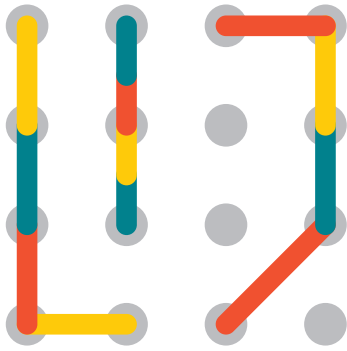


Año 6 · Núm. 11 · enero - junio 2021

LIJ · Ibero

Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea





Año 6 · Núm. 11 · enero - junio 2021

LIJ · Ibero Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea

DIRECTORIO UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA A. C.

Saúl Cuautle Quechol, S.J. **Rector**

Sylvia Irene Schmelkes del Valle **Vicerrectora Académica**

Jorge Meza Aguilar **Director General de Vinculación Universitaria**

Rosalinda Martínez Jaimes **Directora de Publicaciones**

Luis Javier Cuesta Hernández **Director de la División de Humanidades y Comunicación**

Luis Felipe Canudas Orezza Ugalde **Director del Departamento de Letras**

CONSEJO EDITORIAL

Dra. Evelyn Arizpe Universidad de Glasgow, Reino Unido

Mtra. Graciela Bialek Universidad de Córdoba, Argentina

Dr. Pedro C. Cerrillo Torremocha (†) Director del CEPLI de la UCLM, España

Dr. José Manuel de Amo Universidad de Almería, España

Dra. Gemma Lluch Universidad de Valencia, España

Dra. Alba Nora Martínez Universidad de Arizona, Estados Unidos

Dr. Ignacio Padilla (†) Academia Mexicana de la Lengua, México

Dra. Gloria Prado Universidad Iberoamericana, México

Dra. Blanca-Ana Roig Universidad de Santiago de Compostela, director de la Red LIJMI, España

Dra. Veljka Ruzicka Universidad de Vigo, España

Dra. Celia Vázquez Universidad de Vigo, España

Dra. Gloria Vergara Universidad Autónoma de Colima, México

Dr. Jorge Yangