de flor.

(Gargantas abertas)

Of the most virgin / In the square
vase of green glass / almost black /
vase because I wanted it a vase /
because before bottle of oil / of the
purest and green oil of Tuscany / and
that later vase because / if not the oil
of dense perfume / only flowers could
it contain / jazmin / mimosa / honey-
suckle / in a vase of green glass black,
well, / a bouquet. / Light of skylight on
them both. / Remnants of honey
against dark / trimmings of leaves in
the air / posed on nothing / the wing /
of flower.

(Gargantas abertas)

Do mais virgem

*No vaso quadrado de vidro verde
quase negro
vaso que eu quis vaso
porque antes garrafa de azeite
do mais verde e virgem azeite da Toscana
e que depois vaso porque
se não o azeite de denso perfume
só flores podia conter
jasmim
mimosa
madressilva
no vaso de verde vidro negro, pois,
um ramo.
E a luz do abajur sobre os dois.
Arestas de mel contra o escuro
recorte de folhas no ar
pousada no nada
a asa
da flor.*

(Gargantas abertas)



Outras palavras

*Para dizer certas coisas
são precisas
palavras outras
novas palavras
nunca ditas antes
ou nunca
antes
postas lado a lado.
São precisas
palavras que nascem com
aqueilo que dizem
palavras que inventaram
seu percurso
e cantam sobre a língua.
Para dizer certas coisas
são precisas palavras
que amanhecem.*

(Fino sangue)

Otras palabras

Para decir ciertas cosas
precisas
otras palabras
nuevas palabras
nunca dichas antes
o nunca
antes
puestas lado a lado.
Precisas
palabras que nacen con
aquellos que dicen
palabras que inventan
su camino
y cantan sobre la lengua.
Para decir ciertas cosas
necesitas
palabras que amanecen.

(Fino sangre)

Other words / To say certain things /
Precise / other words / new words /
never spoken before / or never / before
/ put side by side. / Precise / words that
are born with / that which says / words
that invent / their path / and sing on
the tongue. / To say certain things / you
need / words that dawn.

(Fino sangre)

Sin dejarla

Había una muerte en camino
que venía a dormir en mi cuarto.
Pero no era mío el nombre que traía en
los dientes
no era mío.
Ella se acurrucaba en la sombra
como ave o
fruta que inmóvil madura
mientras yo levantaba murallas de llanto
en torno a la cama
y atravesaba la noche
sin salir de mi feudo
y sin dejarla entrar.

(Inédito)

Sem deixá-la

*Havia uma morte a caminho
que vinha dormir no meu quarto.
Mas não era meu o nome que trazia os
dentes
não era meu.
Ela se empoleirava sobre a sombra
como ave ou
fruta que imóvel madurece
enquanto eu erguia muralhas de pranto
ar rodeando a cama
e atravessava a noite
sem sair do meu feudo
e sem deixá-la entrar.*

(Inédito)

Without leaving her / There was a death on the road / that was coming to sleep in my room. / But it was not my name that she brought in / the teeth / it was not mine. / She curled up in the shade / like a bird or / fruit that unmoving matures / while I built walls of grief / around the bed / and passed the night / without leaving my realm / and not letting her enter.

(Unpublished)





Adiantes as cegas

*Ninguém nos diz onde
as columnas de Hércules se erguem
onde
na estrada reta
rompe a esquina
onde a quina
a falha, onde a ruptura em que
o tempo se fratura.
«É logo ali» murmuram vagamente
e vagamente apontam
com um gesto da mão que nada indica.
Parar, de nada adianta
contra o andar da paisagem,
cantar, o sono espanta e não
os males.
Rumorejam no peito
água escuras
e adiante vamos sem saber ao certo
onde nasce o fragor
se no temor dos passos
ou no mar
que já próximo
despenca.*

(Inédito)

Adelante a ciegas

Nadie nos dice dónde
se levantan las columnas de Hércules
dónde
una calle recta
rompe en esquina
dónde la quina
falla, dónde la ruptura en que
el tiempo se fractura.
«Es allá» murmuran vagamente
y vagamente apuntan
con un gesto de la mano que nada indica.
Detenerse es inútil
porque el paisaje avanza,
cantar, espanta el sueño
y no los males.
Rumorean en el pecho
aguas oscuras
y vamos adelante sin saber con certeza
dónde nace el fragor
si no temor de los pasos
o en el mar
que ya vecino
se despeña.

(Inédito)

Forward blindly / Nobody tells us
where / the columns of Hercules rise /
where / a straight road / breaks at a
corner / where the quinine / fails,
where the breach in which / the time
fractures. / «It is there» they murmur
vaguely / and vaguely mark / with a
gesture of the hand that indicates
nothing. / Remaining is useless /
because the land advances, / to sing,
scares the sleep / and not the evils. /
Murmur in the breast / dark waters /
and we go forward without knowing
surely / where the din is born / if not
fear of the steps / or in the sea / that is
now our neighbour / it is flung.

(Unpublished)

En la herida de un instante

Florece entre mis piernas
oscuro torso de hombre
carne ajena allí plantada
brote que
de la cintura
deshoja pecho y omóplato.

Crece un cuerpo en otro cuerpo
en la herida de un instante
ya no sé dónde soy yo
dónde el amante que me habita
hijo grande
y visita.

(Inédito)

Pelo lanco de um instante

*Floresce entre minhas coxas
escuro torso de homem
carne alheia ali plantada
brotação que
da cintura
desfolha peito e homoplatia.*

*Cresce um corpo em outro corpo
pelo lanco de um instante
já não sei onde sou eu
onde o amante que me habita
filho gigante
e visita.*

(Inédito)

The wound of a moment / Blossoms
between my legs / dark torso of man /
alien flesh planted there / bud that /
from the waist / strips breast from
shoulder blade. / Grows a body in
another body / in the wound of a
moment / now I know not where I am
/where the lover that lives within me /
great son / and guest.

(Unpublished)







‘

Creo que si alguien trabaja sólo con libros, al final pierde cualquier tipo de contacto con el mundo real...

Jutta Bauer

I think if anyone works only with books, in the end they loose any type of contact with reality...

’

Entrevista / Interview:
Moka Seco
Coordinación / Coordination:
Pepe García Oliva
Fotografía / Photography:
Martha López Revelles
Colaboración / Contribution:
Samuel Alonso Omeñaca
Xabier P. Do Campo

Ilustración del libro
El ángel del abuelo
Illustration of the book
Granpa's Angel
Jutta Bauer,
Lóguez Ediciones, 2002

ENTREVISTA
INTERVIEW



Fuera de la torre
de marfil

Out of the ivory
tower

Entrevista con la ilustradora Jutta Bauer

Interview with the illustrator Jutta Bauer

Es muy extraño, como si nuestros pies conocieran el camino. Tiene que ser ese edificio rehabilitado de ladrillo rojo que, seguramente, fue una construcción para uso industrial en el siglo xix. Tiene forma de ele y está situado al borde de un canal por el cual pasa, de cuando en cuando, un barco. Al dar la vuelta al edificio, vivos colores en las ventanas nos anuncian la existencia de un *kindergarten*. En el panel izquierdo de la puerta de entrada aparecen los nombres completos de cuatro personas, la primera es Jutta Bauer, allí tiene su estudio y allí es la cita.

Subimos las escaleras hasta el piso superior, las paredes nos cuentan la historia del edificio y de sus habitantes. Al llamar al timbre nadie contesta. Enseguida alguien abre la puerta de la calle y sube apresuradamente las escaleras. Seguro que es ella.

Una figura envuelta en un abrigo negro y cargada con una bolsa enorme nos saluda, abre la puerta y entra como un torbellino en el estudio hablando muy deprisa.

Nos recibe una explosión de luz. Se podría decir que tres de las cuatro paredes son prácticamente ventanas. Al pie de una de ellas, y situada sobre una tarima que divide el espacio en dos partes, una gran mesa, sobre ella esos recipientes que contienen lápices y pinceles, esas cajas planas llenas de lápices de colores que, aunque son de esperar en este lugar, suscitan una curiosidad especial.

En una de las paredes un cartel con un discurso de Rosa Luxemburg. Sobre el piano una colección de ovejas lanudas, prototipos de la inconfundible Selma que la contemplan en silencio mientras ésta dormita encima de una hamaca en primer plano.

It is very strange, as if our feet know the way. It must be that red brick refurbished building that, surely was built for industrial use in the nineteenth century. It is L-shaped and situated on the banks of a canal along which, from time to time a boat passes. Going round the building, bright colours in the windows announce the presence of a kindergarten. On the left hand panel of the entrance appear the full names of four people, the first is Jutta Bauer, this is where he has his studio and where we have arranged a meeting.

We go up the stairs to the top floor, the walls tell us the story of the building and of its inhabitants. When we ring the bell nobody answers.

Soon somebody opens the street door and hurries upstairs. It must be her.

A figure wrapped in a black coat and carrying an enormous bag greets us, opens then door and enters like a whirlwind in the studio talking rapidly.

We are received by an explosion of light. You could say that three of the four walls are more or less windows. At the foot of one of these and placed on a platform that divides the space in two, there is a great table, on it are containers of pencils, paintbrushes, flat boxes full of coloured crayons, although they are expected here, they provoke a special curiosity.

On one of the walls there is a poster with one of Rosa Luxemburg's speeches. On the piano are a collection of woolly sheep, prototypes of the unmistakable Selma, who look on in silence while she sleeps on a hammock in close up.

Al descender de la tarima hay otras dos mesas igualmente dispuestas para el trabajo. En torno a una de ellas, blanca, nos sentamos para realizar la entrevista.

Jutta viste un suéter y un pantalón negros, y calza unos zapatos rojos. Sus vivos ojos claros y su pelo corto le dan el aspecto juvenil que se corresponde con la soltura de su trabajo gráfico.

Descending from the platform there are another two tables equally prepared for work. Around one of these, white, we sit to carry out the interview.

Jutta is dressed in black sweater and trousers with red shoes. Her lively light eyes and short hair give a young aspect that suits the fluidity of her graphic work.

¿Qué no te han preguntado en una entrevista que te hubiera gustado responder?

Actualmente echo de menos en las entrevistas que se me pregunte más por mi vida privada. Entendedme, quizá la mayoría de esas preguntas no las respondería, pero es la sensación de que a la gente sólo le interesa como ilustradora, y que la mayoría, excepto los amigos de verdad, sólo están a mi lado por interés.

Sin duda nos hemos acercado a ella porque nos interesa como ilustradora, pero igualmente lo hacemos por saber qué hay detrás de su obra, dentro de ella.

Sobreviviste al colegio como un mal necesario...

Te refieres a la época de colegial. Sí, era muy mala estudiante. Creo que mi problema era, y es, una incapacidad innata para calcular, incapacidad lógica. Era incapaz de hacer cuentas, incluso ahora todavía me cuesta. No te puedes imaginar qué mal lo pasé. Pero, cuando te enfrentas con un problema así, aunque eres pequeña te das cuenta de las otras cosas que sí puedes hacer.

¿Desde siempre quisiste ilustrar?

¿Te gustaba dibujar ya de pequeña?

En cierta manera sí, lo supe desde siempre porque todos me lo decían: si dibujas tan bien, tendrías que aprovecharlo y dedicarte a ello. Los profesores en el colegio me decían que no me preocupara,

What have they never asked you in an interview that you would like to be asked?

Recently I've missed being asked about my private life in interviews. Understand that many of these questions I wouldn't answer, but it's the sensation that people are only interested in me as an illustrator, and that most of them, except my true friends only have self interest.

There is no doubt that we've come to see her because she interests us as an illustrator, but equally to know what lies behind her work, inside her.

You survived school as a necessary evil...

You refer to my school days. I was a terrible student. I think my problem was, and is, an innate incapacity to calculate, logical incapacity. I was incapable to do sums, I still am. You can't imagine how bad it was. But when you confront a problem like that, although you are still little, you realise what other things you can do.

Have you always wanted to be an illustrator? Did you like drawing when you were little?

In a way yes, I always knew it because everybody told me so: if you draw so well,

que aunque fuera un desastre en otras materias, al menos podía dibujar muy bien, se me daba muy bien cantar y me defendía con los idiomas. Del resto, nada. Y cuando te lo dicen tantas veces, terminas por creértelo. Luego, cuando ya estudiaba ilustración en la escuela superior, una época muy movida políticamente, yo era una estudiante muy comprometida y me dedicaba a hacer panfletos, carteles, siempre estaba organizando las huelgas... Mi profesor de entonces me dijo: «Sí, puedes perder el tiempo comoquieras, pero terminarás siendo ilustradora».

Esas fuerzas innatas debieron de ser realmente muy poderosas, es decir, en vez de sentirte atrapada en un

destino que no deseabas, tu forma de dibujar está llena de vida, has hecho algo útil de ello...

Yo creo que con el tiempo llegó a parecerme una buena idea, es más, desde siempre utilicé ese talento que tenía para dibujar en las cosas que me gustaban: los panfletos y los carteles políticos, caricaturas, las revistas estudiantiles... Y aprendí que dibujar servía para algo: era lo que yo sabía hacer y podía ser útil. Cuando puedo aunar el dibujo y lo que me interesa es cuando me siento mejor.



Ilustración del libro
Es war eine dunkle und stürmische Nacht.



you should take advantage and dedicate yourself to it. The teachers in school told me not to worry, although I was a disaster in other subjects, at least I could draw very well, I was able to sing well and I could defend myself in languages. The rest didn't matter. And when they tell you so often you end up believing them. Later, when I was studying illustration in the faculty, at a time of political unrest, I became very involved and spent time making pamphlets, posters, I was always organising strikes... My teacher at that time told me: «You can waste your time how you like but you will end up being an illustrator».

This innate force must really be very powerful, I mean, rather than feel trapped in a destiny you don't want, your style of drawing is full of life, you have done something useful with it...

I think that, in time it began to seem a good idea, more than that, I always used this talent I had for drawing in the things I liked: the pamphlets and political posters, caricatures, student magazines... And I learnt that drawing served a purpose: it was what I could do and it could be useful. When I could combine drawing with what interested me I felt better.

Illustration from
the book *Es war eine dunkle und stürmische Nacht.*

Ilustración del libro
*Es war eine dunkle
und stürmische Nacht.*



Illustration from the book
*Es war eine dunkle
und stürmische Nacht.*

**In some way an exhibition is a reason
to change something, at least from the
social point of view, and in some cases
political, and you exhibit often.**

That's true, but the repercussions it can have are minimal. With my exhibitions, my books, when I was working for the magazine *Brigette* creating comics, I always tried to say what I thought, my opinion, but obviously in the books, the message isn't so clear. But, who knows, it might produce a movement that leads to a change.

While you studied you also worked.

Was this time very hard for you?

Everybody has to work while they study, at least most people. My son Jasper will also have to go out to work when he starts to study. It is normal. I was working for ten years doing two shifts three times a week, especially at weekends. I realise that when I stopped working the residency caring for the ill and paralytic, I felt happy to have my weekends free again, but the work was not something I felt hanging over me. What's more, it was very important for me, it was a job that affected me a lot. I think if someone only works with books, in the end they



De alguna manera una exposición es un intento de mover algo, al menos desde el punto de vista social y en algunos casos político, y tú expones muy a menudo.

Eso es cierto, pero la repercusión que puede tener es mínima. Con mis exposiciones, mis libros, cuando estuve trabajando para la revista *Brigitte* haciendo cómics, siempre he tratado de decir lo que pienso, lo que opino, pero obviamente, en los libros el mensaje no es tan claro. Pero quién sabe, a lo mejor produce algún movimiento que pudiera llevar a un cambio.

Mientras estudiabas, también trabajabas, ¿fue muy dura esa época?

Todo el mundo tiene que trabajar mientras estudia, al menos casi todos. Mi hijo Jasper también ten-

drá que ponerse a trabajar ahora cuando empiece a estudiar. Es lo normal. Estuve trabajando durante diez años haciendo dos turnos tres veces a la semana, sobre todo durante el fin de semana. Reconozco que cuando dejé de trabajar en esta residencia cuidando a enfermos y a gente paralítica, me alegré de volver a tener libres los fines de semana, pero el trabajo no es algo que haya sentido como un peso. Es más, fue muy importante para mí, es un trabajo que me ha marcado mucho. Creo que si alguien trabaja sólo con libros, al final pierde cualquier tipo de contacto con el mundo real, y para qué me sirve quedarme en mi torre de marfil si luego no sé lo que pasa en el mundo, ¿de qué voy a escribir? Tengo la sensación de que si no se hace algo así, al final se te termina el material para escribir historias, vuelve una y otra vez la misma temática, los mismos pensamien-

tos. Y eso es algo que se puede ver muy a menudo en el álbum ilustrado, ¿no?

Creo que esa época, por lo que acabas de decir, te marcó mucho.

En cierta manera supongo que sí. Pero yo tampoco creo que sea la clásica ilustradora de libros o artista, para eso me falta la parte intelectual. Mi madre era una campesina y mi padre un intelectual, y esas dos tendencias están en mí.

Ambas tendencias son necesarias en el ser humano para permanecer «sano», la mente y las manos...

Sí, yo también lo creo. Creo que puede ser así, que ambas partes son necesarias. Es algo que me ha limitado toda mi vida. Yo siempre quise hacer algo más intelectual, dibujar me parecía demasiado práctico, pero intentaba apropiarme de algo que no me pertenecía.

lose all contact with reality, and why should I stay in my ivory tower if I have no idea what is happening in the world, what would I write about? I believe that if you don't do anything like that, in the end the material for stories dries up, you go back time and again to the same idea, the same thoughts. And this is something that you often see in picture books, isn't it?

I suppose that that time affected you strongly from what you've just told me.

In a way I suppose so. But I don't think I would have been a classical illustrator or artist, I lack the intellectual part for that. My mother was a peasant and my father

was an intellectual and the two things are inside me.

Both tendencies are necessary in human beings in order to remain sane, the mind and the hands...

Yes, I believe that too. I think it could be like that, both parts necessary. It is something that has limited me all my life. I always wanted to do something more intellectual, drawing seemed too practical, but I tried to be something I wasn't. It is something that I have still not achieved or overcome.

Although you say that, underneath you show interest for many things. Not only illustrating and writing books, but also the design of the books and comics...

This is true. They go in periods and change depending on how they develop over time. For example, the comic is related to my time as a student. It was one of the subjects we studied towards the end of my course. Really it was a shame I found out about them so late, because I couldn't use it as my main subject, and I found the movement very interesting. And it's a shame because I lack the technique, it has always been

Es algo que todavía no he conseguido ni he «superado».

Aunque lo cuentas así, en el fondo sientes interés por muchas cosas. No sólo ilustrar o escribir libros, también el diseño de los libros, el cómic...

La verdad es que sí. Van por épocas y varían según se van desarrollando con el paso del tiempo. Por ejemplo, el cómic está muy relacionado con mi época de estudiante. Era una de las asignaturas que tuvimos al final de la carrera. La verdad que fue una pena que diera con ella tan tarde, ya que no pude tratarla como

si fuera mi asignatura principal, y el movimiento me interesa mucho. Y es una pena, porque me falta la técnica, para mí siempre ha sido muy importante que mis figuras se muevan. Mis compañeros se ríen de mí porque yo siempre dibujo a mis personajes con esas rayitas que indican movimiento.

Eso los dota, además, de vida...

Yo les doy toda la vida que puedo, pero muchas veces no es suficiente. A lo mejor tiene que ver con mi carácter, soy una persona muy activa que necesita moverse mucho. Otro aspecto de ese interés por el movimiento lo he descubierto con las obras de teatro que se han hecho de mis libros, por ejemplo con *El ángel del abuelo*: de repente, personas de carne y hueso se meten en la piel de tus personajes y se suben a un escenario. Cuando dejan de estar en el papel y están frente a ti, de repente dices: «¡Ajá!». Es algo que

very important for me that my figures move. My colleagues laugh at me because I always draw my people with little lines that indicate movement.

This also gives them life...

I give them all the life I can, but often it is not enough. Perhaps it is to do with my character. I'm a very active person and need to move a lot. Another aspect of this interest for movement I have discovered through the plays they have made out of my books, for example with *Grandpa's Angel*: suddenly people of flesh and blood get inside the skin of your characters and go up on stage. When they leave the role and are in front

of you and you say, «Aha!». It is something that very much interests me and I can imagine perfectly what these figures are like, what they do on stage.

I think I understand. People have their limitations and you can't do all you want with them. To work with just these limitations in order to achieve your aims, you learn a lot.

That's right! That's what I need in my work, I need to work with people again.



me interesa muchísimo, y me puedo imaginar perfectamente cómo son esas figuras, lo que hacen en el escenario...

Creo que lo entiendo. Las personas tienen sus limitaciones y no puedes hacer todo lo que quieras con ellas. Al trabajar justamente con esas limitaciones para conseguir lo que quieras, aprendes muchísimo.

¡Eso! Eso es lo que me falta en mi trabajo, necesito volver a trabajar con personas. Ahora me encuentro en un punto en el que estoy considerando muy seriamente un cambio. Los libros en este momento son demasiado papel para mí,

papeles y más papeles. Necesito trabajar con algo que esté vivo, que tenga movimiento, o volver a trabajar con personas. Noto que me falta algo cuando todo lo que hago está sobre un papel. En cierto momento uno pierde el hilo cuando puede hacer y tener todo lo que quiere, se vuelve más y más estético, pierde la vida. Y yo todavía puedo disfrutar mucho de lo que hago, pero algunas veces estoy tan hastiada que me digo: «¿Y cómo vas a colorear esto, rojo, azul, verde? ¡Y qué más da!».

Un poco como Malwida, la reina de los colores...

Exacto. Se llega a un punto en el que ya has hecho demasiado de una cosa,

lo conoces y dominas demasiado bien, ya has jugado lo suficiente y necesitas algo nuevo.

La solución también se esconde en Malwida, ¿no? Quiero decir, el conflicto se resuelve cuando la reina de los colores descubre que la que tiene los colores, la capacidad, en su interior, es ella misma, y esa tristeza, las lágrimas, liberan de nuevo esa capacidad.

Sí, pero en Malwida también hay un componente de «guardar luto» que en cierta manera te inmoviliza: saber que lo tienes pero también estar cansado de «siempre lo mismo», cuando llega el momento en el que no te retroalimenta en la misma medida y sabes que necesitas nutrirte para que el motor siga funcionando.

At the moment I find myself at a point at which I'm considering a change. Books now are too much paper for me, papers and more papers. I need to work with something alive, that has movement, or go back to work with people. I feel like something's missing when everything I do is on paper. At a certain moment you can loose the thread when you do and have everything you want, you become more and more aesthetic, you lose life. And I can still enjoy what I do, but at times I'm so fed up that I say to myself, «What colour will you use, red, blue, green? And what's it matter!».

A bit like Malwida, the queen of the colours...

Exactly. You get to a point where you've done too much of a thing, you know it and dominate it too well, you've played long enough and need something new.

The solution could also be to hide in Malwida, no? I mean to say, the conflict is resolved when the queen of the colours discovers that the person that has the colours, the ability inside them, is herself, and this sadness, the tears, free again this ability.

Ilustración del libro
La reina de los colores.

Illustration from the book *The Queen of the Colours*.

Yes, but in Malwida there is also an element of mourning that freezes you up: knowing that you've got it but at the same time you are tired of “always the same thing”, when the moment arrives that you stop dwelling in the past to the same extent and you know that you need nutrition so the engine goes on working.

*Aparecen en Alemania en los años 50, de la escritora escandinava Tove Jansson.



*This appeared in Germany in the fifties, created by the scandinavian writer, Tove Jansson.

¿Has tenido modelos que te han marcado o que has seguido?

Mumins*. Ahora te lo enseño. ¿Dónde está? Siempre está ahí, en la esquina. Qué extraño. A lo mejor se ha ido a dar un paseo... No, en serio, Mumins es de lo mejor que hay. Sobre todo me marcó en los años 50. Es tan simple y tan genial, está tan lleno de vida. Todos estos son los libros que tuve cuando era pequeña... también está el erizo Mecki**. La verdad es que Mecki no me gusta, pero sé que me impresionó cuando era pequeña. No teníamos mucho dinero, y aunque mi padre era maestro, era más bien terrenal, como mi madre, y no le daban mucha importancia a los libros. Pero eso sí, sólo hacía falta decirle a mi padre: «¿Cómo era esa historia que...?», como si le apretaras un botón, y ya estaba contándotela. Sí, en mi familia siempre había una gran cultura de contar y mucho humor, dos aspectos muy importantes para mí.

Mi padre contando era muy sobrio y divertido, escueto pero impecable con la estructura de la narración. Yo creo que he heredado de él la manera de contar las historias.



** Aparece en los años 30 y es originariamente de los hermanos Diehl.



** This appeared in the thirties created by the brothers Diehl.

Have you had models that have influenced you or that you have followed?

Mumins*. I'll show you. Where is he? He is always here in the corner. How strange? Perhaps he's gone for a walk... No, seriously, Mumins is the best there is. Above all he influenced me in the 50's. He's so simple and so individual, he's full of life. These were the books I had when I was little... Also this one, the hedgehog Mecki** in truth I don't like Mecki, but I know he impressed me when I was little. We didn't have much money, and although my father was a teacher, he was rather earthy like my mother and didn't give much importance to books.

However, I only had to say to my father, «What was that story that...?», as if you had pressed a button, he would be telling it. Yes, in my family there was a great culture of story telling and humour, two very important aspects for me. My father, when telling stories, was very quiet and funny, simple but impeccable in the structure of the narration. I think I have inherited from him the way to tell a story.

And always from inside, telling it from yourself?

I suppose so... Although almost always inspired by the outside, what I saw, heard...

¿Y siempre desde dentro, contar desde ti misma?

Supongo que sí... Aunque casi siempre movida desde el exterior, por lo que veo, escucho...

¿Cómo te describirías en el trabajo? ¿Tu trabajo ocupa toda tu vida? O tu vida personal no tiene nada que ver con tu profesión.

Pues no, yo diría que una mezcla.

El equilibrio, esa es Selma.

Sí. Pero creo que yo he hecho todos mis libros para aprender de ellos, en su interior se esconden deseos, lo que nos gustaría que fuera. Para mí Selma es: ¡Mira! Así lo tienes que hacer. Me parece imposible llegar a ese grado de satisfacción, sería un sueño, pero nunca lo he conseguido. Soy lo contrario que Selma, siempre me estoy quejando.

Pero es que Selma es una heroína.

Sí, una heroína y un ideal. Si fuera más fácil ser como ella...

Ahora que hablamos de Selma, cuando tienes una idea, o un sentimiento a partir del cualquieres hacer un libro, ¿qué es lo que prima? ¿Lo que quieras decir? ¿O te atrapa la musa y creas como si estuvieras poseída?

En cada libro es distinto. Por ejemplo, escribí *Selma* en una noche, quería hacer un regalo a mis amigos. En *La reina de los colores* partí de una idea: quería a una reina dominante que tuviera subyugados a los colores, y que estos se sublevaran mezclándose y que dieran ese «gris». *El ángel del abuelo*, en un principio, partió de una imagen que a mí me parecía graciosa: un pobre ángel de la guarda



Ilustración del libro
El ángel del abuelo.

Illustration from
the book *Grampa's
Angel*.

How would you describe yourself in your work? Does it occupy all your life? Or does your personal life have nothing to do with your profession?

Well no. I would say it was a mixture.

The balance, this is Selma.

Yes, but I think I've written all my books to learn from them, inside them are hidden desires, what we would like it to be. I think Selma is: «Look! That's how you have to do it». It seems impossible for me to arrive at that point of satisfaction,

it would be a dream, but I've never achieved it. I'm the opposite from Selma, I'm always complaining.

But Selma is a heroine.

Yes, a heroine and an ideal. If only it was easy to be like her...

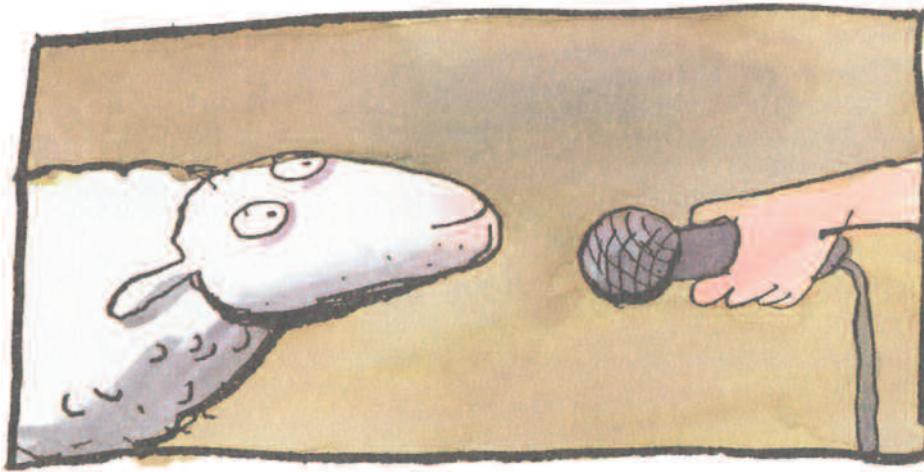
As we are talking about Selma, when you have an idea, or a feeling from which you want to make a book, what comes first? What you want to say? Or

are you trapped by the muse and create as if you were possessed?

It is different with each book. For example I wrote *Selma* in a night, I wanted to give a present to my friends. In *The Queen of the Colours* I began with an Idea: I wanted a dominant queen that had the colours subjugated and that they rise by mixing themselves up and becoming grey. *Grampa's Angel* at first began with an image that I thought was funny: a poor guardian angel that, in trying to defend his protégé, who never

que por defender a su protegido, que nunca se entera de lo que pasa, aguanta estoicamente toda clase de golpes. Pero lo que comenzó como una historia desenfadada y divertida, de repente adquirió entre mis manos un tono cada vez más serio. Supongo que también influida por mi estado anímico, mi madre acababa de morir y yo no me sentía quizás tan graciosa. El caso es que hubo un cambio de dirección durante el proceso de creación y me alegra de que así fuera.

¿Tienes, pues, un método de trabajo muy definido? ¿Qué es primero, el texto o la imagen?



knows what is happening, stoically puts up with all sorts of misfortunes. But what began as a light, funny story, suddenly at my hands acquired a more serious tone. I suppose it was also influenced by my low spirits, my mother had just died and I wasn't feeling very funny. What happened was a change of direction during the creation process and I'm pleased about that.

You have, then, a very defined way of working? Which comes first, the text or the image?

Normally my method is to create text and image alternately. Sometimes there is

Normalmente mi método de trabajo es ir creando texto e imagen alternadamente. A veces hay más texto y una imagen, o al contrario, depende. Muchas veces me quedo sorprendida cuando termino, el resultado tiene una carga filosófica existencial que no tenía preparada, y siempre tiene que ver con la etapa por la que estoy pasando. Se cuela dentro de la historia sin que yo quiera.

Se podría pensar que esto son pensamientos que van apareciendo a lo largo del tiempo, como reflexiones sobre la propia evolución artística...

Ya de niña era una cosa que me impresionaba, me parecía algo esotérico. Sin ir más lejos, el libro de Peter Stamm que todavía no se ha traducido en España, aunque está en camino, *Warum wir vor der Stadt wohnen*. Tardé tres años, pero no te creas que estuve trabajando en él tres años, estaba aquí, en una mesa, y no tenía ni idea de cómo poner imágenes al texto. De repente tomé una decisión y empezó a funcionar rápidamente. Cuando terminamos el libro me di cuenta de que durante todo ese tiempo había estado ocupada con mi situación personal. Había estado buscando casa para mudarme, quería separarme de donde y con quien había estado viviendo, pero me costaba decidirme. De pronto tomé una decisión, encontré una casa, y mi situación se arregló justo cuando el libro estuvo terminado. Y me pareció extraño, me sorprendió, porque ni siquiera el texto era mío, me lo habían dado, pero era un texto que tenía que ver con el pro-

more text and one image, or the other way around, it depends. I'm often surprised when I finish, the result has a philosophical, existential charge that I'm not prepared for, and it is always connected to the state I'm passing through. It filters into the story whether I like it or not.

One might think that these were thoughts that occur more as time passes, like reflections on artistic evolution itself.

Even as a girl it was something that impressed me, it seemed a little esoteric.

Without going any further the book by Peter Stamm that has still not been translated into Spanish although it is in the process of being so, *Warum wir vor der Stadt wohnen*. It took me three years, but don't think I was working on it for three years, I was here, at a table, and I had no idea how to put images to the text. Suddenly I made a decision and it began to work quickly. When we finished the book I realised that during all that time I had been occupied with my own situation. I was looking for a house to move to, I wanted to separate from where and with whom I had been living but it was difficult to make decisions. Suddenly I took a decision, I found a house, and my situation sorted itself out exactly when the book was completed... It seemed strange, it surprised me, because the text wasn't even mine, it had been given to me, but it was a text that had to do with what I was experiencing and so it had immobilised

blema que estaba viviendo y me había inmovilizado, no podía dibujar hasta que lo hubiera resuelto: cómo, con quién y dónde quería vivir. La pregunta era dónde encuentro yo un lugar en el que vivir como quiero. Es muy frustrante para mí constatar lo relacionados que están mi vida y mi trabajo sin que yo quiera. Al principio pensé: empiezo a mezclar un poco los colores y a dibujar y ya saldrán las ilustraciones, pero al parecer no conseguí separar mi vida de mi trabajo, aunque realmente era lo que quería. Pero a lo mejor es algo que le pasa a todo el mundo, al que baila, al que canta... no pueden separar sus sentimientos.

Cuando terminas un libro, ¿está supeditado a una idea de formato, color, tamaño? ¿Qué piensas de los formatos en los que posteriormente se publica? Lo digo porque normalmente aparece un álbum en tapa

me, I couldn't draw until I had resolved the problem: like with whom and where I was going to live. The question was where was I going to find a place in which I would be able to live as I wanted to. At first I thought: if I begin to mix the colours a bit and to draw the illustrations will follow, but it seems I was unable to separate my life from my work, although that was what I wanted. But perhaps it is the same for everyone, dancers, singers... they cannot separate their feelings.

When you finish a book are you obliged to accept an idea of the format, colour, size? What do you think of the formats which are later used to publish the books? I ask because normally a picture book appears in hard-back and of a certain size and later smaller, pocket editions appear.

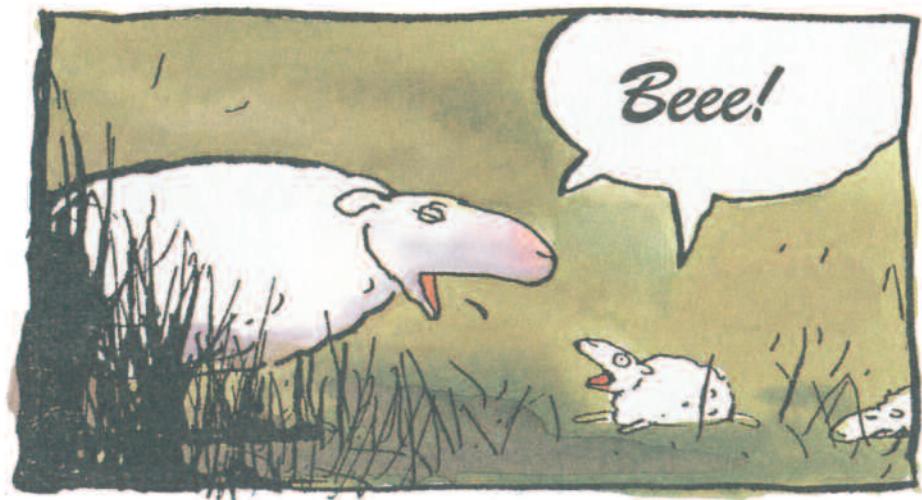
Yes, they are usually smaller versions but they don't bother me. In fact, the smaller

dura y con un tamaño y luego salen ediciones más pequeñas, de bolsillo. Si son versiones de tamaño más pequeño, no me molestan en absoluto. De hecho, la versión en pequeño de *Madrechillona* me gusta mucho. Las cosas pequeñas me suelen gustar más. El formato que tiene *La reina de los colores* en tapa blanda, versión de bolsillo, es del mismo tamaño, sólo cambia la calidad del libro. Me molestaría lo contrario, que yo hiciera algo pequeño y que lo inflaran quedando más tosco. Los tamaños tan grandes no están hechos para niños. Me gusta más un tamaño medio. Son perfectos porque son manejables, caben

en la mano. Creo que todos los libros para niños tendrían que ser así: de tapa blanda, manejables en sus manos, con ilustraciones... que fueran libros pensados y hechos para ellos.

Ahora que hablas de ediciones «artísticas», creo que también tiene que haberlas. En la actualidad hay muy buenos ilustradores, y la mayoría de las veces sus trabajos son mejores y más interesantes que los de los artistas que se dedican al arte «puro».

Eso díselo a los grandes artistas, a ver qué te contestan. No reconocen otras ramas



version of *Madrechillona* I liked a lot. I usually like small things best. The format that *The Queen of the Colours* has in soft back, the pocket edition, is the same size only the quality of the book has changed. It would trouble me more if on the contrary, I did something small and made it larger and rougher. Such big sizes aren't designed for children. I prefer something medium-sized. They are perfect because they are manageable, you can hold them in your hand. I think all books for children should be like that: with a soft cover, able to be held in the hands, with pictures... that

they are books thought out and made for children.

Now you are talking about «artistic» editions, I think there should also be some. Nowadays there are some very good illustrators, and often their work is better and more interesting than artists that dedicate themselves to «pure» art.

Say that to the great artists, see how they answer you. They don't recognise other branches applied to art, they consider illustration as a secondary art form. This is why we founded Stiftung

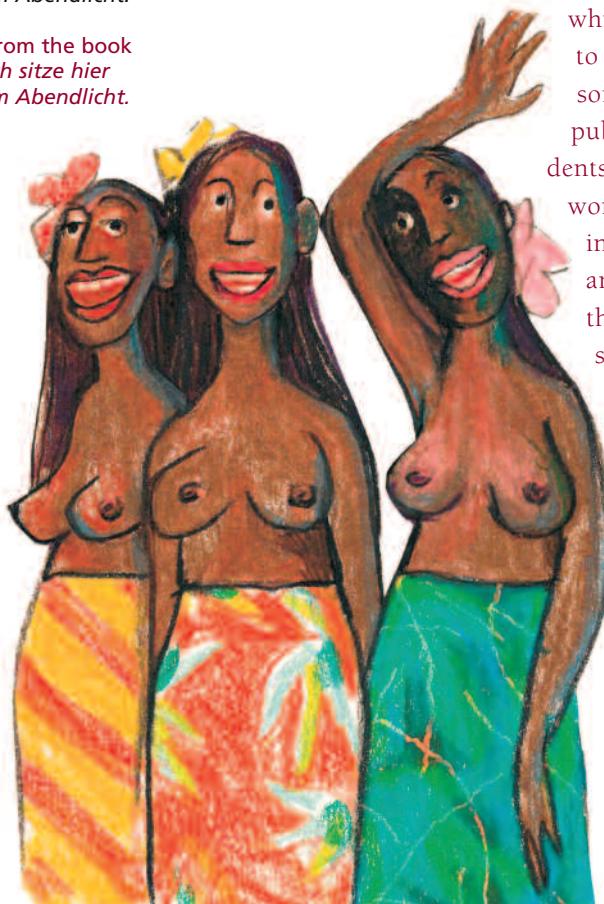
Páginas 34 y 35
Ilustraciones
del libro *Selma*.

Pages 34-35
Illustrations from
the book *Selma*.



Del libro
*Ich sitze hier
im Abendlicht.*

From the book
*Ich sitze hier
im Abendlicht.*



aplicadas del arte, consideran a la ilustración como un arte de segunda. Por eso formamos la fundación Stiftung Illustration, no sólo para facilitar y proteger la venta de originales, sino, sobre todo, para defender y hacer respetar los derechos de los ilustradores. Habíamos conseguido un estudio en el que se pudieran hacer actividades dedicadas a la ilustración y unas becas patrocinadas por la editorial Carlsen. Los becarios recibían dinero y podían trabajar en la editorial dibujando. Pero ahora esos grandes artistas han querido abrir ese estudio a lo que ellos consideran el arte de verdad, e incluso han preferido que desapareciera la beca a la ilustración si no se abría a otros campos artísticos. No hemos podido hacer nada, son mayoría, pero verdaderamente me parece una pena.

Otra cosa muy interesante de tus libros es que no parece que tengas tabúes, temas que no tratarías por

no considerarlos apropiados para los niños.

Y creo que no los hay. No tendría ningún problema en tratar el tema de la muerte aunque no se considere apropiado para ellos, pero yo creo que sí. No son temas que yo trate de silenciar. Este es un tema que me saca un poco de quicio, siempre lo mismo. Yo no pondría una novela para adultos de Peter Stamm en las manos de un niño, para eso él mismo escribe otras cosas para ellos, pero al mismo tiempo no pienso continuamente en un público específico cuando estoy creando un libro. Cuando tengo una idea, busco la forma de expresión más adecuada para la historia y mi trabajo consiste en desarrollarla tal y como a mí me gustaría que fuera, desde mi «niño interior»: es la mejor manera de entender a los niños y de darles lo que necesitan. Al final, son los padres quienes deciden qué leen sus hijos o no.

Illustration Foundation, not only to facilitate and protect the sale of originals, but above all to defend and respect the rights of illustrators. We

have established a studio in which to work on any activity to do with illustration and some grants financed by the publisher Carlsen. The students receive money and can work in the company drawing. But now these great artists have decided to open the studio to what they consider is real art, they have even preferred to cancel the grant for illustrators if it didn't include other fields of art. We've been unable to do anything, they are the majority but it does seem a shame.

Another thing that is very interesting about your books is that it seems you don't have taboos, subjects you don't deal with because you don't consider them appropriate for children.

I don't believe there are any. I would have no problem in treating the subject of death although it is not considered appropriate for children, I think it is. They are not subjects I intend to silence. This is something that makes me a little angry, always the same. I wouldn't put an adult novel by Peter Stamm in the hands of a child, he writes other titles specifically for them, but at the same time I have no intention of limiting myself to a certain public when I'm creating a book. When I have an idea, I search for the best way of expressing the story and my work consists in developing how and as I'd like it to be, from my «child inside»; it is the best way to understand children and to give them what they need. In the

Los animales, que tan a menudo dibujas, son una especie de reflejo de la sociedad. ¿Es así?

Supongo que sí. Los animales están muy unidos a un universo simbólico, y a no ser que lo hagas intencionadamente, por ejemplo, escribir la historia de un lobo bueno, tienen una carga significativa muy marcada. Por otro lado, los animales se prestan más fácilmente a ser personajes con mucho más carácter, puedes caricaturizarlos. Los animales dan mucho más juego: en este penúltimo libro que he publicado, el texto es de Janisch y es una declaración de amor. Cuando empecé a ilustrarlo supe que los personajes no podían ser humanos, el conjunto habría resultado cursi, y por eso opté por dibujar gatos para que fueran mis protagonistas. Y funcionó, pasó de ser cursi a ser gracioso, lindo, hubo un giro de tuerca. Eso es lo que pasa con los animales, una sensación de frescura y ligereza; los personajes humanos son más problemáticos.

end parents decide what their children will or won't read.

The animals that you so often draw, are they a reflection of society? Is that so?

I suppose so. Animals are so united with a symbolic universe, and if you don't do it intentionally, for example write a story about a good wolf, they have a very marked meaning. On the other hand the animals are more able to become characters with strong personalities, you can caricature them. Animals give more scope: in the penultimate book I published, the text is by Janisch and it is a declaration of love. When I began to illustrate it I knew the characters couldn't be human, the grouping would have seemed twee, so I decided to draw cats as my protagonists. And it worked, rather than seem twee it became funny, sweet, there was a turn of the screw. That's what hap-

Cuéntame algo de esa antología de cartas con el título *Ich sitze hier im Abendlicht*.

Surgió durante esos tres años en los que tuve aparcado el libro de Peter Stamm. Estaba desesperada, no sabía por dónde empezar con las ilustraciones. Un día hablando con la lectora de Beltz & Gelberg sobre una antología, le contesté, sin saber por qué, a su pregunta de qué tema elegiría yo para una antología: «Cartas». La única condición que puse es que yo pudiera elegir los textos. De repente tenía un nuevo proyecto entre manos y podía retrasar un poco más el libro de Stamm sin sentirme culpable. Fue difícilísimo hacer la selección, en más de una ocasión pensé: ¿Por qué me tengo que meter en estos problemas? Pero la experiencia me gustó muchísimo. Era algo totalmente nuevo para mí y lo pasé muy bien haciéndolo.

pens with animals, a sensation of freshness and lightness; human personalities are more problematic.

Tell me something about this anthology of cards called *Ich Sitze hier im Abendlicht*.

It emerged during those three years that I was stuck with the work of Peter Stamm. I was desperate, I had no idea where to start with the illustrations. One day, talking to the reader of Beltz & Gelberg about an anthology, I replied without knowing why, to his question of what theme I would choose for an anthology: «Letters». The only condition that I gave him was that I should choose the texts. Suddenly I had a new project on my hands and I could put off a little longer Stamm's book without feeling guilty. It was so difficult to make the selection, in more than one occasion I thought, «Why have I got myself into these problems». But I really

¿Sigues lo que pasa con tus libros en el extranjero, te interesa?

Cada vez más. Por ejemplo, ahora la serie de Juli no se puede vender en América porque aparece el pecho desnudo de una mujer. Hay gente que me dice que tengo que ser más cuidadosa para proyectar la imagen en el extranjero, pero no puedo. Por otro lado pienso que son culturas diferentes y que está bien que sea así.

Una cosa más: en una entrevista leí que lo que más te gusta es mirar por la ventana. ¿Hay alguna ventana en tu estudio por la que te guste más mirar?

Sí, esa de allá, la que da al canal. De vez en cuando veo pasar los barcos, el restaurante... Siempre hay mucho movimiento.♦

like the experience. It was something totally new for me and I enjoyed doing it.

Do you follow what happens with your books abroad? Are you interested?

Yes, more all the time. For example, the series of Juli can't be sold in America because there is the naked breast of a woman. There are people who say I should be more careful when I want to project an image abroad, but I can't. On the other hand I think they are different cultures and it is good that they are like that.

One last thing: in one interview I read that what you most like to do is look out the window. Is there a window in your studio that you like looking out of?

Yes, the one over there, looking out on the canal. Sometimes a barge passes by, there's the restaurant... Always movement.♦





‘

Los mejores escritores
son aquellos que escriben
tan bien que incluso
un niño puede leerlos.

Michel Tournier

The best writers are
those that write so
well than even a child
can read them.

’

Entrevista / Interview:
Magali Guerrero
Samuel Alonso
Diseño y redacción
de la entrevista / Design
and text of the interview:
Teresa García Adame
Magali Guerrero
Inma Vellostillo

ENTREVISTA
INTERVIEW



PHOTO JACQUES SASSIER © GALLIMARD

El pequeño
Viernes

Little Friday

Entrevista con el escritor Michel Tournier

Interview with the writer Michel Tournier

Llegamos a la estación del tren de cercanías y, al poco tiempo, apareció el coche de Michel Tournier. Nos acogió tan amablemente que parecía que no era nuestra primera visita a la rectoría de su pueblo en la que vive y escribe desde hace más de treinta años. El contraste entre nuestra admiración y su sencillez era llamativo.

Michel Tournier es uno de los grandes de la literatura. Y no será porque haya escrito mucho. Al revés, más bien ha sido poco; siempre se ha tomado su tiempo, además de empezar a escribir tarde. Sus dos primeras novelas, *Viernes o los limbos del Pacífico* y *El Rey de los Alisos*, consiguieron dos de los premios más prestigiosos en Francia. Y su *Viernes o la vida salvaje* es uno de esos libros que niños y adultos deberían tener entre las manos por

lo menos una vez en la vida. Tournier es un escritor-filósofo que siempre ha buscado grandes temas para hacer reflexionar al lector, sea cual fuere la edad de éste. Y esto es lo que también le distingue de otros escritores. Ha habido muchos «Viernes» en la literatura desde que Defoe creara el personaje de ficción que se fue convirtiendo en símbolo, en arquetipo humano y en mito literario a lo largo de la historia. Y Tournier no sólo tuvo la osadía de escribir un Viernes sino que escribió dos: uno más atormentado, dubitativo, reflexivo, más lleno de palabras; el otro, desnudo, más sencillo, conciso en su lenguaje y su pensamiento, destinado a ser leído y entendido por todos, incluso también por los niños. En toda su obra se advierte, de alguna manera, el influjo de esos «Viernes».

We arrive at the local train station and, in no time Michel Tournier's car appears. He greets us in such a friendly manner that it does not seem like our first visit to the rectory of the village in which he has lived and written for the last thirty years. The contrast between our admiration and his simplicity was noticeable.

Michel Tournier is one of the great literary figures. And not because he has written a lot. On the contrary, he has written little, he has always taken his time, and he began writing late. His two first novels, *Friday or the Limbos of the Pacific* and *The King of the Alders*, obtained two of the most prestigious prizes in France. And his *Friday or the Savage Life* is one of those books that children and adults should have in their hands at least

once in a life time. Tournier is a writer philosopher who has always searched for great subjects to make his readers reflect, whatever their age. And this is also what distinguishes him from other writers. There have been many «Fridays» in literature ever since Defoe created the fictional character that became a symbol, a human archetype and a literary myth throughout history. And Tournier didn't only have the boldness to write of a Friday but to write of two: one more tormented, doubtful, reflective, full of words; the other, naked, more simple, concise in his language and thought, destined to be read and understood by everyone, including children. In all his work, in some way the influence of these «Fridays» is observed.

¿Qué le impulsó a recrear la obra de Defoe en dos versiones?

Mi objetivo era ser filósofo, no escritor; pero cuando fracasé en la oposición para ser profesor de Filosofía descubrí a Robinson Crusoe y a Viernes: la soledad, el encuentro, la evolución de su memoria, el lenguaje, la religión... Así nació *Viernes o los límbos del Pacífico*. Pero con el tiempo me parecía un libro que tenía demasiadas cosas, resultaba poco legible. Por eso publiqué más adelante *Viernes o la vida salvaje*: es mucho más corto, mucho más limpio, mucho más ligero. Es el único que he reescrito. Quería que *Viernes* fuera leído en todos lados, en los colegios, por lectores de todas las edades.

Mientras que no tengo ninguna esperanza —y además no quiero— de que *El Rey de los Alisos* o *Los Meteoros* sean leídos en los colegios. Eso no tendría ningún interés.

What possessed you to recreate the work of Defoe in two versions?

My intention was to be a philosopher, not a writer; but when I failed in the government exam for the position of professor of Philosophy I discovered Robinson Crusoe and Friday: the loneliness, the meeting, the evolution of his memory, the language, the religion... In this way *Friday or the Limbs of the Pacific* was born. But in time I felt that it was a book with too many things, it seemed it was scarcely readable. So, later on I published *Friday or the Savage Life*: it is much shorter, cleaner, and lighter. It is the only one I've rewritten. I wanted *Friday* to be read everywhere, in schools, by readers of all ages.

While I don't have any hope —and I don't even want it—, that *The King of the Alders* or *The Meteors* will be read in schools. In This I would have no interest.

In addition *Robinson Crusoe* is a theme that children know. I wanted to write bet-





Una de las habitaciones de la casa de Tournier.

One of the rooms in Tournier's house.

Además, *Robinson Crusoe* es un tema que los niños conocen. Quise escribir mejor, y quise escribir tan bien como para que los niños pudieran leerme. Eso es lo más difícil del mundo. Los libros que leen los niños son los mejores. Los mejores escritores son quienes escriben tan bien que un niño puede leerlos.

Los lectores infantiles de *Viernes o la vida salvaje*, ¿interpretan los temas centrales que usted transmite? ¿son críticos con su obra?

Voy a menudo a los colegios. Los niños leen mis libros y paso dos horas con ellos. Y hablamos de todo. Aprendo mucho. Tengo una carpeta enorme con cosas que me han dicho los niños. Cuando les pregunto por el pequeño Viernes, les digo que si se han dado cuenta de que en esa novela hay dos temas de extrema actualidad. Primero, la soledad, porque Viernes empieza pasando veinte años solo. Y en la socie-

dad actual hay cada vez más gente solitaria. Y el segundo tema es el Tercer Mundo, los indocumentados. En cuanto a la soledad, les digo por ejemplo: «Robinson está en una isla desierta que es habitable, no hace frío y hay cosas de comer. Está bien pero está solo. Preguntaos, cada uno de vosotros: ¿qué haría yo?». ¿Soportaríais la soledad?». Uno puede volverse loco, uno puede suicidarse si no soporta la soledad. Y he tenido respuestas divertidas. Uno me dijo: «Oh, yo moriría de hambre porque no puedo comer solo». Y otro: «Yo, qué feliz sería, porque a los otros los odio. Sólo estoy feliz cuando estoy solo».

Y los niños —tienen unos diez años— son críticos muy duros. Un día se dieron cuenta de que mi Viernes tiene mucha relación con el Robinson Crusoe de Daniel Defoe. Evidentemente, no soy yo el que ha inventado Robinson Crusoe. Me dijeron: «¿Le sucede a menudo eso de copiar sus libros de los libros de otros?».

ter, and I wanted to write so well that children could read me. This is the hardest thing in the world. The books children read are the best books. The best writers are those that write so well that even a child can read them.

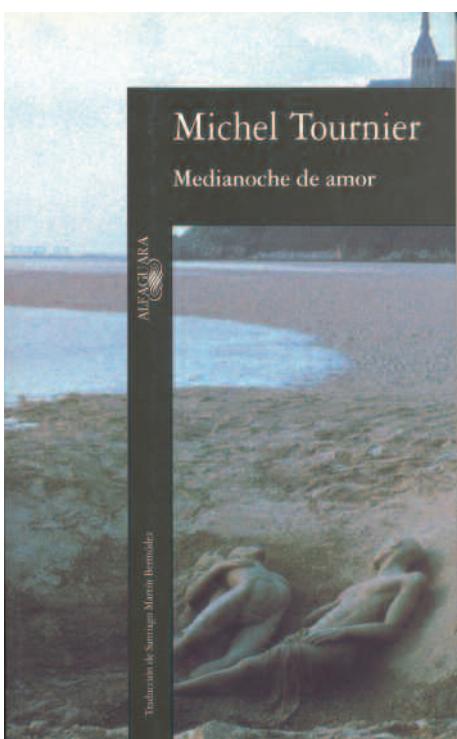
Do the child readers of *Friday or the Savage Life* interpret the central themes you transmit? Are they critical of your work?

I often go into schools, the children read my books and I spend two hours with them. We talk about everything. I learn a lot. I have an enormous folder in which I keep the things the children have said to me. When I ask them about *Little Friday*, I ask them if they have realised that in this novel there are two extremely topical themes. First, loneliness because Friday spends twenty years alone. And in our society there are more lonely people all the time. And the second theme is the

third world, the undocumented. As far as loneliness goes I tell them for example: Robinson is on a desert Island that is habitable, it isn't cold and there are things to eat. He's fine, but he's alone. We should each ask ourselves: «What would I do?» Could you put up with the loneliness? One might go mad; one might commit suicide if one couldn't stand the loneliness. And I've had some entertaining answers. One child said: «Oh, I would die of hunger because I can't eat by myself.» And another: «How happy I would be, because I hate other people. I'm only happy when I'm alone.»

And the children —they're about ten years old— are harsh critics. One day they realised that my Friday was closely related to Robinson Crusoe of Daniel Defoe. Obviously I didn't invent Robinson Crusoe. They asked me, «Do you often copy your books from books by other people?»

Cubierta de la obra *Medianoche de amor*, publicado por Alfaguara.



Cover of the work *Midnight of Love*, published by Alfaguara.

Imagino que le hace feliz ser tan leído.

Yo escribo para ser leído. Sobre todo por los niños, por los jóvenes. Piense que *Viernes* en libro de bolsillo en Francia está en los 7 millones de ejemplares vendidos. Está hecho para leer en la escuela. ¿Se da cuenta de la responsabilidad que acarrea?... Y esto continúa. Quiero decir que dentro de unos años, ni un sólo francés se habrá escapado de mi *Viernes*.

Conocemos el nacimiento de *Viernes*, háblenos de su nacimiento como escritor y de su oficio.

El origen es muy sencillo. Mi gran experiencia ocurrió cuando mi padre me descubrió *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, de Selma Lagerlöf. Tengo el ejemplar que me dio con nueve años. Fue impactante; era la primera vez que yo leía un gran libro. Y me dije que si algún día hacía algo bueno, se parecería a Nils Holgersson.

No me han dicho todavía que yo escriba como Selma Lagerlöf, pero en fin... Además está la admiración. Y puedo decirle que lo que más admiraba en el mundo —y aún es el caso— es un buen libro, una obra maestra literaria. Y creo que es igual para los pintores, para los músicos...

Eso sí, la admiración no es suficiente. Despues hay que trabajar, es decir: leer y escribir. Todos los días. Yo vengo escribiendo desde hace tiempo un *journal extime* (creo que llevo 49 cuadernos). Es una palabra que he inventado yo; lo contrario de *journal intime*. En mi *journal extime* anoto muchas cosas cotidianas: las visitas que me hacen —usted va a figurar aquí—, los viajes que hago, y también cosas puramente exteriores, que no tienen interés para los lectores, pero aun así son un poco mi vida. También anoto frases, ideas, sucesos...

I imagine that being widely read makes you happy.

I write to be read. Above all for children and teenagers. Consider that in France the paperback version of *Friday* has sold around 7 million copies. It is made to be read in schools. You realise the responsibility this carries?... And this continues. I mean to say that within a few years there will not be a French man or woman who has escaped my *Friday*.

We know about Friday's birth, can we talk about your birth as a writer and of your work?

The beginning is very simple. My great experience occurred when my father found for me *The Marvellous Voyage of Nils Holgersson*, by Selma Lagerlöf. I have the copy he gave me when I was nine years old. It was very powerful; it was the first time I read a great book. And I said to myself if I ever did any-

thing good, it would be in the style of Nils Holgersson. No one has yet told me that I write like Selma Lagerlöf, but anyway... On top of this is admiration. And I can say to you that what I most admired in the world —and it is still the case—, is a good book, a literary masterpiece. And I think it is the same for painters, for musicians...

However, admiration is not enough. Afterwards you have to work, I mean to say: read and write. Every day. I have been writing for some time a *journal extime* (I think I have filled 49 note books). It is a word I've invented, the opposite of a *journal intime*. In my *journal extime* I write down many everyday occurrences: visits I receive —you will appear there— the journeys I make, and also purely exterior things, that have no interest for the readers, but they are still in some way my life. I also note down phrases, ideas, things that happen...

Y al lector, ¿qué papel le otorga usted?

¿Piensa en él al escribir?

¡Y de qué modo! El lector es un coautor. Yo sólo doy al lector la mitad de un libro, y creo que, leyéndolo, él debe añadir la otra mitad.

¿Le deja usted pistas?

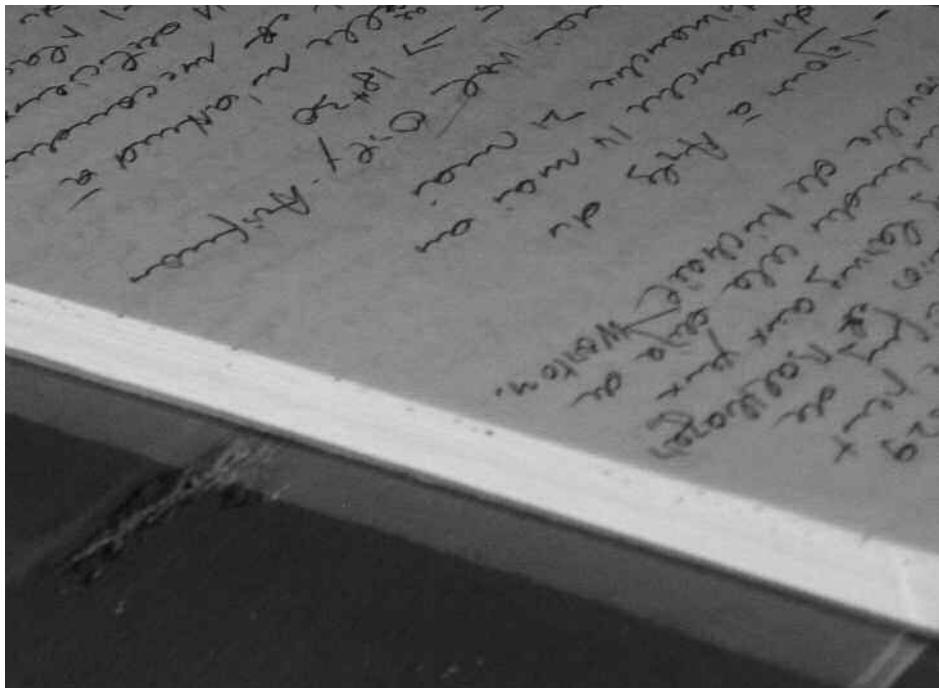
Le digo, por ejemplo: «Al salir del despacho, se cruzó con una joven radiante». No digo nada más. Incumbe al lector saber si ella es rubia o morena, saber cómo era, qué es lo que es una

joven radiante. Cada uno tiene una idea diferente.

En su oficio de escritor ha cultivado distintos géneros: novela, ensayo, cuento...

Una de sus obras, *Medianocche de amor*, tiene como eje una reunión de amigos en la que se han de contar cuentos, y cada historia debe superar a la anterior en fuerza y belleza; el cuento parece un género importante para usted. ¿Por qué?

Hay varias formas de relato corto. Están el cuento, la fábula y la novela corta. En el



Una página del *journal extime* de Tournier.

A page from Tournier's *journal extime*.

And what about the reader. What part do you assign him? Do you think of him while you write?

And in what a way! The reader is the coauthor. I only give the reader half the book, and I believe that in reading it, he has to add the other half.

Do you leave him clues?

I tell him, for example: «On leaving the office, he passed by a shining girl». I say no more. The reader has to know if she is blond or dark, know how she is,

what is a shining girl. Each of us has a different idea.

In your work as a writer you have cultivated different genres: novels, essays, tales... One of your works, *Midnight of Love*, has as its axis a reunion of friends in which they have to tell tales, and each tale has to surpass the one before it in strength and beauty; tales seem to be an important genre for you. Why?

There are various forms of short story. There is the tale, the fable and the short

cuento y en la fábula hay una enseñanza; la diferencia es que en el cuento no se da de manera explícita, sino que tiene que buscarla el lector. En la fábula la enseñanza está ahí, está escrita, está ilustrada, expresada en la moraleja. En cuanto a la novela corta, se caracteriza por su vínculo con la realidad, por su verosimilitud, y está relacionada con el sentido periodístico del término «nouvelle» (noticia): hechos diversos, sucesos cotidianos; no tiene más sentido ni trascendencia.

En la fábula, el contenido está ahí. En el cuento, hay que buscarlo y hacer un esfuerzo de inventiva, y en la novela corta no merece la pena buscar: no hay nada.

Relacionado con esa búsqueda de las enseñanzas que los cuentos sugieren, estaría también otro de los recursos característicos de su obra: los mitos.

Sí, utilizar los mitos me sirve de puente entre la filosofía y la novela. Un mito es un ser inventado, un héroe que encarna

Tournier nos enseña uno de los libros de su colección.

Tournier showing us one of the books from his collection.



D. Gómez

novel. In the tale and fable there is a teaching; the difference is that in the tale it is not given in an explicit way, the reader has to search for it. In the fable the teaching is there, written, illustrated, expressed in the moral. As far as the short novel is concerned it is characterised by its link with reality, for its verosimilitude, and it is related in a journalistic sense to the term «nouvelle» (news): diverse facts, everyday happenings, it has no other meaning or transcendence.

In the fable, the content is there. In the tale, you have to search for it and make an inventive effort and in the short novel

there is no point in looking: there is nothing there.

Related to the search for teaching that tales encourage, there is also another of the characteristic sources of your work: myths.

Yes, I use myths as a bridge between philosophy and the novel. A myth is an invented being, a hero that incarnates a fundamental aspect of the human condition; it serves as a metaphor for human nature. For example, Robinson is loneliness and the dialogue with another race. It is a myth of great richness.

un aspecto fundamental de la condición humana; sirve como metáfora de la naturaleza humana. Por ejemplo, Robinson es la soledad y el diálogo con la otra raza. Es un mito de una riqueza enorme. La característica del héroe mitológico es que ha sido creado por un autor (Defoe en el caso de Robinson) pero trasciende a éste. Yo soy uno de los sucesores de Daniel Defoe; recreo su creación, Robinson Crusoe, para representar y explorar los valores y los errores humanos. Igual sucede con el mito de Don Juan: trasciende a su creador, Tirso de Molina, y es recreado por otros (Molière, Mozart...). El verdadero héroe mitológico se desplaza.

En *Viernes o los límbos del Pacífico* recreo a Robinson, su evolución moral, su lengua. Hay una escena importante en la novela: cuando encuentra un espejo. No se ha visto la cara desde hace veinte años. Se mira... no se reconoce. El espejo es un fenómeno extraordinario: ofrece

una imagen de lo que somos. Está presente en muchas de mis historias. Para mí es un gran tema.

Precisamente gracias al espejo, y no sólo, hay mucha dualidad, dicotomías, dobles en su obra.

El tema del doble es el de los hermanos gemelos. Y es muy interesante. Si usted analiza a un ser humano, tiene dos elementos: la herencia que se le ha dado en su nacimiento, que no ha elegido, y el medio en el cual ha sido educado. Y el medio se puede cambiar. Cuando el niño crece, elige su medio. Va a elegir sus amigos, su lugar de vacaciones, su profesión... Elige su medio pero no puede cambiar su herencia. Pues bien, hay dos escuelas que interpretan esto: una que pone todo el peso sobre la herencia, y otra que lo pone sobre el medio. Políticamente, la primera sería la derecha, y la segunda sería la izquierda. Cuando la Revolución Francesa, usted tenía la aristocra-

cacia, la herencia: para ser alguien, había que ser descendiente de alguien. Quién fuera él no tenía importancia. Si usted no tenía antepasado, usted no existía. Es la derecha. La Revolución llegó y dijo: «En absoluto. Un niño se construye, va a la escuela, se enriquece, se educa». Luego es el medio, ¿ve usted? Derecha-izquierda. Y la herencia... el culto a la herencia puede llevar al nazismo: si usted tiene una mala herencia, no hay nada que hacer: sólo puede ser destruido de inmediato, no se puede sacar nada de usted. Es espantoso.

Los verdaderos gemelos tienen a la vez la misma herencia y el mismo medio. Y eso me ha permitido descubrir que no sólo están la herencia y el medio. Hay un tercer factor, pero para darse cuenta hay que ver gemelos. Se trata de la libertad. Porque yo he visto gemelos varias veces. Los gemelos (no hablo de los mellizos) tienen la misma herencia. Son criados por la misma madre. Pues bien, se oponen el uno al otro; cuando

ness. The characteristic of the mythological hero is that it has been created by an author (Defoe in the case of Robinson) but it transcends this. I am one of Daniel Defoe's successors; I recreate his creation, Robinson Crusoe, in order to represent and explore human values and errors. The same occurs with the myth of Don Juan: it transcends its creator, Tirso de Molina, and is recreated by others (Molière, Mozart...). The true mythological hero is displaced.

In *Friday or the Limbos of the Pacific* I recreate Robinson, his moral evolution, his language. There is an important scene in the novel: when he finds a mirror. He hasn't seen his face in twenty years. He looks... but he does not recognise himself. The mirror is an extraordinary phenomenon: it offers an image of what we are. It is present in many of my stories. For me it is a great subject.

Precisely thanks to the mirror, and not only, there is much duality, dichotomies, doubles in your work.

The theme of the double is that of identical twins. And it's very interesting. If you take a human being, you have two elements: what they have inherited from birth, that they have not chosen, and the environment in which they have been educated. And the environment can be changed. When the child grows he chooses his environment. He is going to choose his friends, where he goes on holiday, his profession... He chooses his environment but he cannot choose his inheritance. Well, there are two schools that interpret this: one that puts all the weight on inheritance, and the other that puts it on the environment. In politics, the first would be on the right and the second on the left. In the French revolution, you had the aristocracy, the inheritance: to be somebody, you had to be descended from

somebody. Who he was, was not important. If you didn't have ancestors, you didn't exist. It is the right. The revolution arrived and said: «Absolutely not! A child is nurtured, he goes to school, he is enriched, he is educated.» Then it is the environment, you see? Right-left. And the inheritance... the cult of the inheritance can lead to Nazism. If you have a bad inheritance, there is nothing to be done: you can only be immediately destroyed, there is nothing to be done with you. It is terrifying.

Truly identical twins have at the same time the same inheritance and the same environment. And this has allowed me to discover that there is not only inheritance and environment. There is a third factor, but to realise this you have to see twins. I'm referring to freedom

Because I have seen twins at various times. Identical twins have the same inheritance. They are brought up by the

uno dice una cosa, el otro dice lo contrario. Eso demuestra que hay un tercer elemento, que es la libertad de elección. Es el gran descubrimiento que hice mientras escribía *Los Meteoro*s.

Los espejos, los dobles, las imágenes... todo gira en torno a las representaciones; igual que la fotografía, otro de los temas que con más frecuencia aparece en sus obras. Usted siempre se ha interesado por la fotografía.

Sí. Creé un programa de televisión sobre la fotografía que tuvo cincuenta emisiones. En cada una de ellas debía pasar tres horas con el fotógrafo al que dedicábamos cada programa. De modo que así obtuve una información sobre la fotografía que es formidable, y la primera cosa que me enseñaron es que yo, como fotógrafo, ¡cero!... Sí, se lo suficiente de fotografía como para saber que soy un inútil en fotografía, mientras que hay gente que no sabe que es inútil y, sin embar-

go, se dedica a ello. No les da vergüenza. Es lo que tiene la fotografía de terrible. Cuando veo un joven que dice: «Me gustaría convertirme en un gran fotógrafo», le digo: «Te equivocas, los grandes fotógrafos son desconocidos y pobres».

Entonces, según usted, ¿es mejor ser escritor?

Es preferible ser escritor.

En todo caso, usted ha colocado la fotografía y la escritura en paralelo en varias de sus obras. Al menos dos títulos están dedicados íntegramente a ello: *El crepusculo de las máscaras* y *Des clefs et des serrures* (*De llaves y de cerraduras*).

Sí. He escrito sobre fotografía. Mucho. Y además, en mi novela *El Rey de los Alisos* hay una parte fotográfica. (Por cierto, yo creo que dos tercios de las fotos que se hacen en el mundo son fotos de niños. En lugar de comernos a los niños, los fotogra-

fiamos). En cada foto hay creación. La gente no lo sabe, nunca ha visto grandes fotos. Y por ello el ojo no está educado. Se les muestra una foto y no la ven. Yo me daba cuenta de esto cuando hacía mis programas de la televisión sobre la fotografía; tenía un despacho en las ediciones Plon y preparaba mis programas en ese despacho. Veía desfilar periodistas y escritores. Les mostraba fotos a todos ellos. Me daba cuenta de que no las veían. Era como una lengua extranjera que no sabían leer. Requiere un poco de entrenamiento, un poco de información. Y la gente no sabe. Y los grandes fotógrafos, como le he dicho, son desconocidos.

¿Qué es lo que más le sorprende de la fotografía?

Lo que me asombra de la fotografía es que trasciende la realidad. La fotografía es una creación del fotógrafo. La fotografía no desvela la realidad: la crea. Las imágenes foto-

same mother. Well, they confront each other; when one says one thing the other says the opposite. This shows there is a third element, which is freedom of choice. It is the great discovery I made when writing *The Meteors*.

The mirrors, the doubles, the likeness-es... it all turns towards representations; like photography, another subject that appears often in your work. Have you always been interested in photography?

Yes. I created a television programme on photography that had fifty episodes. In each of them I had to spend three hours with the photographer who the programme was about. In this way I obtained a formidable amount of information on photography, and the first thing I learnt was that I, as a photographer, zero! Yes, I know enough about photography to know I'm useless, whilst there are others that don't realise this and

dedicate themselves to it. They are not ashamed. It is what is terrible about photography. When I see a young person saying: «I'd like to become a great photographer», I say: «you are wrong, great photographers are unknown and poor.»

So, as far as you are concerned it is better to be a writer?

It is better to be a writer.

In any case, you have placed photography and writing in parallel in some of your work. At least two titles are integrally dedicated to this: *The Twilight of the Masks* and *Of Keys and Locks*.

Yes. I have written about photography. A lot. And also in my novel *The King of the Alders* there is a photographic part. (By the way, I think that a third of the photos taken in the world are of children. Instead of eating children, we photograph them). In each photo there is cre-

ation. People don't know this, they've never seen great photos. And the eye is not educated for them. You can show them a photo and they don't see it. I realised this when I was making the television programmes on photography. I had an office in Plon (the publishing house) and I prepared my programmes in this office. I saw a succession of journalists and writers. I showed them all photographs. I realised they weren't seeing them. It was like a foreign language they couldn't read. It needs a little training and a little information. And people don't know this. And the great photographers, as I said, are unknown.

What is it that most surprises you about photography?

What impresses me about photography is the way it transcends reality. Photography is a creation of the photographer. Photography does not uncover

grafiadas, sin el fotógrafo, no habrían sido desveladas.

¿Entonces usted ve la fotografía como una construcción del autor y no como una representación de la realidad?

La fotografía es una boda entre el autor y la realidad.

¿Escribe usted en este momento?

Me cuesta ya mucho. De momento, tengo un libro que he publicado hace seis meses, titulado *Las verdes lecturas*, y que es un conjunto de estudios sobre los grandes autores leídos por los jóvenes. Verá usted, está la Condesa de Ségur, Jules Verne, Lewis Carroll, Jack London, Selma Lagerlöf, Rudyard Kipling, Benjamin Rabier, Hergé, Pierre Gripari... Ahora estoy preparando la edición de bolsillo. Es lo que más me interesa. Acabo de terminar un capítulo sobre Alphonse Daudet. Querría hacer otros sobre Hoffmann y sobre Andersen, pero me cues-

ta mucho. Y en cuanto a las novelas, me cuestan todavía más. Porque como sabe usted, yo viajo, hago averiguaciones sobre el terreno. He hecho enormes esfuerzos; he atravesado Canadá. Ahora soy mayor y estoy cansado.

Sí, es mayor y está cansado. Pero su vitalidad no ha dejado de estar presente en toda la entrevista. No cabe duda de que Tournier, «el pequeño Viernes», sigue viviendo la vida intensamente.♦

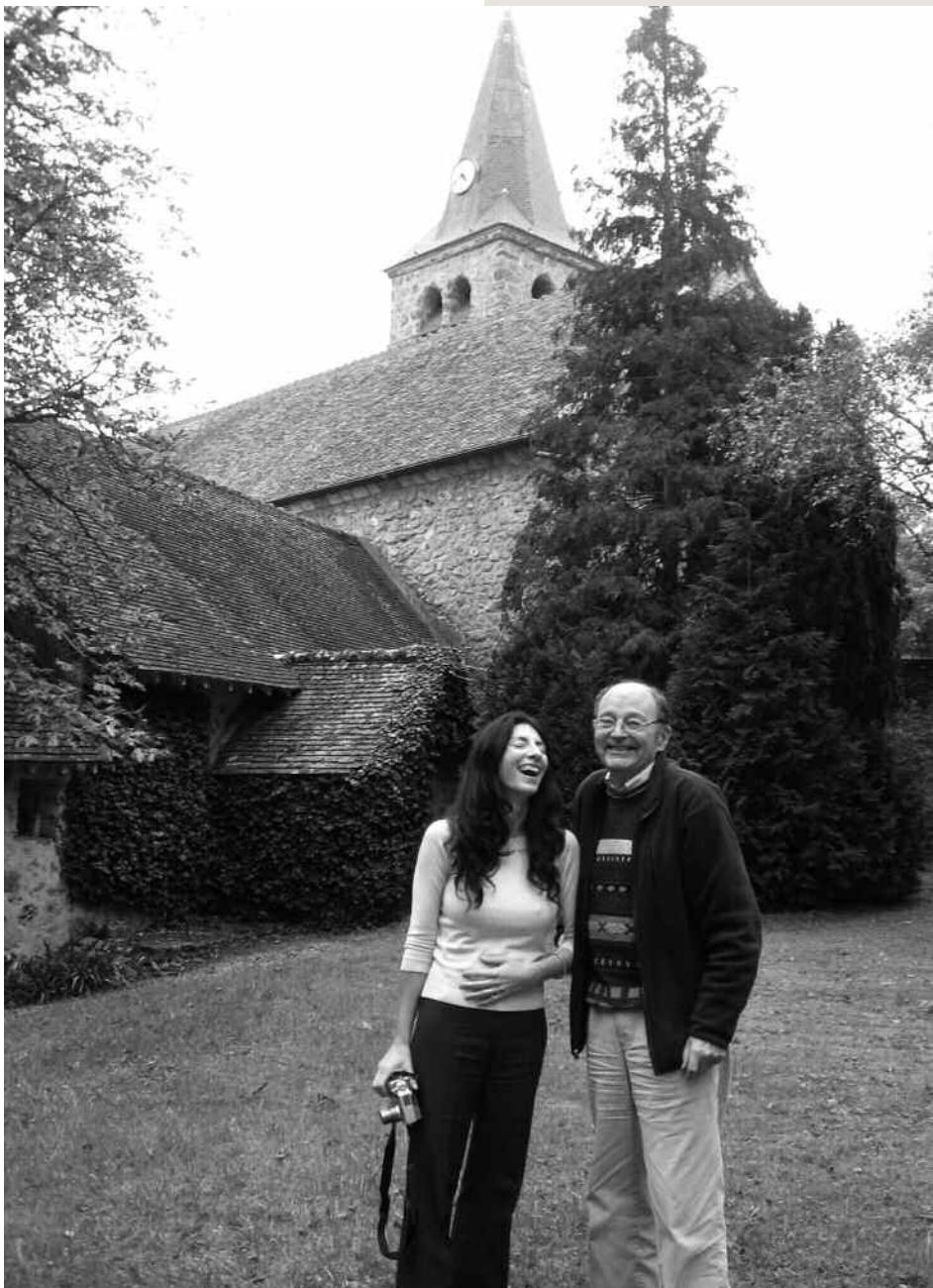
reality it creates it. Photographed images, without the photographer, would not have been revealed.

Then you see photography as a construction of the author and not as a representation of reality?

Photography is a marriage between the author and reality.

Are you writing at the moment?

I find it hard now. At the moment, I have a book that was published six months ago, entitled *The Green Readings*, and it is a collection of studies on great authors read by young people. Look, there is the Countess of Ségur, Jules Verne, Lewis Carroll, Jack London, Selma Lagerlöf, Rudyard Kipling, Benjamin Rabier, Pierre Gripari... Now I'm preparing the paperback edition. It is what most interests me. I've just finished a chapter on Alphonse Daudet. I wanted to do more,



on Hoffmann and on Andersen, but I find it difficult. As far as novels are concerned, I find it even harder. Because, as you know, I travel, I make investigations on the site. I have made huge efforts, I've crossed Canada. Now I'm old, I'm tired.

Yes, he is old and tired. But his vitality has been present throughout the interview. There is no doubt that Tournier, «Little Friday», continues to live life intensely.♦

Dos páginas del block
personal de apuntes de
Manuel Estrada

Two pages of
Manuel Estrada's
personal notebook





‘

La banalidad no puede convertirse en el elemento dominante del paisaje del diseño.

Manuel Estrada

Banality must not become the dominant element in the landscape of design.

’

Martha López Revelles
Pablo Cruz

ENTREVISTA
INTERVIEW



El alma
de un diseño

The soul
of a design

Entrevista con el diseñador gráfico Manuel Estrada

Interview with the graphic designer Manuel Estrada

En la calle ya es de noche y llueve. Entramos en el edificio y subimos a pie varios pisos, hasta la puerta del estudio de Manuel Estrada. Una mujer joven, en vaqueros y camiseta, nos abre la puerta del piso, que se encuentra en un edificio de principios de siglo en la zona «popular» del barrio de Salamanca. En la pequeña entrada unas modernas bicis plegadas. A la izquierda, tras una puerta de madera y cristal, varias mesas con ordenadores y dos o tres chicos jóvenes sentados trabajando. La mujer nos invita a que esperemos al diseñador en su despacho y, en una mesa redonda situada frente a la de él, nos sentamos. En el despacho-estudio

del afamado diseñador no se percibe demasiado diseño en la decoración. Lo importante es el contenido: una estantería recorre, desde suelo hasta el techo, una larga pared, libros de diseño en varios idiomas, libros de arte, revistas, narrativa, libros de poesía, etc. Tantos, que los podemos observar también a los pies de la librería, amontonados en torres por el suelo. De pronto, entra Manuel. En su cara, a pesar de la hora ya tardía para cualquier jornada laboral, una amplia sonrisa y una voz pausada con un timbre atractivo nos anuncia que tenemos poco tiempo, una hora escasa. No hay más que esperar, ponemos la grabadora en marcha.

It is now night in the street and it's raining. We enter the building and walk up a few floors, to the door of Manuel Estrada's studio. A young woman in jeans and a t-shirt, opens the door of the flat which is part of a turn-of-the-last-century building in the «popular» area of the «barrio de Salamanca». In the small entrance there are some modern folding bikes. On the left, behind a door of wood and glass, some tables with computers and two or three young men sitting at work. The woman invites us to wait for the designer in his office and, at a round table opposite his desk, we sit down. In the studio-office

of the famous designer we don't see many signs of design in the décor. What's important are the contents: shelving from floor to ceiling runs down one wall, books of design in various languages, books of art, magazines, narratives, books of poetry, etc. So many, that we can see them also at the foot of the shelves, growing in towers from the floor. Soon Manuel enters. On his face, despite the late hour for any working day, a wide smile and a measured voice of an attractive tone tells us that there is little time, scarcely an hour. Not having hoped for more, we switch the tape recorder on.



**Espacio Abierto, Sopa de Libros, Próxima Estación, Ala Delta, Alandar, Alta Mar...
¿Qué le queda a usted por diseñar en la literatura infantil española?**

Espero que mucho, porque diseñar en el ámbito de la literatura infantil me gusta y me divierte. Este sentimiento viene de muy atrás, pues hubo un tiempo en el que dudé entre el diseño y dibujar o incluso escribir literatura infantil. Siempre me han impresionado los libros para niños. Los he leído, los he comprado y, cuando no tenía niños, los adquiría para mí. Estoy refiriéndome sobre todo a los libros con dibujos.

Conozco muchos ilustradores, entiendo su trabajo, lo valoro, lo admiro, y me siento muy cercano a ellos. También conozco libros juveniles, ya que he ido leyendo con mi hija a medida que ha ido creciendo, desde *Harry Potter* hasta otros libros más densos. Así que es un poco sospechoso, pues siempre me he sentido atraído e interesado por la literatura infantil. Esta afini-

**Espacio Abierto, Sopa de Libros, Próxima Estación, Ala Delta, Alandar, Alta Mar...
What is left for you to design in Spanish children's literature?**

I hope a lot, because I find design in the medium of children's literature agreeable and enjoyable. This comes from way back; there was a time when I was in doubt whether to go into design or drawing or even to write children's literature. I've always been impressed by children's books. I've read them, bought them, and, when I didn't have children, I got them for myself. I'm referring above all to books with illustrations. I know many illustrators, I understand their work, I value it, I admire it and I feel very close to them. I also know a lot of teenage fiction as I've read along with my daughter whilst she's grown, from Harry Potter to other denser books. So, it's not surprising that I've always felt attracted to and interested in children's literature. This affinity

dad me ha permitido divertirme tanto diseñando para esta literatura que, al final, me he convertido en una especie de fetiche para las editoriales, como si por llevar mi diseño, una colección fuera a tener suerte. No deseo dejar sin trabajo a otros diseñadores, pero espero poder seguir en este mundo de la literatura y en especial de la literatura para los más pequeños.

Entendemos que un diseñador se debe a su público, que es lo mismo que decir sus clientes, pero, díganos: ¿qué media entre aquel logotipo del Café Central sobre músicos de jazz y la última iluminación de Estrada? ¿No fue en navidades de 2005?

Ahora estoy aprendiendo a hacer mi oficio. Cuando empecé a diseñar intuía que era mi trabajo porque me gusta la utilidad del diseño, saber que sirve para algo, por eso me distancio de otras disciplinas. Después de 18 años siento que he aprendido a hacerlo.

El diseño es una profesión de largo recorrido, en contraposición a otras que tienen una mortandad muy rápida. Me estoy refiriendo, por ejemplo a los creativos publicitarios. Hay profesiones en las que sacas ideas de la bolsa de la creatividad sin volver a llenarla. En cambio, en otras como el cine, la literatura, el diseño, la arquitectura, el que las realiza madura más tarde y es capaz de compensar el desgaste imaginativo. Ahora me siento más seguro de mí mismo y creo que he conseguido mantener el mismo grado de idealismo, sigue interesándome más el diseño que ganar dinero con él, más los destinatarios que la belleza del diseño: que cuando alguien haya leído el libro que he diseñado piense en lo adecuada que es su cubierta.

Creemos que el diseñador ha de ser un sujeto cuyo pensamiento supere o excede el territorio de lo gráfico pero ¿en qué sentido?

has allowed me to enjoy so much designing for this literature that, finally I've become a type of fetish for the publishers; as if because of my design a collection would be lucky.

I don't want to take work from other designers, but I hope to continue in this world of literature and especially children's literature.

It seems a designer has an obligation to his public, or his clients, but tell us: what is the connection between that logotype for Café Central on Jazz musicians and the latest illumination by Estrada? Wasn't it Christmas 2005?

It's now that I'm learning my job. When I started to design it was intuition that led me to believe it was my work because I like the usefulness of design, to know it has a use, for this reason I distanced myself from other disciplines. After eighteen years I feel I have learnt how to do it.



Balance Económico año 2001, poster.
Colegio de Economistas de Madrid.



Paz en Bosnia, poster

Design is a long serving profession, compared to others that have a shorter life span. I am referring, for example to creative advertising. There are professions in which you take ideas out of the creativity bag without putting anything back. In contrast, in others, like cinema, literature, design, architecture, the artists mature later and are capable of compensating for the imaginative drain. I now feel more sure of myself and think that I have managed to hold on to the same degree of idealism, I am still more interested in design than in making money from it, in my audience rather than in the beauty of design, that when someone has read the book I designed they think in how fitting the cover is.

We believe that the designer should be a subject whose thought reaches or exceeds the territory of the graphic but, in what sense?

Boceto e ilustración definitiva para la cubierta de *El Hombre duplicado* de José Saramago.

Sketch and definitive illustration for the cover of *El Hombre duplicado* by José Saramago.



Supongo que cada diseñador tendrá una respuesta diferente para esto. Yo no sé si soy ya un diseñador gráfico, creo que no. En este trabajo es difícil que la barrera entre el diseño de espacios y el gráfico esté muy definida. Muchas veces te hacen encargos que traspasan estas barreras. Así no se abusa del oficio; si te enfrentas a otros retos, la relación con él se mantiene virginal.

Por eso no me considero un diseñador gráfico. Me interesan, por ejemplo (y quizás sea peligroso, pero me sucede cuanto más trabajo con imágenes) las palabras, y aunque no creo que beneficie a mi profesión, me sucede. Me interesan las cosas de forma global y las imágenes son a veces reduccionismos o simplificaciones de la realidad. El discurso implícito del diseño en ocasiones me interesa más que el diseño en sí, me gusta la formulación de las preguntas más que su resolución. Por ejemplo, en el caso de la iluminación navideña, intenté que fuese apta para creyentes y laicos, para

I suppose every designer would have a different answer for this. I don't know if I'm still a graphic designer, I think not. In our work it is difficult to define the barrier between the design of spaces and the graphic. They often make demands that pass over these barriers. So we don't overstep the mark in our work; if you confront other challenges, the relationship you have with it remains virgin.

For this reason I don't think of myself as a graphic designer. I am interested in, for example (and perhaps it is dangerous, but it happens the more I work with images) the words, and although I don't think it helps my work, it happens. I am interested in things in a global sense and images are often reductions or simplifications of reality. The implicit discourse of design at times interests me more than the design itself; I like the form of the questions more than the resolution. For example, in relation to Christmas decorations, I

paseantes y turistas, no quería aparecer como artista céntrico, centrado y central. Lo que pretendía era tratar de cumplir los objetivos del trabajo y en eso es en lo que me afano sobre todo, en que los fines últimos estén bien delimitados desde el principio.

¿Cuáles han sido y son sus referencias en el mundo del diseño?

Al principio me fijaba en los diseñadores españoles que conocía y aprendí de ellos desde la distancia, puesto que no tuve en mis comienzos una relación personal con ellos. Mi primer referente fue Alberto

Corazón, curiosamente conocí más tarde a Daniel Gil, después me haría amigo suyo hasta que murió. Mi segundo referente en Madrid fue Pepe Cruz Novillo, como el hombre que mejor sintetizaba las formas, también influyó en mi Peret, un catalán. Despues conocí a los de fuera, a Bruno Munari, y me conmovió que en él la humanaidad y la coherencia ideológica formaban un todo, me sorprendió su capacidad para la humildad y el alto grado de humanidad y de compromiso de los que era capaz en un mundo en el que aparentemente lo importante era lo frívolo, la búsqueda del éxito.



tried to make them acceptable to believers and non-believers, for people passing and for tourists; I didn't want to appear as an artist of the centre, centred and central. What I was trying to do was to fulfil the objectives of the work, and it is this in

which I am most concerned, in that the ultimate ends are well defined from the beginning.

What have been and what are your references in the world of design?

Cartel homenaje
a Daniel Gil.

Poster tribute
to Daniel Gil.

1. SPIM. Empresa de planificación estratégica de transporte.
2. ICEI. Instituto Complutense de Estudios Internacionales.
3. Marca para programa de excelencia turística.

1



2



3



1. SPIM. Company of strategic planning of transport.
2. ICEI. Instituto Complutense de Estudios Internacionales.
3. Mark for program of tourist excellence.

No sé si le habéis conocido, pero era un hombre pequeño de pelo blanco, que si alguien le hubiera solicitado para dar una conferencia hubiera contestado algo así como: «Y ustedes por qué me han llamado a mí... qué quieren que cuente...».

Estuve interesado sobre todo en el Munari que reflexiona acerca de la capacidad de aprendizaje y la enseñanza...

También me fijé en diseñadores estadounidenses, que afortunada o desafortunadamente han marcado el mundo del diseño, por ejemplo Paul Rand que unía la capacidad de reflexionar con las soluciones brillantes, alguien que además de decir, hacía y que comprendía y explicaba, siempre en la línea de la sonrisa del cerebro, esa expresión americana: *smile in the mind...*

Citaré para finalizar otros más de los que he aprendido y cuyos trabajos me han interesado: Milton Glaser, Steven Heller (director de arte de *The New York Times*) e Ivan Chermayeff .

At the start I concentrated on Spanish designers that I knew and I learnt from them from a distance, as I didn't have to begin with any personal relationship with them. My first influence was Alberto Corazon, and curiously, I later got to know Daniel Gil, then I became his friend until he died. My second influence, in Madrid, was Pepe Cruz Novillo, as the man who best synthesises forms, Peret, a Catalan, has also influenced me. Later I got to know people from abroad like Bruno Munari, and it moved me that in him humanity and ideological coherence make up the whole, I was surprised by his capacity for humility and the high standard of humanity and compromise of those that were capable in a world in which frivolity was apparently what was important, the search for success. I don't know if you knew him but he was a little man with white hair, who, if anyone had asked him to give a conference, would have replied something like this: «Why are

¿Cree usted que la practicidad (utilidad) y la calidad artística aparecen enfrentadas en la balanza? Si es así, ¿cuál pesa más? Lo deseable es que haya un equilibrio entre ambas.

Hay que tener en cuenta que el diseño es una disciplina nueva, concretamente de la segunda mitad del siglo xx, que nace de las corrientes racionalistas unidas a la búsqueda de objetivos sociales, de corrientes de pensamiento que tratan de convertir en colectivas, propiedades y situaciones que antes eran minoritarias. La virtualidad de transformar la realidad es propia del diseño. La belleza va adherida a la funcionalidad. La expresión *smile in the mind*, que usan los americanos y a la que me refería antes al citar a Paul Rand, precisa lo que quiero decir, pues expresa la satisfacción intelectual que proporciona algo hecho con inteligencia, y no se refiere a la belleza helénica, a los cánones clásicos, sino a la belleza que provoca la sonrisa de la inteli-

you asking me... what do they want... what can I tell them...»

I was chiefly interested in the Munari that reflected on the capacity for learning and teaching... I have also been interested in designers from the United States, that both fortunately and unfortunately have marked the world of design, for example Paul Rand who unites the capacity to reflect with brilliant solutions, someone who, as well as saying, does and understands and explains, always in the line of the minds smile, that American expression: «smile in the mind...»

I could mention others from whom I have learned and whose work has interested me: Milton Glaser, Steven Heller (director of art for *The New York Times*) and Ivan Chermayeff.

Do you believe that practicality (utility) and artistic quality tend to confront each other in the balance? And if so

gencia. Algo es bello porque evita la emisión de gases a la atmósfera...

La efectividad de un diseño se persigue de manera intencionada, pero ¿cabe además en todos los trabajos la creatividad? ¿Cuál de las dos es para usted el alma de un diseño?

La función y el alma no están reñidos, yo aplico el alma a la funcionalidad. Discuto con el cliente el enunciado del problema, ahí aparece mi alma y por tanto la de lo que hago. Para que un trabajo tenga alma ha de ponerla el que hace el trabajo y ha de ser capaz de entregarse con toda su energía y su experiencia. Hay que poner ilusión en lo que haces, y creer en ello. En el caso del diseño el acuerdo es imprescindible, ha de haber complicidad entre el que encarga el trabajo y el que lo realiza.

Es verdad que el tiempo corre en contra de esta forma de hacer, y esto se lo debemos a la tecnología que creo que falsifica la

vida además de facilitarla, con el inconveniente de que el alma no entiende de tiempos, pues tiene los suyos propios. Sin alma no se puede escribir un buen texto, ni proyectarse un edificio bello. En el diseño el alma es compartida, el resultado del encuentro del juego, el que encarga la resolución de un problema se arriesga al lado del que trata de darle solución.

La semántica de un diseño a veces pasa desapercibida para el público o incluso el significado de algún diseño puede llevar a equívoco. ¿Cómo se explica esto?

Podríamos ligar esta idea con la creencia popular de que el diseño es una guinda, dicho con sus propias palabras, de que su función es meramente decorativa, si no alcanza su objetivo de servir al producto. ¿Qué opina al respecto?

En nuestro país el diseño se ha hecho muy rápido y se ha aplicado sin mucha digestión y los propios diseñadores, al

which has more weight? It is desirable to have a balance between the two.

You have to take into account that design is a new discipline, precisely, from the second half of the twentieth century born out of rationalist tendencies united with the search for social objectives, of tendencies of thought that tried to convert into collectives, properties and situations that before were minorities. The virtuality to transform reality is proper to design. Beauty goes tied to the functional. The expression «smile in the mind», that the Americans use and to which I referred earlier when citing Paul Rand, is precisely what I want to say, it expresses the intellectual satisfaction that is given by something made with intelligence, and I'm not referring to Hellenic beauty, to the classical canons, but to the beauty that provokes an intelligent smile. Something is beautiful because it avoids the emission of gasses in the atmosphere...

The effectiveness of a design is pursued intentionally but, does creativity fit into all work? Which of the two is the soul of a design for you?

The function and the soul are not opposed; I apply the soul to the functionality. I discuss with the client the start of the problem, that's where my soul appears and the soul of what I'm doing. In order that a work has a soul you have to put your soul into it and to be capable to deliver with all your energy and experience. You have to put illusion into what you do, and believe in it. In the case of design agreement is indispensable; there has to be complicity between the customer and the artist.

It is true that time runs against this way of working, and we owe this to technology which I think falsifies as much as facilitates life, with the inconvenience that the soul does not understand time, it keeps its own times. Without soul you cannot write a good text, or create a beau-

Iconos para las áreas didácticas del Instituto Europeo di Design.

1.Interiorismo. 2.Diseño Virtual.
3.Gráfica. 4.Diseño Digital.
5.Modas.



1



2



3



4



5

Icons for the didactic areas for
Instituto Europeo di Design.

1.Inner decoration. 2.Virtual design.
3.Graph. 4.Digital design.
5.Fashion.



Cubierta para el libro
*El diseño no
es una guinda*

Book cover for the book
*El diseño no
es una guinda*

igual que los clientes, lo hemos utilizado con poca reflexión, mucha precipitación y poco conocimiento de los procesos. Por eso a veces se busca a la persona que garantice el diseño, pues los que lo piden carecen de elementos de juicio que les permitan saber si ese diseño responde a las necesidades reales de la institución o del proyecto para el que ha sido hecho. Por lo tanto, es muy difícil que haya un criterio objetivo aprendido y aceptado por todo el mundo. Puede ser también que no haya tiempo, a veces ese tiempo es el requerido para sentarse doce veces en la misma silla y saber que, además de estar bien resuelta en términos de forma y estética, cumple su función. Creo que el mundo del diseño está aún en una fase temprana, sobre todo en nuestro país, aunque se haya puesto de moda no quiere decir que exista una cultura del diseño extendida. En España no es fácil encontrar crítica sobre diseño,



Imágenes para la
presentación digital y logo
de la empresa Santillana
Multimedia.

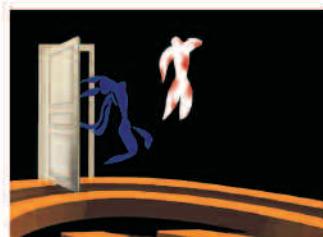
Images for the digital
presentation and logo for
Santillana Multimedia
company.

tiful building. In design the soul is shared, the result of the gaming table, the person asking for the resolution of the problem takes a chance on the one trying to provide the solution.

The semantics of a design sometimes pass unnoticed by the public or the meaning of a design can be misunderstood. How do you explain this? Could we link this idea to the popular belief that design is a bauble, said with your own words; its function is only decorative, if it doesn't reach its objective of serving the product.

What is your opinion?

In our country design has developed rapidly and it has been applied with little digestion and the designers themselves, as well as the clients, have used it with little reflection, much precipitation and little knowledge of the processes. For this reason sometimes we look for the person who will guar-



estaría bien que la prensa recogiera un análisis de la actualidad del diseño, de su trayectoria, etc., ya que los diseños influyen indirectamente en, por ejemplo, la economía por empresas que cambian su identidad corporativa.

¿Cree que esto ocurre incluso en otras disciplinas?

Sí, hay que tener en cuenta que nosotros hemos hecho muchas cosas muy rápido, por la situación en la que estuvimos, porque a veces se piensa que una dictadura solo tiene que ver con la política, pero tiene muchos aspectos de la cultura, así que creo que sí ha sucedido algo parecido con otras disciplinas.

¿Sigue algún método a la hora de abordar un trabajo, a la hora de crear?

¿Varía este método dependiendo de si diseña para literatura infantil que si lo hace para literatura para adultos?

Lo primero e imprescindible es documentarte, sea lo que sea lo que vas a diseñar. Por lo tanto, es más complicado hacer un logotipo que la cubierta de un libro. Aunque habitualmente la gente tarda más en realizar una cubierta, el libro requiere ser leído y entendido pero una institución requiere ser conocida a fondo para ser comprendida, requiere de un análisis más profundo, para después poder discernir cual de las soluciones que se nos ocurrén se ajusta mejor al problema. ¿Pero, qué buscamos? Parecería que el cliente nos da esa información, pero no siempre sucede, él lo que hace es plantear una necesidad, un problema, pero hay que definir correctamente el enunciado del problema y después traducirlo al lenguaje del diseño pues él no tiene la formulación correcta.

Diseñar una colección de libros entonces, es más complicado...



Ilustración de la cubierta de *La Caverna* para la colección Biblioteca José Saramago. Editorial Alfaguara.

Cover illustration for *La Caverna* from the series Biblioteca José Saramago. Editorial Alfaguara.

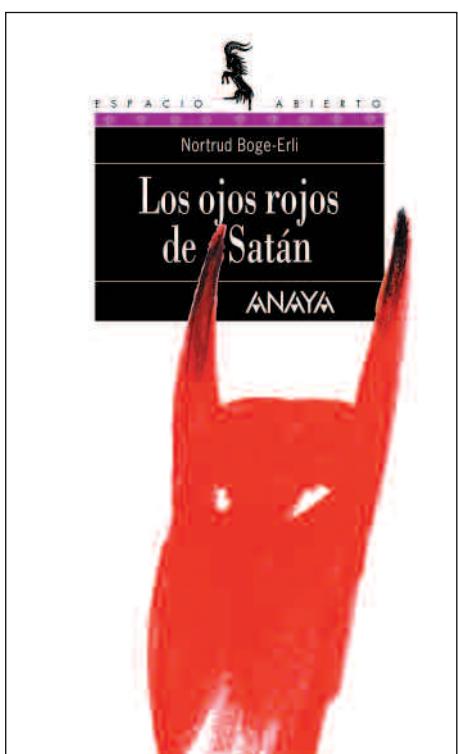
antee the design, as those that ask for it lack elements of judgement that would permit them to know if the design responds to the real needs of the institution or the project for which it was made. Consequently, it is very difficult to establish criteria learnt and accepted by everybody. It could also be that there isn't time; sometimes this time is the requirement to sit a dozen times in the same chair and know that, as well as being well resolved in terms of form and aesthetics, it complies with its function. I think that the world of design is still in an early phase, particularly in our country, although it has become fashionable it does not mean there is an extended culture of design. In Spain it is difficult to find criticism on design, it would be good if the press would gather an analysis of the present state of design, of its trajectory, etc. now that the designs influence indirectly in, for example, the economy for businesses that change their corporate identity.

Do you think this occurs in other disciplines?

Yes, you have to take into account that we have done many things very quickly, because of the situation in which we were in, because at times we think that a dictatorship only affects politics, but it taints many aspects of the culture, so I think that something similar has happened with other disciplines.

Do you follow any method at the point of starting to work, at the point of creation? Does this method vary depending on if you are designing for children's literature or for literature for adults?

The first and indispensable thing is to gather information, whatever you are going to design. So, it is more complicated to do a logotype than a book cover. Although people usually take longer over a book cover, the book needs to be read and understood but an institution needs to be known thor-



Cubierta *Los ojos rojos de Satán* para la colección Espacio Abierto. Editorial Anaya.

Cover for the book *Los ojos rojos de Satán* from the series Espacio Abierto. Editorial Anaya.

Sin duda. Es difícil evitar no caer en cosas que ya estén hechas.

Lo segundo, en cuanto a la metodología, consiste en tratar de que la inspiración te pille trabajando. Tal y como sucede en otras disciplinas, es más fácil encontrar una solución buena entre veinte bocetos que en un único y primer boceto. Yo tengo una técnica para evitar ser convencido por un apunte rápido en un papel, quizás porque tengo una tendencia natural a dibujar, y trato por tanto de no hacerlo antes de saber lo que busco.

A veces uso grupos de palabras que acotan el campo sobre el que trabajo, porque si no, corro el riesgo de dejarme seducir por un dibujo. Es relativamente sencillo ponerse a dibujar y dar con una forma que te hace sentir contento sin saber si puede servir para una cosa o para otra. Prefiero, si estoy buscando algo menos definido que tiene que responder a unos valores abstractos, establecer primero una lista de siete u ocho

palabras, que me permite, cuando he encontrado la solución o creo haberlo hecho, comprobar si está en la línea de lo que perseguía.

En cuanto a la pregunta que me hacías sobre la diferencia en el método según lo emplee hacia la literatura infantil o hacia la canónica, creo que no existe tal distinción. El territorio del imaginario es común y compartido. Los niños son los que realizan el acto de crear de una forma mucho más libre e inconsciente, impulsivamente, sobre todo hasta los cinco, seis o siete años, los

dibujos les surgen de una parte escondida del cerebro, nosotros sin embargo enterramos esta cualidad, la imaginación, y sólo algunos, después, consiguen rescatarla, pero en el proceso no creo que haya una diferencia sustancial, lo importante es saber para qué estás diseñando, si haces una cubierta de un libro de Neruda, lee a Neruda y si es de Nietzsche, has de ser consciente de la diferencia y esto a la vez es distinto a buscar una imagen para un libro de Maurice Sendak, aunque en este caso él ofrece sus propias ilustraciones en las cubiertas...



oughly to be understood, it requires a deeper analysis, to afterwards discern which of the solutions we come up with adjusts itself better to the problem. But what are we looking for? It seems that the client gives us this information, but this is not always so, what he does is put forth a necessity, a problem, but you have to define correctly the problem put forward and later translate it into the language of design as he does not have the correct formulation.

Designing a collection of books then, is more complicated...

Without doubt. It is difficult to avoid falling into things that are already done.

The second thing, as far as methodology is concerned, consists in trying to catch inspiration while you work. Just as happens in other discipline, it is easier to find a good solution amongst twenty sketches than in an initial one. I have a technique to avoid being convinced by a rapid scribble

on paper, perhaps because I have a natural tendency to draw, and I try as a result, not to do it until I know what I'm looking for.

Sometimes I use groups of words that limit the field on which I work, because if not I run the risk of letting myself be seduced by the drawing. It is relatively simple to begin drawing and come up with a form that makes you feel content without knowing whether it will work for one thing or another. I prefer it, if I'm looking for something less defined to have to

respond to abstract values, establish first a list of seven or eight words, that allow me, when I've found the solution or think I have, to test whether it is in line with what I'm pursuing.

As far as the question you asked me about the difference in the method I follow for children's literature or for the canon, I think there is no distinction. The territory of the imagination is public and shared. Children are the ones that carry out the act of creation in a far freer and

¿Cómo ve el territorio del diseño gráfico en la España actual?

¿Se ha producido una homologación con otros países a los que sí nos parecemos, por ejemplo, en términos de consumo o de ocio?

Lo veo bien, aunque como he dicho antes, hemos llegado tarde y por eso lo hemos hecho deprisa, pero tenemos la fuerza y la frescura de los adolescentes. El nuestro es un diseño joven y llegará un día, al igual que ha pasado con nuestra gastronomía, por ejemplo, en que lo exportemos como producto de calidad, pues el nuestro es un país entusiasta.

El diseño es bastante serio, pero está muy ligado a industrias nacionales (como la editorial), y es poco conocido fuera, además de por nuestra forma de ser, porque nos vendemos poco.

Creo que sí se ha producido una homologación con otros países. Porque aunque la nuestra haya sido una llegada tardía a

esta disciplina, compartimos un imaginario que hemos ido construyendo poco a poco, común a todos los países desarrollados, que podríamos llamar también capitalistas: Inglaterra, Francia, Alemania, Estados Unidos, etc. Todos tenemos en la cabeza los contundentes dibujos de los créditos de las películas de Otto Preminger, realizadas por Saul Bass, por ejemplo... Compartimos con ellos la misma o muy similar cultura iconográfica.

¿Podemos hablar, a estas alturas, de un diseño madrileño frente a la tradicional factoría de diseño de Barcelona?

¿Existen unas señas de identidad que diferencien ambas escuelas, si es que podemos hablar de escuelas?

Barcelona es una ciudad que siempre ha sabido venderse bien, con una mayor tradición industrial que Madrid. Y que siempre ha entendido la utilidad del papel del diseño ligado a la industria, como herra-

mienta capaz de multiplicar el valor de los productos. Es en este campo del diseño ligado a la propia ciudad donde Barcelona tiene una bien ganada fama como ciudad «de diseño».

Sin embargo, no tengo claro que en Madrid la tradición del diseño editorial sea menor que la de Barcelona. Creo más bien lo contrario. Desde Alianza Editorial, con las cubiertas de Daniel Gil, hasta los trabajos de Alberto Corazón, como editor y diseñador y los de otros diseñadores gráficos o revistas como *La Luna*, *Matador* o *Experimenta*, Madrid es una ciudad con un diseño editorial fuerte y sólido. En cualquier caso, no creo mucho en las Escuelas del diseño, sobre todo ahora que las influencias están tan mezcladas e interrelacionadas.

Creo que hoy, además, el diseño está descentralizado y hay buenos profesionales en Valencia, en el País Vasco, en Galicia, en Asturias. Creo que pasaron los

unconscious way, impulsive especially up to the age of five, six or seven years, the drawings emerge from a hidden part of the brain, we, on the other hand, bury this quality, the imagination, and only some of us, later, manage to resuscitate it, but in the process I don't think there is a great difference, the important thing is to know why you are designing, if you are doing a cover for a book by Neruda, read Neruda and if it is by Nietzsche, you have to be conscious of the difference and this at the same time is different to searching for an image for a book by Maurice Sendak, although in this case he offers his own creations for the covers.

How do you see the area of graphic design in Spain today?

Has a homologation been produced with other countries that are like ours, as it has occurred for example in terms of consuming and leisure?

I see it as good, although as I said before we are late arrivals and so we've done it rapidly, but we have the strength and freshness of adolescents. Ours is a young design and it will arrive one day as our gastronomy has, for example, in as much as we will export a product of quality, as ours is an enthusiastic country.

Design is sufficiently serious, but it is tied by national industries (like publishing), and it is little known abroad, apart from the way we are, because we sell ourselves little.

I think that we have produced homologation with other countries. Because although ours has been a late arrival to this discipline, we share an imagination that we have been building little by little, common to all developed countries, that we could also call capitalist: England, France, Germany, United States etc. We all have in our heads the forceful drawings from the film credits of Otto Preminger, produced by Saul Bass for example... We

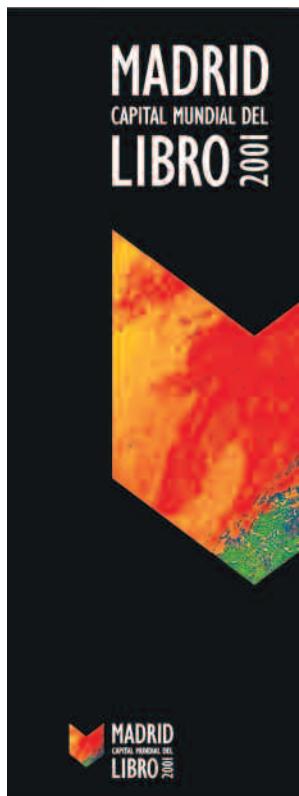
share with them the same or similar iconographic culture.

Could we talk, at this stage, of a design from Madrid as against the traditional factor of design from Barcelona?

Does there exist any sign of identity that differentiate both schools, if we can talk of schools?

Barcelona is a city that has always known how to sell itself, with a greater industrial tradition than Madrid. And it has always understood the part design plays attached to industry, as a tool capable of multiplying the value of products. It is in this field of design, attached to the city itself, in which Barcelona has a well earned fame as the city «of design».

However, I'm not sure that in Madrid the tradition of editorial design is any less than in Barcelona. In fact I think the opposite. From Alianza Editorial, with its covers by Daniel Gil, to the work of Alberto



Madrid Capital Mundial del Libro. Logo y carteles.

tiempos del diseño español ubicado sólo en Barcelona.

Y también creo que, superada la discusión sobre Madrid o Barcelona, cada vez tenemos una mirada más global, aunque diseñemos desde un lugar concreto.

La experimentación estética en el género del álbum ilustrado, consideramos que es una de las más ricas que se ha producido en los últimos años en el territorio plástico.

¿Cuál es su valoración?

Más o menos voy siguiéndola, pues ahora ya hay tanto que no me da tiempo a verlo todo y esto creo que es buena señal. Me interesan desde luego los caminos nuevos que apuestan por una ilustración arriesgada, un diseño moderno y ediciones menos convencionales. Me refiero a sellos como Media Vaca, pasando por Sinsentido, que juegan un poco al margen de la fórmula «inversión igual a beneficio» y que experi-

mentan y aportan una ampliación de los puntos de vista, promoviendo fórmulas de ilustración que pueden hacer variar el gusto del público al ser publicadas y hacerse accesibles. Están muy bien estos proyectos aunque sean minoritarios, pues quizás su papel sea ese. La valoración que hago es muy positiva.

Sobre gustos, frente a lo que suele decirse, hay mucho escrito.

¿Opera en el territorio del diseño lo mismo que en otros campos de las ciencias sociales, que opinión es igual a criterio?

La irrupción de los ordenadores personales ha supuesto una democratización de una parte del saber. Esto es muy positivo.

Pero la proliferación de las máquinas de escribir no aumentó el número de escritores. Ni el de cámaras el de fotógrafos (no hablo de aficionados, hablo de profesionales).

Madrid Capital Mundial del Libro. Logo and posters.



Corazón, as editor and designer and the work of other graphic designers or magazines like *La Luna*, *Matador* or *Experimenta*, Madrid is a city with strong and solid editorial design. In any case I'm not a great believer in schools of design, especially now when influences are so mixed and interrelated.

I think, also, that today design is decentralised and there are good professionals in Valencia, in the Basque Country, in Galicia, in Asturias. I think the days of Spanish design being based only in Barcelona have passed.

And I also think, once we've overcome the argument over Madrid or Barcelona, we have increasingly a more global outlook, although we design from a specific place.

The aesthetic experimentation in the genre of picture books, we consider one of the richest that has been pro-

duced in recent years in the area of art. What is your opinion?

I more or less follow it, well now there is so much I don't have time to see everything and I think this is a good sign. Of course I am interested in new roads that gamble on more experimental illustrations, a modern design and less conventional editions. I refer to firms such as Media Vaca, or perhaps Sinsentido, that play a little on the margin of the formula «inversion equals profit» and that experiment and amplify points of view, encouraging ways of illustration that could change public taste if they are published and become accessible. These projects are very good although they are small, perhaps their role is this. My opinion is very positive.

On taste, in contrast to what is usually said, there is a lot written. Is it so that in the area of design, as in other

Tampoco el número de ordenadores personales ha aumentado el número de diseñadores. Pero sí ha creado el espejismo de que el diseño es una disciplina asequible en la que cualquiera puede alcanzar, rápidamente, un nivel suficiente de solvencia y, por tanto, opinar.

En este sentido entiendo vuestra pregunta. Creo que el diseño es una disciplina compleja que requiere niveles de conocimiento y reflexión muy profundos.

Por supuesto, todo el mundo puede opinar. Y lo hace. La formación de criterios sólidos es algo más laborioso y más escaso. Cada vez más son estos factores, ligados al conocimiento y la experiencia, los que diferencian una idea superficial de una profunda. En los próximos años toca discernir y separar estas categorías del conocimiento, porque la banalidad no puede convertirse en el elemento dominante del paisaje del diseño.

Vienen a avisarle por tercera vez, alguien le espera en el portal desde hace rato, ya que esa noche ha de acudir a un teatro, un compromiso de trabajo. Bajamos juntos la escalera y en la calle, bajo la lluvia, nos despedimos. Nos vamos con la sensación de que el tiempo se ha dilatado en este encuentro, aunque nos quedamos con ganas de más...◆



fields of social science, opinion is the same as criteria?

The irruption of personal computers has meant a democratisation of a part of knowledge. This is very positive.

But the proliferation of type writers did not increase the number of writers, nor cameras that of photographers (I'm not talking about amateurs but professionals).

Neither has the number of computers increased the number of designers. But it has produced the mirage that design is an accessible discipline in which anyone can achieve, rapidly, a sufficient level of solvency and consequently give opinions.

In this sense I understand your question. I think design is a complex discipline that requires profound levels of understanding and reflection.

Of course anyone can have an opinion. And they do have. The formation of solid criteria is more laborious and scarce. It is increasingly evident that these factors, tied to knowledge and experience, are what differentiate a superficial and a profound idea.

In the next years it is time to discern and separate these categories of understanding, because banality must not become the dominant element in the landscape of design.

Dos páginas del block personal de apuntes de Manuel Estrada

Two pages from Manuel Estrada's personal notebook

They come to let him know for the third time that someone has been waiting in the door for a while, as tonight he has to go to the theatre, a work commitment. We go downstairs together and in the street, in the rain, we say goodbye. We leave with the sensation that time has dilated in this meeting, although we would like more... ◆





Ofrecemos aquí las miradas que sobre algunos álbumes de reciente aparición han puesto nuestros colaboradores. Con ellas queremos abrir caminos de reflexión sobre este género.

This issue presents the impressions taken by our collaborators on some recent albums. The intention is to encourage reflection on this genre.

Coordinación y recopilación
de material gráfico
Coordination and compilation
of graphic material
A Mano Cultura

Ilustración del libro
El petirrojo
de Federico Delicado
Anaya, 2005
Segundo Premio del V Certamen
Internacional de Álbum Ilustrado
«Ciudad de Alicante», 2005

Illustration from the book
El petirrojo
Anaya, 2005
Second Award of the
V Certamen Internacional de Álbum
Ilustrado «Ciudad de Alicante», 2005

ALBUM

ALBUM ILUSTRADO
ILLUSTRATED ALBUM

Pepe García Oliva

Karl Philipp Moritz
Wolf Erlbruch

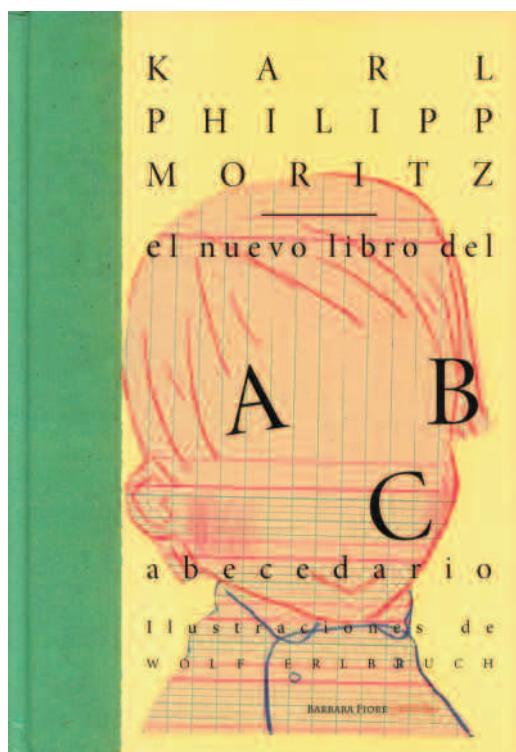
El nuevo libro del abecedario

The New Book of ABC

Bárbara Fiore Editora,
Jerez de la Frontera, 2005

Desde que en 1648 Comenius publicara el *Orbis Sensualium Pictus*, muchos otros libros siguieron sus pasos atraídos por su difusión, por sus numerosas y rápidas traducciones y por su impacto en la didáctica: un libro ilustrado contando, en dos idiomas (alemán y latín), «todo» lo que había en el mundo en aquella época (que considerasen de interés infantil), con imágenes, con pequeñas frases o palabras en forma de vocabulario.

En una corriente parecida se instala *El Nuevo Libro del Abecedario*, con un autor amante de los abecés y una época, segunda mitad del XVIII, en la que pensar en un niño es pensar en un educando, y por todo ello un compromiso formativo preside el planteamiento de este libro.



Ever since 1648 when Comenius published the *Orbis Sensualium Pictus*, many other books have followed his lead attracted by his diffusion, his numerous and quick translations and by his didactic impact: a picture book telling, in two languages (German and Latin), «everything» there was in the world at that time (considered of interest to children), with pictures and simple phrases or words in the form of a vocabulary.

In a similar vein *The New Book of ABC* is introduced, written by a lover of ABC's and of the epoch, the latter half of the 18th century, in which, to think of a

La edición que comentamos aquí, es el resultado de que Barbara Fiore Editora se traiga el original, publicado en Munich por Antje Kuntsmann, atraída por la obra plástica resultante y por un texto que, a pesar del tiempo, mantiene una vigencia absoluta.

En un apéndice muy completo del libro, encontramos una interesante reseña biográfica así como detallados aspectos del pensamiento del escritor, en buena medida a través de su alter ego Antón Reiser, personaje de su novela del mismo título, para quien «el abecedario es la llave que abre las puertas del mundo». Su pasión pedagógica aparece en esta novela y en sus muchas publicaciones de todo tipo y temática. *El nuevo libro del abecedario* es una confirmación de este sentir y su estructura, su planteamiento y la composición gráfica resultante tras la actuación de la ilustración, lo mantienen completamente vigente: ideas muy sencillas, mensajes muy claros, una prosa con una fuerte carga lírica, un reto a la imaginación, una propuesta —a la vez— provocadora.

Al abrir el libro por cualquier lugar, nos encontramos que la doble página está compuesta de la siguiente manera: la página par (izquierda) está dividida en

dos columnas (prácticamente por la mitad) siendo la de la izquierda la que, sobre un fondo de color verde, lleva el texto, mientras la columna de la derecha se hace un todo con la página impar donde la ilustración (iniciada en esa columna derecha) continúa. Además, hay un renglón de texto bajo cada página impar. Es donde aparece una palabra que empieza por la letra del abecedario correspondiente, destacada en rojo del resto de letras negras. Pero además, estos renglones, página a página, riman formando pareados. Y aquí es donde hay que elogiar la labor de la traducción que mantiene la misma tónica y rítmica para solucionar el problema de la W (una M que se ha girado y queda del revés).

Pero si la composición es magnífica y los textos son desde deliciosos a excelentes, el remate lo pone Wolf Erlbruch con una creación, en la que presenta una armoniosa amalgama de técnicas plásticas en diseños y materiales, que aglutina como resumen en las páginas correspondientes a la letra P y que llevan por comentario «Lujo y exceso». Tal vez el flamante ganador del Premio Andersen de Ilustración se hace su propio homenaje.

child was to think of educating, so that a formative compromise governs the proposition of this book.

The edition, on which we comment here, is the outcome of that which Barbara Fiore Editora brought to the original, published in Munich by Antje Kuntsmann, attracted by the artwork obtained and by a text, which, despite the passing of time, retains an absolute validity.

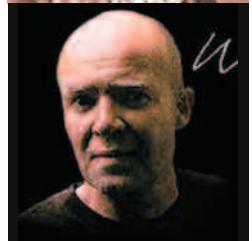
In a very complete appendix of the book, you will find an interesting biographical note giving detailed aspects of the writer's thoughts, often through his alter ego Antón Reiser, the character from his novel of the same title, for whom, «the ABC is the key that opens the doors of the world». His Pedagogic passion appears in this novel and in many other publications of all types and themes. *The New Book of ABC* is a confirmation of this feeling, and its structure, proposition and the graphic composition resulting from the execution of the illustrations, remains very valid: very simple ideas, very clear messages, a process with a strong lyrical charge, a challenge to the imagination, and at the same time a provocative proposition.

Opening the book at any place you will find that the double page is composed in the following way: the left-

hand page is divided into two columns (more or less in half) the one on the left being that which, on a green background, carries the text, while the column on the right connects to the page on the right where the illustration (begun in this right-hand column) continues. In addition, there is a line of text below each left-hand page. This is where a word beginning with the corresponding letter from the ABC, it is printed in red to distinguish it from the rest of the black letters. Furthermore these lines of text, from page to page, form rhyming couplets. It is here that the work of translation is outstanding in maintaining the stress and rhythm to solve the problem of the W (an M that has turned on its head).

But if the composition is wonderful and the texts are from delicious to excellent, the final touch is given by Wolf Erlbruch by his creation, in which he achieves an amalgamated harmony of artistic techniques in design and materials that epitomized in the pages corresponding to the letter P and that carry the commentary «luxury and excess». Perhaps the brilliant winner of the Anderson Prize for illustration is paying tribute to himself..

Karl Philipp Moritz



Wolf Erlbruch

ALBUM ILUSTRADO ILLUSTRATED ALBUM

Irene Savino

M.^a José Thomas
Claudio Muñoz

¡Bravo, Rosina!

Well done! Rosina!

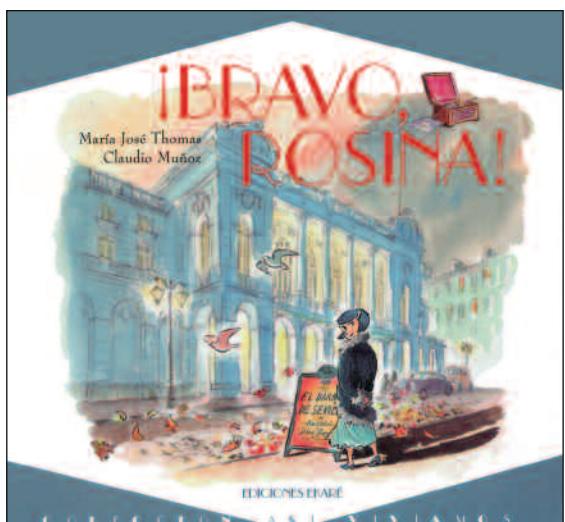
Ekaré
Caracas, 2005

En 2005 Claudio Muñoz ilustró *¡Bravo, Rosina!*, donde la protagonista, Rosina, cuenta la experiencia de su infancia cuando su abuelo trae a Chile uno de los primeros gramófonos.

El abuelo se anima a construir en casa un estudio de grabación y fabricación de discos de ópera y Rosina, que ya era apasionada, queda aún más cautivada por la ópera. Un relato nostálgico del recuerdo de una niña.

Para recrearlo, Claudio utilizó gran cantidad de referencias visuales, grabados y fotografías de trajes, coches y mobiliario de la época, vistas del puerto donde llegaría el abuelo y el teatro Municipal donde Rosina asistiría a la función de *El Barbero de Sevilla*. Información visual imprescindible para este libro que pretende recuperar experiencias de un pasado no tan lejano. Experiencias, sin embargo, que son muy distintas a las referencias de que dispone el lector hoy en día.

Para lograr la atmósfera precisa y genuina que se desprende de este libro tuvo que recurrir, sobretodo, a los recuerdos perdidos en su memoria de experiencias vivi-



Grandfather decides to build in the house a studio for the recording and fabrication of opera records and Rosina, who was already passionate, becomes captivated by the opera. A nostalgic story of childhood memories.

To recreate these Claudio used many visual references, engravings and photographs of suits, cars and furniture from the time, views of the port where the grandfather arrives and the municipal theatre where Rosina goes to see *The Barber of Seville*. This is visual information, which is indispensable in a book that intends to recapture experiences of a not very distant past. Experiences, however, that are very different from references at the disposal of the contemporary reader.

In order to create the precise and genuine atmosphere exuded in this book he had to recur chiefly to

In 2005 Claudio Muñoz illustrated *Bravo Rosina!* in which the protagonist, Rosina, tells of her childhood experience when her grandfather brought to Chile one of the first gramophones.

das. Sobre esto, Claudio dice: «Desde que resido en el exterior ha sido mi especial deseo publicar mi trabajo en Chile y Latinoamérica. ¡Bravo, Rosina! me dio la ansiada oportunidad. Pero nunca sospeché que mi propia memoria se transformaría en el más serio obstáculo. Cada párrafo de la bella historia fue un reencuentro casi violento con mi pasado y la avalancha de imágenes y sentimientos casi me paralizó. Las ilustraciones resultaron así de la inconclusa danza entre el orden necesario y aquel fértil caos.»

Las imágenes que constituyen esta inconclusa danza son absolutamente líricas. Evocan con acierto los sentimientos que viven los protagonistas: la emoción de Rosina a la llegada del abuelo, o el sentimiento opuesto, la frustración, cuando él la excluye de sus atractivos planes. También hay muestra de emociones más sutiles y menos evidentes como la admiración del abuelo ante los avances tecnológicos o su recelo a las iniciativas de Rosina.

Destaca en el trabajo de ilustración la fluidez de la puesta en escena. La música, tema de este libro, se refleja en todas sus páginas por imágenes donde todo parece estar en movimiento. Sobre la acuarela diluida los acen-

tos de colores más vivos y trazos en tintas oscuras van guiando el ojo a los puntos focales de cada escena.

La atmósfera de movimiento no se produce solamente por la manera de aplicar la línea y el color sino también por la elección de los puntos de vista para cada imagen. Visualmente se entra en el relato siguiendo al coche rojo de Rosina por una fuerte diagonal que nos lleva, unas páginas más adelante, a la vista desde lo alto de la bahía de Valparaíso. En la siguiente doble página otra diagonal marca el encuentro de Rosina con su abuelo, brindando gran dinamismo a la imagen.

En las situaciones del relato que se desarrollan dentro del ámbito familiar, las composiciones son centradas y tranquilas.

El conflicto en la historia se refleja en una magnífica secuencia de imágenes con atrevidos picados y contrapicados.

Claudio es el gran director que logra que sus personajes muestren distintos registros: una Rosina muy histriónica corriendo enfadada con la cara tapada, una Rosina contenida cantando durante la grabación y una Rosina entusiasmada se pone de pie al escuchar el aria de Lindoro en el teatro.

Junto a los protagonistas, «el coro» también brinda unas inmejorables actuaciones. Invito, a los lectores de este libro, a disfrutarlas.

M.ª José Thomas



Claudio Muñoz

remembrances lost in his memory of lived experiences. On this subject Claudio says, «Since I've lived abroad it has been my special desire to publish my work in Chile and Latin America. *Well Done Rosina!* gave me the longed for opportunity. However, I never suspected my own memory would become my greatest obstacle. Each paragraph of the beautiful story was an almost violent reencounter with my past. And the avalanche of images and feelings left me almost paralysed. The illustrations are an inconclusive result of the dance between necessary order and that fertile chaos».

The images that constitute this inconclusive dance are totally lyrical. They successfully evoke the feelings that the protagonists experience: the emotion of Rosina at the grandfather's arrival, or in contrast, the frustration when he excludes her from his attractive plans. There are also signs of a more subtle and less evident emotion such as the admiration of the grandfather in the face of technological advances or his mistrust of Rosina's initiatives.

The fluidity of production in the work of illustration is outstanding. Music, the theme of this book, is reflected on every page by images in which every-

thing appears to be in movement. On top of diluted watercolours, the use of more lively colours and traces in dark ink guide the eye to the focus points of each scene.

The atmosphere of movement is not only produced by the way in which line and colour are applied but also by the choice of viewing point for each image. Visually you enter the tale following Rosina's red car through a strong diagonal, which takes us, a few pages ahead, to the view from the top of the Valparaiso bay. In the next double page, another diagonal marks the meeting of Rosina with her grandfather, giving the image great dynamism.

In the settings of the tale that develop in the family context, the compositions are centred and relaxed.

The conflict in the story is reflected in a magnificent sequence of images using daring camera angles.

Claudio, the great director, manages to get his actors to show different register: a histrionic Rosina running angrily with her face covered, a contained Rosina singing during the recording and an enthusiastic Rosina standing up when she hears Lindoro's aria in the theatre.

Together with the protagonists, «the chorus» also gives some unbeatable performances. The readers of this book should enjoy it!

ALBUM ILUSTRADO ILLUSTRATED ALBUM

Xosé Cobas

A este libro-álbum hay que agradecerle, además de enseñarnos a contemplar un cuadro con otra mirada, el hecho de tratar la ilustración como una de obra de arte y entrar así en un espacio de diálogo común, imprescindible por otra parte, en el desarrollo performativo del hoy niño y mañana adulto.

Quentin Blake

Cuéntame un cuadro

Tell me a picture

Serres
Barcelona, 2005

What has to be appreciated in this book, as well as teaching us how to contemplate a picture from a different angle, it treats illustration as a work of art and thereby enters into an area of common dialogue, which on the other hand is essential, in the perceptive development of the child of today and the adult of tomorrow.

En el libro aparecen reproducidas 26 obras junto a las ilustraciones del propio QB que representan a un grupo de niños comentando esos cuadros de una manera coloquial y espontánea. No analizan aspectos técnicos ni estéticos de la obra, sino simplemente se fijan en detalles anecdóticos que sugieren y despiertan en el lector la curiosidad de volver la página y mirar de nuevo. Digo «volver la página» porque primero aparece el cuadro, sin ningún elemento que entorpezca su lectura, y en la página siguiente nos muestra a los niños dialogando sobre el contenido de la obra; con lo cual, una vez leídas sus opiniones, consigue que volvamos atrás y nos fijemos más en el cuadro.



In the book are 26 reproductions along with the illustrations by QB himself, that represent a group of children commenting on the pictures in a colloquial and spontaneous manner. They do not analyse technical or aesthetic aspects of the work, but simply concentrate on anecdotal details that suggest and awake in the reader the curiosity to turn the page and look again. I say, «turn the page» because first, the picture appears, without anything to interfere with our interpretation, and in the next page, we show the children discussing the content of the work, which, once these opinions have been read, encourages us to return and look again at the picture.

En *Cuéntame un cuadro* me parece muy apropiado el hecho de que las obras que se comentan no sean excesivamente conocidas, pues de haber elegido otras más universales, hubiese condicionado el comentario espontáneo y fresco producido por la ausencia de referencias. El propio Quentin Blake justifica su elección al interesarle, básicamente, el carácter narrativo como denominador común a todas ellas.

Independientemente de la lectura de los cuadros, que QB pone en boca de los niños, destacaría igualmente el lenguaje gráfico-visual que se escenifica en cada una de las páginas y que hace, a su vez, de hilo conductor y nexo entre cuadro, texto y lector.

Pero volvamos al coloquio que los niños establecen entre sí alrededor de un cuadro. Comienza el libro con *Escena de invierno con patinadores cerca de un castillo*, de Hendrick Avercamp, pintura profusamente historiada que representa un pueblo holandés, con mucho ajetreo, un día de invierno. Los niños comentan de este cuadro solamente la anécdota del señor que se está cayendo y puede hacer un agujero en el hielo, lo cual, solo de pensarlo, les

produce escalofríos. El cuadro pretende comunicar la representación del frío, más que la sensación. Para que esta sensación se produzca, ellos necesitan imaginarse al señor cayendo por el agujero del hielo. Indiscutiblemente es un cuadro que representa un día de invierno, pero el predominio de los tonos cálidos: rojos, ocres, amarillos, utilizados en muchos de los personajes, en las arquitecturas, en los brillos, etc., y la escasez de azules contundentes, neutralizan la sensación de frío creando una atmósfera templada, alegre y visualmente acogedora.

Por el contrario, en el cuadro siguiente, *¡Eh! Bájese de nuestro tren*, de Jhon Birmingham, uno de los comentarios de los niños es la sensación de frío, humedad, tiempo desapacible que les comunica el cuadro, debido a la fría gama de azules utilizados en el cielo y el río. La ciudad irradiia toda ella una luz fría; incluso la luna es de amarillo limón. El tren, que se desliza sobre un puente construido a base de inestables trazos de tiza blanca, es también de aspecto frío, pero lleva en su interior la emoción de un destino misterioso e incierto y eso estimula la imaginación de los niños de QB.

In *Tell me a Picture* it seems very appropriate that the artworks commented on are not excessively well known, if more universal works had been chosen this would have conditioned the spontaneous and fresh commentary, which is a result of the absence of references.

Quentin Blake himself justifies his choice by his fundamental interest in the narrative character as common denominator of them all.

Independently of the reading of the pictures that QB puts in the mouths of the children, we are struck by the graphic-visual language produced on each page that creates a thread and link between the pictures, text and reader.

However, let us return to the chat that the children establish amongst themselves about the paintings. The book begins with *Winter scene with skaters near a castle*, by Hendrick Avercamp, a profusely historical painting that represents a Dutch village, with a lot of coming and going, on a winter's day. The children only comment about this painting, on the man who is falling and might make a hole in the ice, which, only to think about

it makes them shiver. The painting intends to communicate the representation of cold, more than the sensation. In order that this sensation is reproduced, they have to imagine the man falling into the hole in the ice. Indisputably, it is a painting that represents a winter's day, but the predominance of warm colours: reds, ochres, yellows, used for many of the people, in the buildings, and in the reflections etc., and the lack of bright blues, naturalizes the sensation of cold creating a warm, happy and visually cosy atmosphere.

In contrast, in the painting that follows, *Hey! Get off our Train*, by John Birmingham, one of the commentaries of the children is the sensation of cold, dampness, and bitter weather that the painting gives them, owing to the cold range of blues used for the sky and river. The city irradiates a cold light; even the moon is lemon yellow. The train, which is skidding on a bridge built on a foundation of unstable strokes of white chalk, also gives an impression of cold, but carries in its interior the emotion of a mysterious and uncertain destiny and this is what stimulates QB's children.

Cuéntame un cuadro resume la iniciativa que llevó a cabo Quentin Blake en la National Gallery de Londres.

Quentin Blake



Tell me a picture, resume the initiative that Quentin Blake instigated in the National Gallery in London.

ALBUM ILUSTRADO
ILLUSTRATED ALBUM

Fanuel Díaz

Federico Delicado

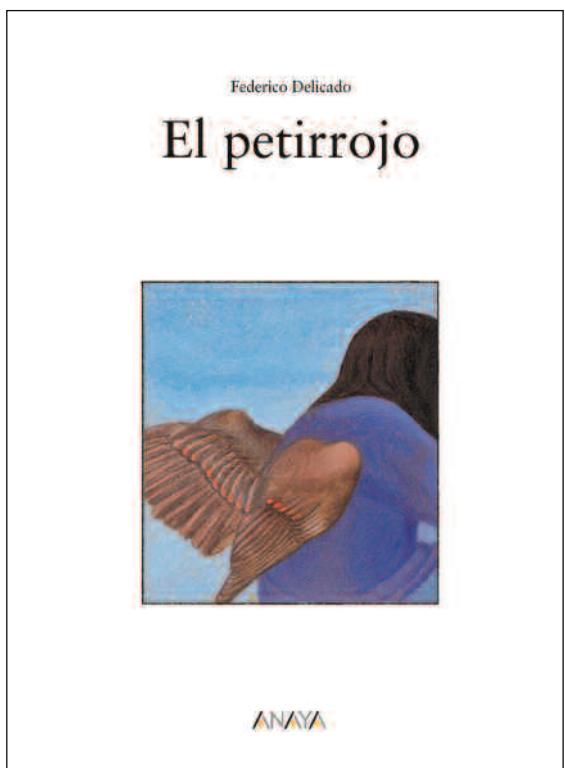
El petirrojo

The Robin

Anaya
Madrid, 2005

Este libro álbum nos sorprende por la extraña atmósfera que logra crear a través de textos evocadores e imágenes cuyos espacios recuerdan la pintura metafísica.

Lucía es una niña muy especial. Construye a través del sueño un viaje donde la acompaña un pequeño petirrojo. La metáfora del ciclo se reproduce en las figuras de la luna, el río, las hojas que caen y el retorno a la realidad que experimenta Lucía después de haber despedido al pequeño pájaro. Como lectores atrapamos en este recorrido imaginario numerosas



This picture book surprises us by the strange atmosphere that is created by the evocative texts and images in which we are reminded of metaphysical painting.

Lucia is a very special child. In a dream, she construes a journey accompanied by a little robin. The metaphor of the cycle is reproduced in the figure of the moon, the river, the falling leaves and the return to reality that Lucia experiences after saying goodbye to the little bird. As readers, we discover in this imaginary expedition the many

claves que nos hablan de la despedida, la muerte, la capacidad de mirar al mundo desde un ángulo diferente, el reflejo, y el arquetipo del mentor desplegado en el curioso personaje duende...

La lectura no hace concesiones al lector, ya que propone diferentes capas de acercamiento lo que obliga a una mirada atenta y a volver a páginas anteriores. El personaje de Lucía introduce una nota de realismo por su rostro descompuesto, quizás como una forma de resaltar el valor espiritual de los seres humanos más allá de su apariencia externa. El motivo de la ventana y el reflejo del agua están vinculados con la alteridad, mientras que la luna en sus diferentes fases, asociada con los nenúfares, aproxima el simbolismo del círculo.

Dentro de este contexto, el petirrojo adquiere diferentes asociaciones, como la del espíritu de un niño perdido, la fragilidad del mundo de lo sensible y una subterránea referencia a aquellas experiencias o recuerdos que se deben saldar para poder crecer.

Este libro obtuvo el segundo lugar en el Certamen Internacional de Álbum Ilustrado «Ciudad de Alicante».

clues that teach us about farewells, death and the capacity to look at the world from a different angle, reflection and the archetype of the mentor revealed in the curious character of the elf...

The reading makes no concessions to the reader, as it proposes different layers of closeness, which compels us to retain our attention and to turn to previous pages. The character of Lucia introduces a touch of realism in her decomposed face, perhaps as a way to emphasise the spiritual value of human beings beyond their external appearance. The motive for the window and the reflection of the water is that they are linked by agitation, while the moon in her different phases, associated with the water lilies, approximates the symbol of the circle.

Within this context, the robin acquires different associations, like that of a spirit of a lost child, the frailty of the world of sensitivity and an underground reference to those experiences or memories that we have to overcome in order to grow.

This book obtained second place in the International Picture Book Competition Ciudad de Alicante.

Otros trabajos de Federico Delicado

El puente de los cerezos

Blanca Álvarez González

Ilustración de Federico Delicado

Madrid, Anaya 2003

Julieta en sueños

Maria Rosa Mó García

Ilustración de Federico Delicado

Pontevedra, Kalandraka 2003

El tren.

Antonio Ventura

Ilustración de Federico Delicado

Salamanca, Lóquez 2000

Federico Delicado



La espera

Antonio Ventura

Ilustración de Federico Delicado

Salamanca, Lóquez 2004



Other works by Federico Delicado

Cherry Tree Bridge

Blanca Álvarez González

Illustrated by Federico Delicado

Madrid, Anaya 2003

Julieta is dreaming

Maria Rosa Mó García

Illustrated by Federico Delicado

Pontevedra, Kalandraka 2003

The Train

Antonio Ventura

Illustrated by Federico Delicado

Salamanca, Lóquez 2000

Waiting

Antonio Ventura

Illustrated by Federico Delicado

Salamanca, Lóquez 2004

ALBUM ILUSTRADO
ILLUSTRATED ALBUM

Raquel López

Lydia Zeller
Marion Goedelt

Keine Lust. Auf nichts!

I don't want
to do anything.
Nothing!

Bajazzo Verlag
Zürich, 2006

Quizá no debería decirlo pero lo que más me gusta de este álbum es el tema que trata. No es muy habitual conceder a los niños de hoy la posibilidad de no querer hacer nada, admitir la necesidad que pueden tener de permanecer solos un tiempo y de no participar en cualquiera de las propuestas que una madre cariñosa y activa le brinda a su hijo: leerle un cuento, pasear bajo la lluvia con botas y charcos, merendar...

«No tengo ganas de nada», repite Maxi una y otra vez a su madre que le inunda de preguntas y propuestas para pasar una tarde de lluvia.

Maxi no está enfermo y casi siempre es feliz, aunque a veces no está triste ni contento, simplemente no tiene ganas de hacer nada en esta tarde gris.

Esta es una sencilla historia con ritmo de poema y un sentimiento de dulce melancolía que se refleja en



Perhaps I should not admit it but what I most like about this book is its theme. It is unusual nowadays to allow children to entertain the possibility of doing nothing, allow for the possibility that they may want to be alone for a while and not participate in any of the suggestions a loving, active mother devises for her child: read a book, walk in boots in the rain and puddles, have tea...

«I don't want to do anything», Max repeats time and time again to his mother who smothers him with questions and suggestions on a rainy afternoon.

Max is not ill and is nearly always happy, although at times he is neither happy nor sad, he simply does not want to do anything on this grey afternoon.

un texto de estructura rítmica y en unas delicadas ilustraciones pastel.

Maxi está en la cama y su madre le pregunta por tres veces si está enfermo y le propone hacer algo para que se encuentre mejor. Maxi no está enfermo, pero no le apetece hacer nada. Quiere estar solo. Su madre decide dejarlo y en la soledad Maxi piensa durante un rato en sí mismo, en las veces que está contento y las cosas que le ponen triste. Este tiempo de introspección le sirve para volver al mundo de la actividad, a lo que hay fuera. Y se levanta, se pone las zapatillas y sale de la habitación para compartir con su madre un trozo de tarta. Que ella no le ha ofrecido.

Con un estilo gráfico clásico y delicado en el que predominan los tonos suaves, aunque las perspectivas resulten arriesgadas, utilizando encuadres cortados y desequilibrios en la distribución de las figuras, la ilustradora nos propone un juego en el que conviven en el mismo plano de la ilustración dos escenas: mientras que vemos a Maxi tumbado en la cama, tres animalitos de juguete: un conejo, un elefante y un ratón, representan en medio de una gran actividad lo

divertido que podría ser hacer lo que la mamá de Maxi le sugiere. Y vemos a estos personajes tomando té, leyendo un libro, poniéndose un impermeable para salir a la tarde de lluvia...

Si el ritmo del relato lo impone el texto a través de estructuras repetidas y el uso de anáforas, el ritmo de la ilustración es el que marca el paso del tiempo a través de ilustraciones en una sola página, hasta el momento en el que Maxi se detiene y repasa su vida, donde se reproducen tres ilustraciones a doble página para explicar con detenimiento las cosas que le alegran y las que le entristecen.

Con la vuelta al tiempo de la narración vuelve la ilustración a una sola página.

En un libro tan sencillo en su construcción formal, a la que contribuyen los esquemas de repetición, se añaden elementos literarios connotativos que enriquecen la historia y le dan un espesor notable. Aparece un mirlo en la ventana quieto y con frío en el que Maxi ve un reflejo de lo que a él le ocurre. El tiempo en el que Maxi se queda solo, se aprieta los ojos viendo círculos de colores «mirando hacia dentro» podíamos decir.

No hay frases explícitas, ni consejos a los padres, ni emociones contenidas... hay una tarde de lluvia y un niño que quiere estar solo.

Lydia Zeller



This is a simple story with a poetic rhythm and a feeling of sweet melancholy, which is reflected, in a rhythmic text and some delicate pastel illustrations.

Max is in bed and his mother asks him three times if he feels ill and she suggests doing something to make him feel better. Max is not ill but he does not feel like doing anything. He wants to be alone. His mother decides to leave him and alone Max thinks for a while about himself, in the times he is happy and in the things that make him sad. This time of introspection helps him to return to the world of activity that is outside. He gets up; he puts his slippers on and comes out of the bedroom to share a piece of cake with his mother. She never offered him this.

With a delicate and classic style in which soft tones predominate, although perspectives are sometimes risky, using cut-out frames, and inequality in the distribution of figures, the illustrator proposes a game in which two scenes live together on the same page: while we see Max lying on his bed, three toy animals: a rabbit, an elephant and a mouse, are in the middle of an activity that could be just what

Max's mother is suggesting. We see these characters having tea, reading a book, putting on a raincoat to go out on a rainy afternoon...

If the rhythm of the story imposes a text of repetitive structures and the use of anaphors, the rhythm of the illustrations is what marks the passing of time through illustrations on one page, up to the moment when Max pauses and reviews his life, when three illustrations are reproduced in a double page spread in order to explain in detail the things that make him happy and the things that make him sad.

With the return to the time of narration, the illustrations return to one page only.

In such a simple book in its formal construction, in which the system of repetition contributes, there are added connotative literary elements, which enrich the story and give it a notable depth. A magpie appears at the window, still and cold, in which Max sees the reflection of what is happening to him. The time in which Max remains alone, he screws his eyes shut seeing circles of colour «looking inside himself», one might say.

Marion Goedelt



There are no explicit phrases, or advice to the parents, or contained emotions... but a rainy afternoon and a boy who wants to be alone.

ALBUM ILUSTRADO
ILLUSTRATED ALBUM

Pepe García Oliva

Jörg Müller

El soldadito de plomo

The Lead Soldier

Lóquez
Santa Marta de Tormes, 2005

Cuando se quiere contar una historia ya conocida pero de otra manera, lo más probable es que se quiera contar «otra historia», apoyándose o usando como pretexto la primera.

Esto es aquí tan manifiesto que *El soldadito de plomo* de Müller, más que el protagonista de este álbum, es el reportero internacional que nos ofrece este documental en papel como si de un periodista de investigación se tratara.

Por ello, puede prescindir de la palabra, porque su sistema de información visual, su ilustración fotográfica, se basta y sobra para esta denuncia de las distin-



When one wants to tell a story already known but in a new way, the most likely is that one wants to tell «another story», based on or using as a pretext the first.

This is so manifest here that *The Lead Soldier* of Müller, rather than the protagonist of this book, is the international reporter that offers us this documentary on paper as if it was about an investigative journalist.

As a result, it can do without words because the system of visual information, the photographic illustration, is enough and more for this condemnation of the different conditions in which boys and girls

tas condiciones en las que crecen los niños y niñas de un mismo mundo, de este nuestro.

Escandalosa debería resultarnos la diversidad de patrimonios de los dos niños que llegan a poseer el juguete: la habitación del niño europeo (y sus cambios con el paso del tiempo que atrapa la «cámara fija» de Müller) y la chabola del africano, (por donde el tiempo parece no interesarse por pasar).

Y además, no es solo eso: es la capacidad de dibujar entre líneas, con tantos detalles que permiten otras tantas lecturas, casi otras tantas historias.

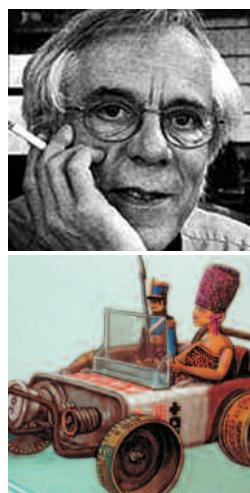
Si lo denotativo está lleno de elementos para componer las jugosas páginas del libro, lo connotativo es tanto o más abundante. Porque así es la realidad. Porque así es Müller.

Basta poner como ejemplo, nuevamente, los dos hábitats de los dos niños. Para el primero, el europeo, el reportero gráfico, que se supone es el soldadito, nos va a transmitir cierta sensación de soledad afectiva a pesar de la abundancia material: el espacio y sus detalles se van adaptando a las edades por las que pasa el niño (¿hay un homenaje a Anno en uno de los posters?), se intuye que la casa es más amplia

(hay más habitaciones que no vemos, pero no por ello más llenas de calor) y se está muy atento a renovarse porque se puede (las lámparas del techo van a ir marcando el ritmo del tiempo). Por el contrario, la chabola del niño africano no da más de sí en superficie y, claramente, poco cambio va a sufrir con el paso del tiempo, pero se encuentra llena de afecto en esa composición de padre e hijo llenando completamente la habitación y la página.

Debemos comentar la elección de la ilustración de doble página de las cubiertas, una ilustración que define la plástica de la obra pero que nos lleva a pensar en un «soldadito» clásico y no en la intencionalidad del autor. Al ser una ilustración que no se repite en el interior y, sin embargo, encaja en su desarrollo narrativo como una pieza en su puzzle, parecería entenderse que ha sido seleccionada por el editor como elemento «familiar» para atraer al público que luego no se frustrará por no corresponderse con la obra conocida, sino con este otro soldadito. Un soldadito que lucha en la batalla más actual y que deja un amargo sabor de boca si, pensando en el final del libro, queremos hablar de vencedores y vencidos.

Jörg Müller



of this world are brought up, of our world.

It should seem scandalous, the diversity of patrimonies of the two children that obtain the toy: the European child's bedroom (and the changes that appear in the passing of time caught by Müller's fixed camera) and the African's hut, (where time does not seem to have the interest to pass).

What is more, it is not this alone: it is the ability to draw between the lines, with so much detail that other readings arise, almost other histories.

If what is denotative is full of elements to compose the bountiful pages of the book, the connotative is equally or more abundant. Because reality is like so. Because Müller is like so.

It is enough to put as an example the two rooms of the two children. For the first, the European, the graphic reporter, which one supposes is the little soldier, imparts to us a certain sensation of solitariness despite the abundance of material goods: the space and details adapt to the different ages the child passes through (Is there a tribute to Anno in one of the posters?), one perceives the house is more ample (there are more rooms we don't see, but

they are no warmer) and that it is concerned with renovation because it can be (the lights on the ceiling mark the rhythm of time). In contrast, the African child's hut is nothing more than you see, and clearly, it will suffer few changes with the passing of time, but it is full of feeling in the composition of the father and son filling completely the room and the page.

We must comment on the choice of the double page illustration on the covers, an illustration that defines the plasticity of the work but that brings us to think in the classic «soldier» and not in the intention of the author. Being an illustration not repeated in the interior and, however, adhering to the narrative like a piece in the puzzle, it seems to be understood that it was chosen by the editor as a «familiar» element to attract the public who would not later be frustrated by the book's lack of empathy with the known story but with this other soldier. This is a soldier that fights in the most recent battle and that leaves a bitter taste in the mouth if, thinking in the end of the story, we want to talk of winners and losers.

ALBUM ILUSTRADO
ILLUSTRATED ALBUM

Teresa Duran

Leo Lionni

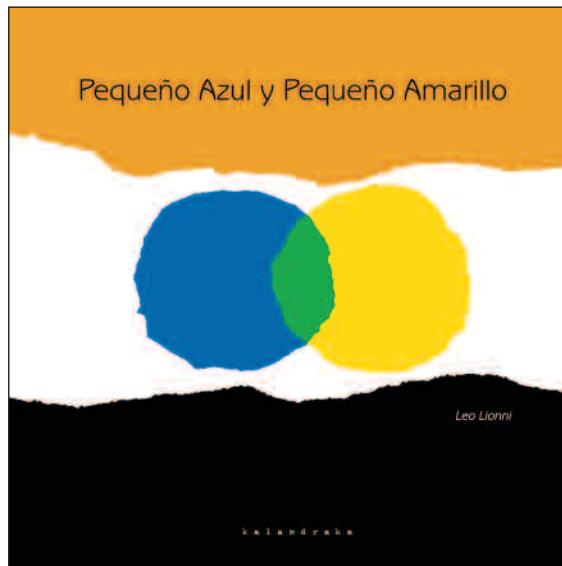
Pequeño Azul y Pequeño Amarillo

Little Blue and Little Yellow

Kalandraka Ediciones
Andalucía Sevilla, 2005

Considerado uno de los grandes títulos clásicos de la literatura infantil, éste álbum llega a España —sin haber perdido un ápice de su interés—, con demasiadas décadas de retraso.

Leo Lionni (1910-1999) realizó éste su primer libro para niños en 1959 y contiene ya muchas de las características que hallaremos en el resto de sus casi cuarenta álbumes infantiles: un minúsculo protagonista que busca y halla algo sorprendente, descubrimiento que decide compartir generosamente con el resto de sus congéneres. Esta síntesis argumental serviría también para *Nadarín*, *Frederick* o *El sueño de Matías*, títulos del mismo autor que nos llegaron antes. Sólo que en *Pequeño Azul y Pequeño Amarillo* la forma que el autor da a las imágenes es excepcionalmente más conceptual, como requiere un argumento basado en la teoría del color.



Considered one of the great titles of children's literature, this picture book arrives in Spain —without having lost one jot of its interest—, after too many decades of delay.

Leo Lionni (1910-1999) wrote this, his first book for children, in 1959, and it already contains many of the characteristics that we find in the rest of his almost forty children's picture books: a tiny protagonist that looks for and finds something surprising, a discovery that he decides to generously share with the rest of his companions. This narrative synthesis also serves for *Nadarín*, *Frederick*, or *Matías' dream*, titles arrived earlier by the same author. However, in Little Blue and Little Yellow,

Pequeño Azul vive con sus padres frente a la casa y la familia de Pequeño Amarillo. Un día no encuentra a su amigo y después de una larga búsqueda (el anhelo es siempre muy importante en Lionni) lo ve y la alegría de ambos es tan grande que se funden en un abrazo que los convierte en Verde. Juegan, corretean y al llegar a casa no son reconocidos por sus progenitores que esperan a Azul o a Amarillo. El rechazo paterno les hace llorar de tal modo que recuperan su forma y color iniciales, pero los nuevos abrazos entre la familia Azul y la familia Amarillo permiten que el fenómeno pueda reactivarse sin cesar y ser compartido por sus compañeros de juegos.

En palabras del autor éste álbum, en el que los protagonistas son simples formas redondeadas de papel rasgado, las casas son pedazos de color marrón, y la escuela es un rectángulo negro, le sirvió para comprobar que «las imágenes no tienen que ser dadas con detalles para ser leídas o identificadas, siempre y cuando la relación espacial, la posición y el contexto de sus figuras, complementen y expresen los significados de las palabras que

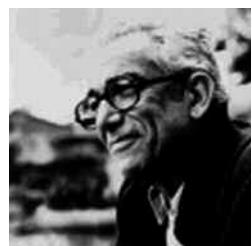
las acompañan y de esta manera evoquen sentimientos reconocibles». Cualquier lector, por pequeño que sea, puede constatar hasta qué punto es absolutamente verificable tal axioma en este libro, una obra genial tanto en lo que se refiere a forma, composición y equilibrio, como a sus valores argumentales.

La traducción española, de Pedro Almeida, es muy fiel al original, aunque induce a error al no singularizar el dos en uno que es el verde de la página veinte. Y duele un poco que la editorial no haya respetado la tipografía original, a la que el autor era especialmente fiel.

Duele también que algunos cuentacuentos de nuestro país (y algunos críticos) crean que el texto de este cuento pueda ser divulgado oral o textualmente sin ayuda de las ilustraciones. Certo es que se trata de un cuento que se sostiene por si mismo, como cualquier relato iniciático, pero eso es hacer entrar en el anonimato a un autor y a una obra que sobresalen en el ámbito de la comunicación visual y gráfica y que, por primera vez, introdujeron el concepto de abstracción en la literatura infantil.

En éste álbum concreto, palabra e imagen establecen la misma excelsa relación de complejidad que la que se establecía entre el azul y el amarillo, siendo el verde resultante —permításe-nos la metáfora— una incontestable obra maestra.

Leo Lionni



the form the author gives to the images is exceptionally conceptual, as required by an argument based on the theory of colour.

Little Blue lives with his parents opposite the house and family of Little Yellow. One day he can't find his friend and after a long search (desire is always important in Lionni) he sees him and the happiness of both is so great that they melt in an embrace that turns them Green. They play, they run and arriving home, they are not recognised by their progenitors who wait for Blue and Yellow. The paternal rejection makes them cry so that they regain their former colours, but the resulting embraces of the Blue family and the Yellow family allows that the phenomenon can reoccur endlessly and be shared amongst their playmates.

In the words of the author this picture book, in which the protagonists are simply balls of screwed up paper, the houses are shapes of brown, and the school is a black rectangle, serves as proof that «images do not need to be full of detail to be read or identified, if the spatial relationship, the position and context of the figures, complement and

express the meanings of the words that accompany them and in this way evoke recognisable feelings». Any reader, however young, can verify up to what point this axiom is substantiated in this book, a work that is as brilliant in what it says about form, composition and balances in the values of its argument.

The Spanish translation, by Pedro Almeida, is very loyal to the original, although it seems to err in not singularizing the two in one, which is the green on page twenty. And it is a shame that the publishers have not respected the original typography, to which the author was particularly faithful.

It is also a pity that certain storytellers from our country (and some critics) believe that the text of this story can be told orally without referring to the illustrations. It is true that it is a text that stands by itself, like any beginner's story, but this is to make fall into anonymity a writer and his work that excels in the area of visual and graphic communication and that, for the first time, introduces the concept of abstraction into children's literature.

In this album, word and image establish the same sublime relation that is established between blue and yellow, green being the result —allowing ourselves the metaphor— an undoubtedly master piece.



ALBUM ILUSTRADO ILLUSTRATED ALBUM

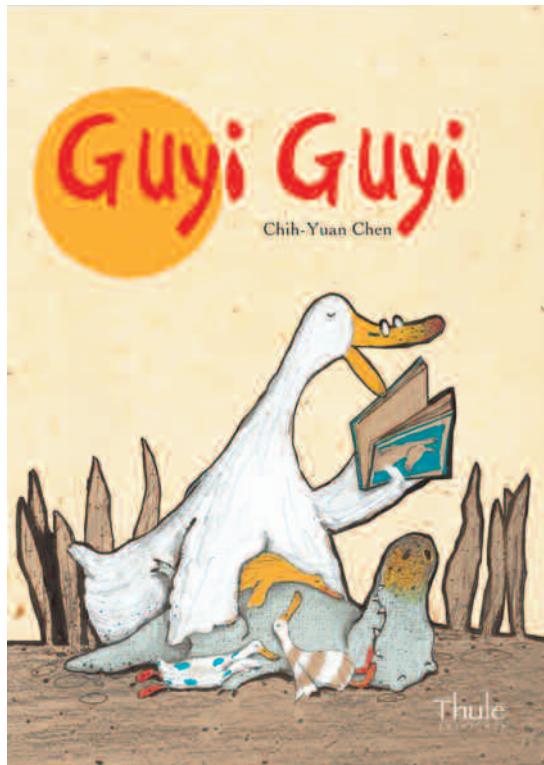
Fanuel Díaz

Chih-Yuan Chen **Guji** **Guyi**

Thule Ediciones
Barcelona, 2005

Nuevamente Thule
Ediciones nos presenta
una apuesta por un libro
poco convencional.

Imaginar cómo puede convivir un cocodrilo que nace de forma accidental en una familia de patos plantea un reto conceptual, ya que la convivencia entre personajes de naturaleza distinta ha sido ampliamente tratada en los libros para niños. Guyi Guyi se cree verdaderamente un pato, por eso cuando se encuentra con tres feroces cocodrilos debe buscar su reflejo en el agua para reconocer su verdadera esencia. La sombra, en términos junguianos, se utiliza como una ajustada capa que rodea al protagonista en el momento que tiene que pensar si debe traicionar a su familia o ser fiel a su especie. He aquí la presencia de un dilema.



Imagine how a crocodile that is born accidentally to a family of ducks can live with them establishes a conceptual challenge, even now that the cohabitation between characters of natural distinction has been amply treated in children's literature. Guyi Guyi really believes he is a duck, so that when he meets three ferocious crocodiles he has to look for his reflection in the water to recognise his true self. The shadow, in Jungian terms, is used as a close fitting cape that surrounds the protagonist in the moment that he has to think whether to betray his family or remain loyal to his species. Here is the presence of a dilemma.

Yet again Thule
Ediciones presents us
with the challenge of an
unconventional book.

Los temas del extranjero, el otro y la búsqueda de identidad se combinan en este argumento que retoma el motivo del patito feo. Y desarrolla una pequeña historia cuya tensión se resuelve al final con otro motivo clásico: las piedras que sustituyen a las víctimas con el fin de saciar y engañar el apetito del antagonista, en este caso los cocodrilos feroz.

El humor destaca como conjunto en diferentes escenas, logrando una integración bastante armónica entre los textos y las ilustraciones, como el momento en que mamá pata lee su libro a la luz de la luna, o cuando los cocodrilos feroz afilan sus dientes. Los textos ofrecen un valor fónico, por las onomatopeyas (¡Ñam, ñam!, ¡Crec, crec, crec!) y la aliteración, en especial en la escena donde los lagartos abundan en argumentos para convencer a Guyi Guyi acerca de lo deliciosos que pueden estar los patos rollizos con quienes él convive. En este caso, las imágenes funcionan como un recurso que desvía la carga semántica inquietante que puede generar el hecho del engullimiento descrito en los diálogos «acecho, dientes, garras», ya que a pesar de las miradas y los

angulosos colmillos, dominan las formas redondeadas de las colas, los gestos amables y una puesta en escena algo teatral.

Quizás en esta combinación donde se oponen lo puntiagudo y lo curvo, en la estructura de viaje y de enfrentamiento con la sombra, en lo fónico de los textos, podemos encontrar ciertas resonancias del esquema compositivo del libro ya clásico de Maurice Sendak, *Donde viven los monstruos*. Referencia que puede ser válida ya que, de alguna manera, el diálogo permanente entre obras es parte de la evolución de las formas estéticas.

El autor-ilustrador taiwanés desarrolla personajes de gran viveza, alargados y de caracterizaciones bipolares, los más feroces muestran sus colmillos puntiagudos, mientras que los patos se representan con formas redondeadas. Las ilustraciones despliegan un dominio de la caracterización, no así de la limpieza técnica, en especial en el manejo de los fondos oscuros. Sin embargo, se evidencia madurez en la simplificación de recursos, en la medida que se aprovecha el blanco que la página ofrece.

Propuesta equilibrada y atractiva, que muestra un personaje bastante seguro de sí mismo. Se mantiene el ritmo entre la tensión y el humor.

Pa 24 —



Chih-Yuan Chen
Auto-retrato
Self-portrait

The themes of foreignness, the other and the search for identity combine in this argument that returns to the motive of the Ugly Duckling. And it develops a little story in which the tension is resolved at the end with another classic motive: the stones, which substitute the victims with the intention of satisfying and tricking the antagonist, in this case the ferocious crocodiles.

The outstanding link between different scenes is humour, which achieves a harmonious integration between the text and the illustrations, as in the moment when mother duck reads her book by the light of the moon or when the ferocious crocodiles sharpen their teeth. The texts offer a phonic value by their onomatopoeias (Yum, yum! Croak, croak, croak!) And the alliteration, especially in the scene where the lizards produce abundant arguments to convince Guyi Guyi how delicious the plump ducks he lives with would be. In this instance the images function as a way to divert the disturbing semantic charge, which could be generated by the discreet gurgling sounds in the dialogues "fangs, claws", now that despite the looks and the pointed fangs, the

round forms of the tails dominate, friendly gestures and an almost theatrical production.

Perhaps in this combination where points and curves oppose, in the structure of the journey and the confrontation with the shadow, in the phonics of the text, we can find certain resonances of the composition of the classic book by Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*. A possibly valid reference now that a permanent dialogue between works is part of the evolution of aesthetic forms.

The Taiwan author/illustrator develops characters full of life, elongated and of bipolar characterisations, the most ferocious showing their pointed fangs, while the ducks are represented in rounded forms. The illustrations reveal powerful characterisation, rather than clarity of technique, especially in the handling of the dark backgrounds.

However, maturity is shown in the simplicity of resources, in the way in which the white page is exploited.

A balanced and attractive suggestion that shows a self-assured person. The rhythm between humour and tension is maintained.



A balanced and attractive suggestion that shows a self-assured person. The rhythm between humour and tension is maintained.

ALBUM ILUSTRADO
ILLUSTRATED ALBUM

Leandro P. Vegas Úbeda

Peter Stamm
Jutta Bauer

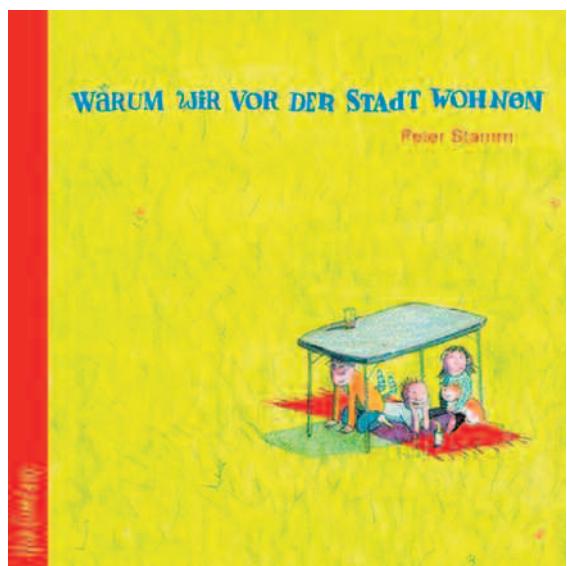
Warum wir vor der Stadt wohnen

Why we Live Outside the City

Beliz & Gelberg
Gebunden, 2005

M

ano a mano, Peter Stamm y Jutta Bauer construyen un sugerente relato encadenado que enhebra textos e ilustraciones de carácter escueto y sencillo pero de hondo calado. Del escritor suizo conocemos en España tres títulos publicados para adultos; respecto a ellos la crítica y el propio autor destacan esencias que son claramente reconocibles también en este álbum escrito para niños. Uno de los aspectos que deja entrever la paternidad del texto tiene que ver con los lugares, sobre los que Stamm afirma que son el punto de partida de sus historias. Porque si algo tiene esta historia es eso: lugares íntimos y públicos, sociales y personales, encabalgados en una sucesión que conforma la vida de esa familia nómada que explora su entorno. Lugares y



H

and in hand Peter Stamm and Jutta Bauer build a suggestive tale directed at weaving text and illustrations in a simple and concise way but with penetrating depth.

The Suisse writer is known in Spain for three titles published for adults; respecting whom the critics and the author himself distinguished elements that are clearly recognisable in this children's picture book. One of the aspects that tell of the parenting of the text is to do with places, which Stamm affirms are the points of departure for his stories. Because if this story has anything it has this: intimate and public, social and personal places, linked in a succession that shapes the life of this nomadic family who explore their surroundings. Places and people that cross with them, that they live in and

personajes que transitan por ellos, que los habitan y viven, como diría George Perec, hasta instalarse a las afueras de la ciudad.

El título, *Por qué vivimos a las afueras de la ciudad*, da origen al relato y anticipa, junto con la imagen de cubierta, ese espacio con el que se cierra el periplo. La historia es una ensoñación que evoca y recorre el pasado bajo una forma repetida: «cuando vivíamos en...»; hasta llegar y detenerse en el presente, «desde que vivimos en...». Recrea un mundo a caballo entre lo real y lo irreal en el que afloran las relaciones personales y sociales, los anhelos, sentimientos, tristezas y alegrías de cada uno de los miembros de la familia. En ese sentido, el viaje aporta una interesante reflexión sobre la búsqueda de un espacio propio (la vida en sí). En este viaje Jutta Bauer es una perfecta cómplice de Stamm. Escritor e ilustradora establecen un acertado diálogo entre el texto y las ilustraciones; una comunicación que afecta a lo formal y al trasunto del tema. Ambos marcan un acusado ritmo desde la composición misma, que invita a una lectura en zigzag de la doble página. En la página par, el texto presenta una estructura repetida a lo largo de todas las secuencias. El ojo del lector se

detiene después en la ilustración de la página impar, a color y enmarcada, que recrea la atmósfera y el quehacer de los personajes en sintonía con el texto. En la ilustración todo gira en torno a la familia y en cada etapa el tiempo parece detenido. Luego la composición invita a volver la vista sobre la página par y a dejarla correr por la tira, en blanco y negro y a lápiz; en ella los personajes, sobre fondo blanco, se muestran en tránsito hacia el siguiente destino, haciendo avanzar el relato.

Texto e ilustración conectan también en el estilo; la prosa y la imagen son escuetas, de fraseo corto, ambas ricas en detalles, de aparente carácter ingenuo y con aspecto desnudo. Lo poético y lo absurdo conviven en esta simbiosis minimalista textual e iconica que requiere una mirada reposada para descubrir sus entresijos. Y el álbum avanza con particular cadencia, con el ritmo que marcan las anáforas, en el inicio de los textos: «cuando vivíamos en...»; acentuado en las enumeraciones repetidas y en el colofón de cada escena, «y por eso nos mudamos...», que empuja al lector a la siguiente secuencia. Hasta desembocar, finalmente, en el prado donde crecen las flores junto a la gran casa «a las afueras de la ciudad».

with, as George Perec would say, even living in the suburbs of the city.

The title *Why we Live Outside the City*, gives origin to the story and anticipates, along with the cover illustration, that space in which the journey ends. The story is a daydream which evokes and travels through the past under a repetitive form: «when we lived in...», until they arrive and stay in the present, «since we lived in...». It recreates a world halfway between reality and the unreal in which personal and social relations blossom, desires, sentiments, sadness and joys of each member of the family. In this sense the journey carries an interesting reflexion on the search for ones own space (life itself). On this journey Jutta Bauer is a perfect accomplice for Stamm. Writer and illustrator establish a confident dialogue between the text and the illustration; a communication that affects the seriousness and the transcription of the theme. Both mark a prominent rhythm from the composition itself, which invites a reading of the double page in zigzag.

In the left hand page, the text represents a structure repeated throughout all the sequences. The eye of the reader is caught subsequently by the illustrations on the

right hand page, in colour and framed, that recreate the atmosphere and daily life of the characters in symphony with the text. In the illustration everything revolves around the family and in each stage time seems to be held still. Then the composition invites us to return our sight to the first page and let it run down the comic strip, in black and white and pencil; in this the characters, on a white background, begin to move towards their next destination, bringing the story forward.

Text and illustration also combine in the style, the prose and the image are concise, short phrases, both are rich in detail and of an apparently ingenious character and sparse aspect. The poetic and the absurd combine in this textual and iconic minimalist symbiosis that demands patient study to discover its complexities. And the picture book moves forward with especial cadence, with the rhythm that the anaphors mark at the start of each text: «when we lived in...» stressed in the repeated numerations and in the colophon of each scene, «and that is why we moved...», which presses the reader on to the next sequence. Until finally the text flows into the meadow where the flowers grow near the big house, «outside the city».

Al final del trayecto
llega ese espacio de
calma y sosiego, en
el que lo cotidiano
alcanza un tono poéti-
co y transcurre en
un compás de cuatro
por cuatro.

Peter Stamm



Jutta Bauer

At the end of the jour-
ney we arrive in a
place of calm and tran-
quility, in which daily
life reaches poetic
tones and is conducted
at a marching beat.

ALBUM ILUSTRADO
ILLUSTRATED ALBUM

Villar Arellano

Philip Waechter

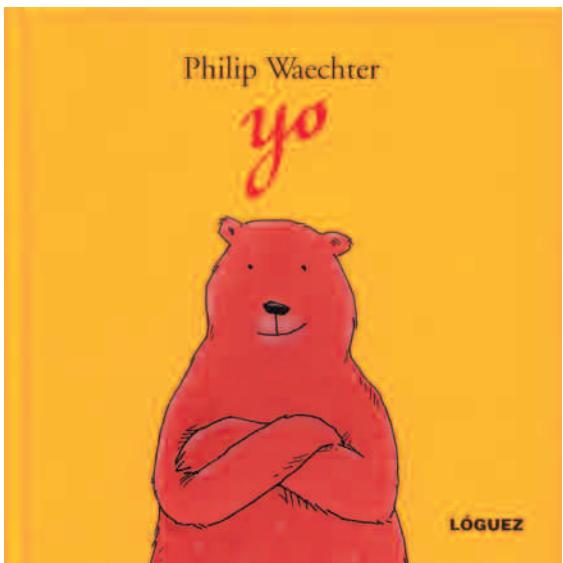
Yo Me

Beliz & Gelberg
Gebunden, 2005

Yo, un sencillo pronombre personal, escueto pero expansivo, es el título y también el comienzo de este álbum. Pocos monosílabos resultan tan elocuentes y ricos en su desnudez. Yo es que esa primera persona sintetiza la esencia del libro, encantador autorretrato de un personaje franco y directo, un tipo entrañable que se quiere y que sabe cómo cuidarse.

«Aquí estoy yo» parece decírnos desde la portada el imponente protagonista. El grandullón mira de frente, con pose formal y una cándida sonrisa. Y esa mezcla de osadía e ingenuidad cautiva al lector ya antes de empezar, con lo que el autor se apunta un tanto por el «casting». Un oso presumido resulta estupendo para el papel.

Lo que sigue es una cura de vanidad, un acercamiento divertido al universo infantil y su egocentrismo a través



Me, a simple personal pronoun concise yet expansive, is the title and the beginning of this picture book. Few monosyllables appear so rich and eloquent in their simplicity.

And it is that this first person synthesise the essence of the book, a charming self-portrait of a character frank and direct, a lovable type who loves, and knows how to look after himself.

«Here I am» this impressive protagonist seems to say from the cover. The big bear looks straight ahead, with a formal pose and a candid smile. And this mixture of pride and ingenuity captivates the reader before beginning; the author has scored in the casting. A boastful bear seems perfect for the part.

What follows is a cure for vanity, a close and enjoyable look at the child's universe and its egocentricity

de cualidades, («soy fantástico, soy guapo, soy listo...»), comportamientos («me enfrento sin terror a los grandes desafíos de la vida»), y aficiones («me gusta vivir y sé lo que quiero»). Puede resultar un tanto fanfarrón, pero ya se veía venir al oso desde el principio («yo me gusto»).

Es cierto que su visión no es siempre exacta, pero ¡qué reconfortante resulta tanto optimismo! Como un buen padre, el propio autor se encarga de poner las cosas en su sitio, y lo hace desde la ilustración, con un contrapunto irónico a las rotundas afirmaciones del personaje. No obstante, no hay acidez ni burla en esta matización, sino clemencia y ternura, un guiño cómpliece que hace participar al lector de la verdadera dimensión de lo real pero mantiene intacta la dignidad del personaje. Así, observamos la desproporción entre su percepción («Yo soy increíblemente valiente») y la nuestra (contemplamos en la ilustración al oso, feroz eso sí, ahuyentando a un perro varias veces más pequeño que él. ¡Pero si tiene que agacharse para ponerse a su altura...!)

Esta ironía, unida al estilo caricaturesco de las ilustraciones, tiñe de humor toda la propuesta. Sonreímos al reconocernos en muchos de los trucos que el oso utiliza

para mantenerse en pie, para alimentar el personaje que se ha creado Así, este juego de introspección psicológica, presente también en otras obras de este autor, como *Muy famoso* –también publicado por Lóquez-, se abre ante nosotros como un espejo, invitándonos a besar nuestra imagen como lo haría un niño y a suscribir la autoestima del oso como un recurso de inteligente supervivencia.

Si la resolución para afrontar la vida, da valor a este libro, la propuesta se redondea con un formidable giro final, cuando se descubre que todos, por muy fuertes que nos sintamos, necesitamos de los demás.

El trabajo de edición refuerza los aciertos de la obra: el tono vainilla y la textura porosa del papel, junto a un formato pequeño y manejable, hacen más cercano, más familiar e íntimo este recorrido personal.

Un libro que nos llena de mimos, que ayuda a disfrutar de lo que somos y a buscar cobijo en los demás. Yo transmite entusiasmo por la vida y nos recuerda lo estupendo que es estar aquí.

Philip Waechter es uno de esos extraordinarios autores que consiguen conjugar con armonía ilustraciones y texto, componiendo un engranaje perfecto, que ajusta con precisión los recursos de ambos códigos.

Philip Waechter



through qualities, («I'm fantastic, I'm handsome, I'm clever...», behaviour («I face the great challenges of life with no fear») and likes («I like to live and know what like»). Maybe its all a little boastful, but you could see what the bear was like from the beginning («I Like me»).

It is true that his vision is not always exact, but how comforting to find so much optimism! Like a good parent, the author takes on the responsibility to put things in order, he does it through the illustration, with ironic opposition to the bold affirmations of the bear. However, there is no acidity or poking of fun in this modification, but clarity and tenderness, a complying script that allows the reader to participate in bringing things down to reality but retaining intact the characters dignity. In this way we observe the disproportion between the bear's perception («I'm incredibly brave») and our own (we consider the picture the bear, ferocious indeed, frightening off a little dog much smaller than him. But the bear has to crouch to get on the dogs level...!)

This irony together with the caricature style of the illustrations taints the whole proposition with humour. We smile in recognition of many of the tricks the bear

uses to stay true and maintain the personality he has created. So, this game of psychological introspection, present in other works by the same author, like *Very Famous* – also published by Lóquez -, opens before us like a mirror, inviting us to kiss our own image as a child might and to endorse the bears self esteem as a means of intelligent survival.

If the resolve to confront life, gives value to this book, the idea is rounded off with a formidable about turn at the end, when it is discovered that we all, however strong we are need each other.

The work of the editors reinforces the claims of the work: the vanilla tone and the porous texture of the paper, together with a small, manageable format, makes this personal journey more familiar and intimate.

A book that pampers us, that helps us to enjoy ourselves as we are and to find comfort in others. Me transmits enthusiasm for life and remember how wonderful it is to be here.

Philip Waechter is one of those extraordinary authors that is able to combine text and illustrations harmónicamente, composing a perfect connection, which adjusts the resources of both codes precisely.



Tres miradas sobre la obra de Asun Balzola · Three views upon the work of Asun Balzola

En recuerdo

Tres voces se acercan a la vida y a la obra de Asun Balzola (1942-2006), una de las autoras más significativas en el panorama de la literatura infantil y juvenil, en la España del último tercio del siglo XX.

In remembrance

Three voices approach the life and the work of Asun Balzola (1942-2006), one of the most significant authors in the panorama of children's and teenage literature, in the Spain of late twentieth century.

Munia y la Luna
Munia and the Moon
Barcelona
Ediciones Destino,
1982

Munia and the Moon

Munia y la luna

He vizto muchaz cozaz —dice la Luna—, y recuerdo muy bien cómo ze trabó mi amiztad con Munia, la chiquilla que me robó un cachito de halo zin querer...

Hará de ezo unoz veinticinco añoz, cuando Azun Balzola ze me quedó mirando, azí, fijo, dezde la ventana grande de zu caza madrileña, mojó zu pincel gordo en el tintero y me retrató, redonda y zonriente en la portada de zu libro. ¡Necezitó zeiz pinceladas para pintarme entera!

Asun tenia la mizma mirada de Munia, pero no era Munia. No zé dónde encontró a Múnia, ni cuando decidió que ella iba a protagonizar nueztra hiztoria... Quizá fue allí donde —si no hay chirimiri— brilla Ilargia, mi prima. Azun siempre metía en zu obra el zabor del paizaje que ilumina Ilargia...

Yo, por aquellaz tierraz tan verdez, zólo eztuve entoncez, cuando mi prima ze quedó en cama con un catarro, y Munia acompañó a zuz padrez hazta el

I've seen many thingth, says the moon, and I wemember very well how my fwienthip with Munia wath bound, the little girl who wobbed a pieth of my halo by athident...

It mutht haf been thome twenty five yearth ago, when Athun Balzola wath looking at me, with a fixed thtare, from the window of her houth in Madrid, dipped her thick bwuth in the inkwell and painted me, wound and thmiling on the cover of her book. Thee needed thix thtwokes to paint me whole!

Athun had the thame look as Munia, but thee wathn't Munia. I don't know where thee found Munia, or when it was dethided thee would pwotagonithe our thitory... Pewhapth it wath there where —if there ith no mitht— Ilargia thineth, my couthin. Athun alwayth put into her work the tatthe of the countwythide that Ilargia illuminates...

I, wath only in thothe landth tho gween then, when my couthin thtayed in bed with a cold, and Munia went with her pawenth to the wiver, for water, evewyone took bucketth and

rio, a por agua, que todoz llevaban cuboz y ella una botella, y cuando me vió reflejada en el agua, llenó zu botellita con mi reflejo y ze me llevó a zu caza, en el monte, y zin darze cuenta ze llevó un cachito de mi halo izquierdo dentro de la botella. ¡Aún zuerte que no me tiró por ahí, ni ze me bebió! Me planté delante de zu ventana por la noche, muy enfadada, hazta que me dio de beber mi trozo. ¡Ozú, qué dizguzto! Aunque no lo hizo con mala intención, que Munia ez muy buena y zaleroza, que ya lo comprobé cuando noz hicimoz amigaz, que pocaz niñaz de laz que veo cada noche zon tan zimpáticas como ella...



thee a bottle, and when thee thaw me weflected in the water, thee filled her bottle wif my weflection and thee took me to her houth, on the hillthide, and without wealthing it thee took a piece of my left hand halo inthide the bottle. Thill, it wath lucky thee didn't empty me out there, or dwink me! I stayed in front of her window at night, vewy angry, until thee offered me my pieth to dwink.

Well, how dweadful! Although thee didn't do it intenthionally, Munia ith very good and delightful, I know becauthe we became fwenth, there are few girlth from what I thee each night who are athfwiently ath thee ith.



Munia y la señora Piltronera
Munia and Madame Piltronera
Barcelona
Ediciones Destino, 1984

Ha habido muchos premios Apel·les Mestres —dice el historiador— pero pocos como éste, que se otorgó el seis de enero de 1981, han permanecido tanto tiempo en catálogo y han tenido tanta repercusión nacional.

Aún muchos menos han conseguido tener continuidad y mantener así vivo al personaje protagonista. En este aspecto *Munia y la Luna* resulta ser, más que una obra excepcional, una obra emblemática de su época, la de los inicios de los ochenta, cuando la cultura toda —y la infantil en particular— parecían gozar en España de un momento emergente. A ese primer título publicado en 1981, le suceden *Los zapatos de Munia* (1983), *Munia y la señora Piltronera*

(1984) y *Munia y el cocodrilo naranja* (1984). Los cuatro libros parecen querer formar una colección o serie, siempre con la misma protagonista infantil, de la que nos brindan cuatro instantáneas de su vida cotidiana. Los libros de Munia consiguieron publicarse en Francia (donde Munia se llama Nina) en los noventa, con unos diez años de retraso, y han contribuido entre otros títulos de la autora a que ésta ilustradora sea apreciada y recordada más allá de los Pirineos. Aquí, los libros de Munia (aunque actualmente relegados a una edición de bolsillo) han pasado a formar parte del acervo nacional de personajes de la literatura infantil española y constituyen un buen referente de aquel modo de concebir la literatura infantil ilustrada, algo rodariano, propio de los ochenta, basado en la observación del comportamiento infantil dentro de la vida cotidiana, con una fantasía políticamente correcta y una lirica bien enraizada en el entorno local.

There have been many Apel·les Mestres prizes —says the historian— but few like this one, which was awarded on the 6th of January of 1981, have stayed so long in the catalogue or have generated so many national repercussions.

Even fewer have achieved continuity and kept their main character so alive. In this aspect *Munia and the Moon* has become more than an exceptional work, a work emblematic of its age, the early eighties, when all culture —and particularly children's— seemed to be enjoying in Spain such an awakening. From this first title, published in 1981, followed *Munia's shoes* (1983), *Munia and Madame Piltronera* (1984) and *Munia*

and the Orange Cwocodile (1984). The four books seem to want to form a collection or series, with the same child protagonist, with whom we enjoy four impressions of her daily life. The books of Munia were published in France (where Munia was called Nina) in the nineties, after ten years delay, and they have contributed, along with other titles of the author, to this illustrator being appreciated and remembered on the other side of the Pyrenees. Here, the books of Munia, (although at present only in paperback) have become part of the national heritage of Spanish children's literature and represent a good example of the conception of children's illustrated literature, some Rodarian, proper to the eighties, based on the observation of children's behaviour in everyday life, with a politically correct imagination and a poetry rooted in familiar surroundings.

He leído varias veces —dice el crítico— los cuatro libros de Munia que aunque, por su formato y estilo gráfico, pueden aparentar ser una serie cerrada de títulos, resultan ser cuatro aventuras autónomas y hasta cierto punto heterogéneas. En la primera y la última Munia tiene como interlocutor y compañero de reparto a personajes derivados de la fantasía infantil: la luna de Zevilla y el cocolilo naranja. En la segunda aparición de Munia, el relato se torna más realista y cotidiano, más enraizado en el territorio, y quien resuelve la intriga que preocupa a Munia es Felipe, el zapatero remendón. En el tercer relato es la propia niña quien halla el modo de resolver ingeniosamente su conflicto. *Munia y la Luna* es quizás el más complejo y a la vez más tenue de ellos. En la primera frase se presentan simultáneamente lugar y problema, y el párrafo siguiente permite presentar a los personajes que ahí habitan, siendo el último de los presenta-

dos la protagonista. En la segunda página, el entorno se detalla hasta hacer destacar brillantemente la segunda de las protagonistas del relato: la luna llena. A partir de ahí empieza la acción, que recaerá alternativamente en Munia o en aquella luna, primero agredida y después agresora, que constituye el personaje más insólito y mejor trabado del conjunto.

Tiene voz propia con gracejo andaluz, tiene una prima

—Ilargia—guardando cama aca-tarrada, huele a nardo, reparte besos blancos y sabe alejarse como una señorona.

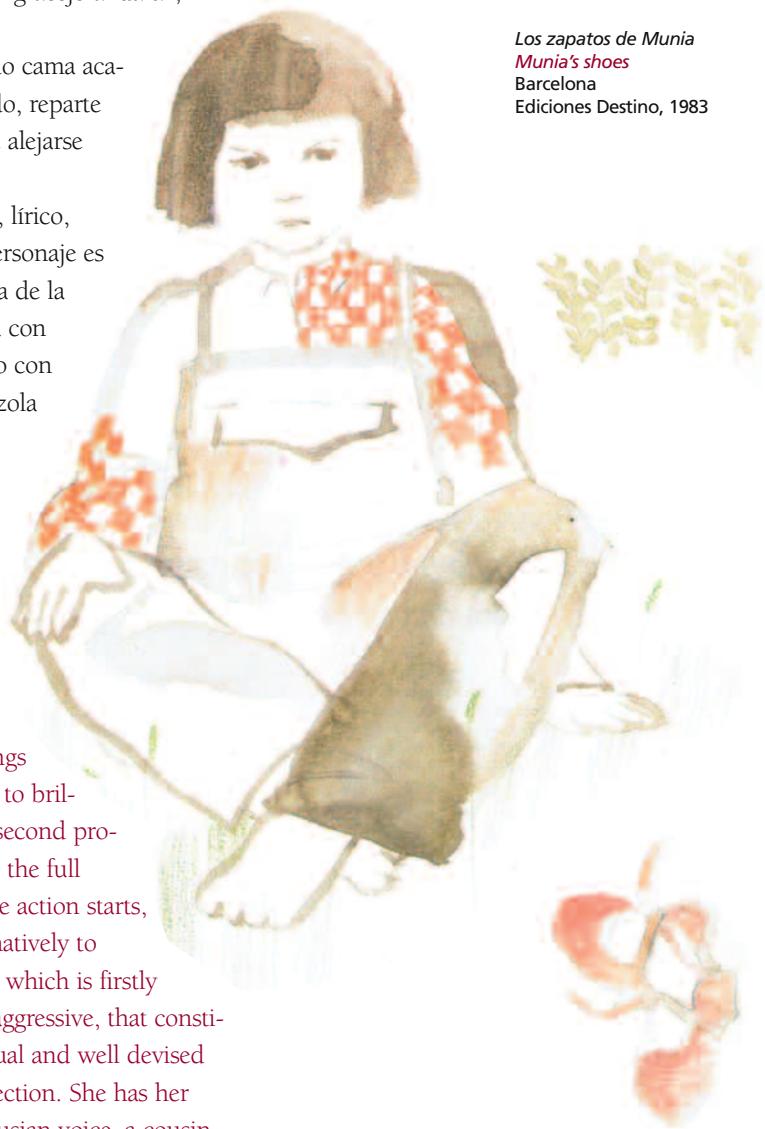
El retrato afinado, lírico, sugerente, de este personaje es el de mayor enjundia de la serie. Ni tan siquiera con la señora Piltronera o con el Cocolilo logra Balzola una recreación de la fantasía tan llena de recursos.

I've read several times —says the critic— the four books about Munia, that while, in their format and graphic style, could be seen as a connected series of titles, in fact are four independent adventures and up to a point heterogeneous. In the first and the last Munia has as an interlocutor and co-star characters taken from children's fantasy: the moon of Theville and the orange cwocodile. In the second publication of Munia, the story is more realistic and everyday, more rooted in the ground, and the person who solves the intrigue that worries Munia is Felipe, the cobbler. In the third story it is the girl herself who comes across the way of solving ingeniously, her conflict. *Munia and the Moon* is perhaps the most complex and at the same time tenuous of the books. In the first phrase we are presented with both place and problem simultaneously, and the following paragraph is able to present the characters that live there, the last to be

presented is the protagonist herself. On the second page, the surroundings are detailed in order to brilliantly focus on the second protagonist of the story: the full moon. From here the action starts, and will occur alternatively to Munia or that moon which is firstly wounded and later aggressive, that constitutes the most unusual and well devised character of the collection. She has her own amusing Andalusian voice, a cousin —Ilargia— in bed with a cold, she smells of tuberoses, gives white kisses and knows how to retire like a lady.

The fine portrait, lyrical and suggestive, of this character is the greatest strength of the series. Not even with the Madame Piltronera or with the cwocodile does Balzola achieve a fantasy creation so full of possibilities.

Los zapatos de Munia
Munia's shoes
Barcelona
Ediciones Destino, 1983





Osaka
Chihiro Iwasaki
Día de la madre
Mother's Day
Tokio, 1972

He admirado mucho —dice la munia— las ilustraciones de Munia. Le van como anillo al dedo a esos relatos. Ignoro por qué razón Asun Balzola mantuvo siempre separados, hasta cierto punto independientes, texto e imagen en esa serie, aunque he leído declaraciones suyas reivindicando la autonomía de ambos soportes narrativos. En *Munia y la Luna*, acuarela, grafito y pluma, exhibiéndose en un muy parco registro tonal, confieren al libro una atmósfera muy acorde con la pureza y leveidad de la anécdota narrada. Apenas seis imágenes para presentarnos a Munia, de las que se repiten cuatro. Siete para la luna, de las que también una se repite. Y blanco por todas partes, como derroche lunar.

I've admired
a lot —said
the observer—the
illustrations of Munia.
They are like the ring on
the finger of these stories.

I don't understand the reason why Asun Balzola always retained separately, up to a point independently, text and image in this series, although I have read her declarations justifying the autonomy of these two narrative supports. In *Munia and the Moon*, watercolour, graphite and ink, exhibited in spare tones, give the book an atmosphere in accordance with the purity and lightness of the anecdote narrated. Scarcely six images to present Munia, of which four are repeated. Seven for the moon, of which one is also repeated. And white all over the place, like a squandering of the moon. The rest of the books are more elaborately modelled, of which we can particularly

Más elaborada es la maquetación del resto de los libros, de los que cabe apreciar particularmente el juego de portada y contraportada de los tres primeros y, en todos ellos, las guardas. El trabajo más rico en matices, temas, planos y anécdota se da, sin duda, en *Munia y la señora Piltronera*. El más descriptivo y elegíaco en *Los zapatos de Munia*. El más colorista y eufórico en *Munia y el cocodrilo naranja*. El espectador se percata de que Asun, por aquellas fechas, estaba enamorada de la transparencia de la acuarela, la dejaba expandir o la ceñía, la subrayaba o la omitía, le regalaba color con el lápiz, le abrazaba con la pluma. Los ilustradores de los ochenta, con el apogeo del offset, le sacaron un gran partido a esa técnica. A mi, las acuarelas de Munia me recuerdan muy mucho el trabajo siempre lírico de la japonesa Chihiro Hiwasaki (1918-1974) y sus personajes, otras veces el trazo del búlgaro Ivan Gantchev, alguna vez algo de los fondos de Ulises Wensell...◆

appreciate the play between the front and back cover of the three first ones and the endpapers of them all. The richest work in nuances, themes, designs and anecdote is found without doubt in *Munia and Madame Piltronera*. The most descriptive and elegiac in *Munia's Shoes*. The most colourful and euphoric in *Munia and the Orange Cwocodile*. The spectator realises that Asun, at that time, was in love with the transparency of watercolour, she would let it expand or enclose it, she would emphasise it or omit it, she would lavish colour with her pencil, embrace it with ink pen. The illustrators of the eighties, when offset was at its height, used these techniques extensively. To me, the watercolours of Munia seem very like the lyrical work of the Japanese Chihiro Hiwasaki (1918-1974) and her characters sometimes have the trace of the Bulgarian Ivan Gantchev, at other times the backgrounds of Ulises Wensell...◆

*Munia
y el cocodrilo naranja*
*Munia
and the Orange
Cocodile*
Barcelona
Ediciones Destino, 1984



Por/By:

Raquel López

Lo no dicho The Unsaid



Hay en la totalidad de la obra de Asun Balzola un espacio en blanco para que el lector lo complete con su mirada. Un espacio abierto a lo indecible, quizás, un hueco para entrever algo que se quedó al otro lado de la ilustración o en la intención de la ilustradora.

Cuando las acuarelas transparentes de Munia se extienden por la página del libro, el lector está obligado a imaginar cuáles son

There is in all the work of Asun Balzola a blank space which the reader is asked to fill with their observation. A space open to what is not said, perhaps a place to glimpse something that has stayed on the other side of the illustration or in the intentions of the illustrator.

When the transparent watercolours of Munia extend across the page of the book, the reader is obliged to imagine which are the features of this girl who grows unstoppably whilst her teeth fall out, her shoes become too small, or she learns to say she's sorry as part of a game in order to be accepted.

los rasgos de esa niña que crece sin remedio mientras sus dientes se caen, sus zapatos se quedan pequeños o aprende a pedir perdón como una parte del juego para ser aceptada. Y cuando, por el contrario, la línea rápida, a veces más delicada, a veces contundente, se cierra en torno a la masa condensada de color, el espacio blanco la rodea, y es el aire por donde circulan, brincan y gesticulan las figuras lo que hay que inventar.

Las sensaciones protagonizan sus ilustraciones realizadas no importa según qué técnicas en según qué épocas, dependiendo a veces, del ánimo y la salud. Y como en las sensaciones, nada hay de insistido, nada de manierismo, sino apariencia de gracia inocente y de espontaneidad. Solo apariencia.

El artista es un fingidor y coloca un gesto veloz en su mano para simular que va a decir poca cosa, que lo va a dejar caer, que no lo va a explicar más. Pero la ilustración es la que soporta la emoción de lo que hay detrás de los textos propios o ajenos, la que

refleja el encanto del primer encuentro inocente entre el texto y nosotros, la sorpresa de una primera mirada de reojo a lo que está ahí fuera, a la promesa de una historia que nos va a cautivar entre sus líneas.

Asun Balzola ilustró entre la urgencia de un sustento y la urgencia de encontrar un lenguaje que le convenciera para expresar lo que tenía que decir.

En el trayecto, experimentó con diversas técnicas y en diversos medios: libros, carteles, revistas, cómic sobre guiones de Felipe Cava, ilustrando sin esfuerzo aparente, recibiendo premios (el primero importante en 1965, el Premio Lazarillo por *Cancionero infantil universal*, y el último en 1998, Premio Ilustrador D'Or) y, según sus palabras, pocos encargos.

Hay en esta búsqueda de caminos por acercarse a la ilustración algo que se deja a lo imprevisto y que da como resultado un aire de obra propia de alguien que no se considera maestra sino aprendiz.

And when, on the contrary the rapid stroke, at times more delicate, at times firm, closes round the condensed mass of colour, the white space surrounds it and it forms the air in which move, skip and gesticulate the figures that have to be invented.

Sensations protagonise her illustrations created without giving importance to technique or the moment they were created, sometimes depending on a state of mind or health. And as with sensations, there is no insistence, no mannerisms, only the appearance of innocent humour and spontaneity. Only appearances.

The artist is a faker and makes a swift gesture with her hand to appear to say little, what she's going to say she'll say, she will explain nothing more. But the illustration is what supports the emotion of what is behind the texts, hers and others, what reflects the charm of the first innocent meeting between the text and us, the surprise of a first glance at what is out there, the prom-

ise of a story we are going to be told between the lines.

Asun Balzola illustrated between the urgency of survival and the urgency to find a language that was convincing to express what she had to say.

On the way she experimented with different techniques and forms: books, posters, magazines, comics with scripts by Felipe Cava, illustrating without apparent effort, receiving prizes (the first important in 1965, the Lazarillo prize for *The Universal Children's songbook* and the last in 1998, the D'Or Illustrator prize) and, in her own words, few commissions.

There is in this search for pathways towards illustration something that is left to improvisation and that results in a personal air of someone that considers herself apprentice rather than master.

Despite these impressions, the work of this author is extensive contrasting two very different tendencies, one characterised by

Al margen de estas impresiones, la obra de esta autora es extensa contrastando dos tendencias muy definidas: una caracterizada por el uso del pincel (*La serie de Munia, 1982-1984; Marina y Caballito de mar, 1998; Papá ya no vive con nosotros, 1993*) y otra, por el trabajo con ordenador (*El árbol de mi patio 1996; Mi mano en la tuyas, 2004; ¿Por qué no tengo los ojos azules?, 2005*). En la primera predominan los aspectos pictóricos, y en la segunda, los gráficos. En ambas, un aliento poético que no se lo otorga la elección de una paleta de color ni su modo de

componer la escena, se lo da: lo no dicho. Lo que no siendo evidente toca al lector y le hace emocionarse con el trazo. La capacidad de resonar en la propia experiencia. Un gesto, una cometa en el aire, la posición de los brazos en la espalda, una flor en una maceta, y se despierta la emoción. En apariencia, como en la poesía, sólo trazos, sólo palabras.

Y si Asun Balzola, dibujó en sus ilustraciones silencios para sentir, dijo mucho en el terreno profesional, defendiendo el oficio de ilustrador y su función en la totalidad de la obra. En sus intervenciones públicas reclamaba dignidad para una profesión que durante años se consideró subsidiaria del escritor y solicitaba una educación artística rigurosa que permitiera el desarrollo de una crítica formada capaz de analizar, con rigor, la obra plástica que acompaña a la literaria.

En su obra queda plasmada parte de su vida, quizás no la más difícil, sí la del buen oficio, la de la búsqueda, la del desafío. ♦



Munia y la Luna
Munia and the Moon
Barcelona
Ediciones Destino, 1982

the use of the paintbrush (*The series of Munia 1982-1984, Marina and the Seahorse, 1998; Daddy doesn't live with us anymore, 1993*) and the other, by work on the computer (*The tree on my Patio, 1996; My hand in Yours, 2004; Why don't I have blue eyes?, 2005*). In the first there are predominantly pictorial aspects and in the second graphic. In both there is a poetic air that does not confer the choice of a palette of colours or the way the scene is composed; it offers what is not said. What is not evident is

what touches the reader who is moved by the pencil stroke. The capacity to resonate with own experience. A gesture, a kite in the air, the position of arms on a back, a flower in a flower pot, and our emotions awake. In appearance, like poetry, only lines, only words.

And if Asun Balzola drew in her illustrations silences to feel, she said a lot in the professional terrain, defending the work of illustrator and its function in the whole project. In her public interventions she called for dignity for a profession that for years was considered subsidiary to that of the writer, and demanded a rigorous artistic education that would allow for the development of a trained criticism capable of analysing strictly the creative art that accompanied the literature.

Moulded into her work is part of her life, perhaps not the most difficult, certainly that of a good tradeswoman, that of the search, that of the challenge. ♦

«Para pintar bambú uno debe
cultivar bambú en su pecho»

«In order to paint bamboo one should
grow bamboo in ones breast»

Su Tung-p'o

Un recuerdo lleno de bruma A memory full of mist

«—¿Tú crees, Antonio?»

Tantas veces aquella pregunta apa-
recía después de un prolongado
silencio y una meticulosa observa-
ción de mis palabras sobre una ima-
gen propia o ajena. Y su mirada
escéptica y amable quedaba tam-
bién suspendida de la pregunta.

Aprendí con el paso del tiempo y
el conocimiento de Asun, que aque-
llas preguntas y sus silencios previos
nacían de una conversación íntima
que ella mantenía consigo misma y
de la que, no sé por qué extraño
azar, tuve la suerte y el honor de ser
partícipe.

«—Do you think so, Antonio?»

So many times that question arose
after a prolonged silence and a
meticulous observation of my words
on a picture of hers or someone
else's. And her sceptical and friendly
gaze stayed suspended with the
question.

I learnt in time and in getting to
know Asun, that those questions
and her previous silences were born
of an intimate conversation she
maintained with herself and of
which, I don't know by what
chance, I had the honour and the
luck to partake in.



La duda y los silencios. Una duda sobre su trabajo que evidenciaba la verdad del mismo y la honesta búsqueda en su actitud creadora.

Unos silencios llenos de significado. Tanto, como los vacíos de sus imágenes, los blancos de sus ilustraciones.

Por entonces, yo comenzaba mi trabajo como editor —corría 1996—, y la presencia, la palabra y los señalamientos de Asun sobre la ilustración eran para mí acontecimientos excepcionales. El paso del tiempo me mostró que lo seguirían siendo.

Aquella duda que presidía su mirada y su actitud hacia el trabajo, propio y ajeno, no encerraba desconfianza, más bien se trataba de aquella segunda inocencia a la que se refería Antonio Machado. Una mirada que sólo se destila con los años y con esa

actitud —la única que puede ser y no otra—, del creador hacia el hecho artístico: una actitud tan lúdica como rigurosa. La misma que tiene el niño ante el juego, la misma que tiene el artista en el proceso de búsqueda, que no es tal sino estar alerta ante la aparición del hallazgo: una mirada de asombro y curiosidad hacia la vida.

Ambas categorías se operaban en el comportamiento de Asun, por ello era imposible separar su actitud vital de su mirada como ilustradora, como creadora de mundos imaginarios. Primero plásticos y después literarios.

La duda y el silencio o, si ustedes prefieren, sus figuras insinuadas en aguadas casi transparentes y esos pequeños trazos, dubitativos pero certeros, con los que construía sus leves escenarios o definía un personaje —los pollitos, Munia, Guillermo...— que tantas veces se

Doubt and silence. A doubt over her work which was evidence of the truth of it and the honest search in her attitude as creator.

Silences full of meaning. As in the empty spaces in her images, the white of her illustrations.

Then, I began my work as editor –around 1996–, and the presence, the word and the indications of Asun on illustration were for me exceptional events. The passing of time showed me that they would continue to be so.

That doubt that presided in her look and her attitude to work, her own and others, didn't encourage lack of confidence, it was more to do with that second innocence that Antonio Machado refers to. A look that only reveals over the years and with an attitude –the

only that it could be and none other- of a creator towards artistic action: an attitude as playful as it is rigorous. The same as a child has before a game, the same as an artist in the search process that is not such if it is not alert in the face of the apparition of discovery: a look of amazement and curiosity towards life.

Both categories took effect in Asun's behaviour, so it was impossible to separate her vital attitude from her observations as illustrator, as creator of imaginary worlds. First artistic then literary.

Doubt and silence, or if you prefer, her figures insinuated in almost transparent watercolours and these small lines, tentative but sure, with which she constructs her light scenes or defines her characters —the chicks,

nos aparecía solo sobre el blanco de la página. Y también aquella rotundidad humilde del hallazgo —el mocho de una escoba, el pitorro de una tetera, el sombrero de un vaquero— perfilado en alguna ocasión sólo con la insinuación de un gesto, de un susurro de tinta negra.

Como esos escenarios de Hiroshige en los que el perfil del monte o la silueta del barquero o la vela de la barca son un pretexto para pintar la bruma, para sentir el silencio, para alcanzar el vacío: la soledad sonora.

Igual que en aquellos proyectos de paisaje del estampador japonés, en las acuarelas de Asun Balzola era este y no otro el elemento que presidía su trabajo. Un trabajo, una búsqueda que podríamos nombrar con la frase de Mies van der Rohe: «Cuanto menos, más». ♦

Munia, Guillermo...— that so often appear alone on the white of the page. And also that humble rotundity of discovery —the brush of a broom, the spout of a teapot, a cowboy's hat— outlined only at times with the insinuation of a gesture, of a sigh in black ink.

Like the scenes of Hiroshige in which the outline of the hills or the silhouette of the boatman or the sail of a boat are a pretext to paint the mist, feel the silence, to reach the void: the resonant solitude.

As in those landscape projects of the Japanese print maker, in the watercolours of Asun Balzola it was this element and none other that presided over her work, a search that we could name by the phrase of Mies van der Rohe: «Less is more». ♦

Gracias, Asun,
por tu lección
de silencio.

Thank you Asun,
for your lesson
in silence.

Ilustración de fondo
Los zapatos de Munia
Background illustration
Munia's shoes
Barcelona
Ediciones Destino, 1983

SUSCRIPCIÓN/SUBSCRIPTION

bloc

Deseo suscribirme a la revista BLOC desde el nº _____, por el período de un año (2 números) al precio de 44 euros* y renovaciones hasta nuevo aviso.

I would like to apply for an annual subscription (2 issues a year) to Bloc at 44 euros* from nº _____ until further notice.

*Gastos de envío/Shipping costs

España/Spain: sin coste / no cost.

Europa/Europe: 18 euros.

Resto del mundo/Rest of the world: 30 euros.

Envíe este boletín, completado y firmado, a: Publicaciones de Arte y Literatura y Ediciones, S.L. Apartado de Correos 7199, 28080 Madrid (España). También puede llenar el boletín de suscripción a través de nuestra página web:

www.revistabloc.es
suscripciones@revistabloc.es

Please, fill in the blanks and sign this

subscription form and send it to:

Publicaciones de Arte y Literatura y Ediciones, S. L., Post Office Box 7199, 28080 Madrid (Spain). You can also complete this form on-line:

www.revistabloc.es
suscripciones@revistabloc.es

En función de lo establecido por la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Bloc, Publicaciones de Arte y Literatura y Ediciones, S.L., le informa de que sus datos van a ser incluidos en un fichero, titularidad de esta compañía, y que los mismos serán tratados con la finalidad de gestionar su suscripción, así como el envío de información, promociones y publicidad. Bloc le informa de que puede ejercitar sus derechos de acceso, cancelación, rectificación y oposición, enviando una carta al Apartado Postal 7199, 28080 Madrid (España).

As established by the Ley Organica 15/1999, 13th of December, for the protection of data of a personal character, Bloc, Publicaciones de Arte y Literatura y Ediciones S.L., informs the purchaser that their data will be included in a file, owned by this company, and that it will be used only with the end of administrating your subscription, including the sending of information, promotions and publicity. Bloc informs the purchaser that they can exercise their rights of access, cancellation, rectification and opposition, sending a letter to the Post Office Box 7199, 28080 Madrid (Spain).

REVISTA INTERNACIONAL DE ARTE Y LITERATURA INFANTIL
INTERNATIONAL ART & CHILDREN'S LITERATURE MAGAZINE

Datos personales/Personal information

Nombre/Name

Apellidos/Last name

Empresa u organismo/Company

Dirección/Street

C.P./Postcode

Localidad/City

Provincia/Count

País/Country

Teléfono/Phone

Email

NIF/CIF

Si desea recibir factura, marque esta casilla.

If you need an invoice, please fill in the blank.

Forma de pago/Payment

Transferencia bancaria a la cuenta: Bank Transfer to:

2100 3451 77 2200158819

(Indicando nombre y dos apellidos / Indicating name and last name).

Domiciliación bancaria/Bank address:

Ruego carguen, hasta nuevo aviso, los recibos que presente

Publicaciones de Arte y Literatura y Ediciones, S.L.,

a mi nombre en la cuenta corriente indicada.

I request that you charge to my account, until further notice, the payments presented by

Publicaciones de Arte y Literatura y Ediciones, S.L.,

to my name in the current account indicated.

Nombre del titular/Account holder's name

Banco o caja/Bank

Dirección/Street

C.P./Postcode

Localidad/City

Provincia/Count

País/Country

Código Cuenta Cliente (C.C.C.) / Costumer Bank Code

----- Entidad/Bank ----- Oficina/Office ----- D.C./C.D. ----- N°cuenta/Account number

Fecha/Date ____/____/____ Firma/Signature _____





En nuestro próximo número, presentamos un reportaje especial a Pere Formiguera, creador poliédrico, fotógrafo, escritor, historiador, coleccionista y comisario de exposiciones, de quién reproducimos aquí un detalle de una de sus obras:

Clementina Arderiu, 1985

In the next issue of Bloc we will present a special article on Pere Formiguera, photographer, writer, historian, multifaceted creator, art collector and exhibition comissioner, a detail of one of his illustrations is reproduced here.

Clementina Arderiu, 1985

VENTA SOLO POR SUSCRIPCIÓN
1 AÑO 44,00 €
ONLY AVAILABLE FOR SUBSCRIPTION
A YEAR 44,00 €

bloc N.º 0 · 2007

Impreso en España
Printed in Spain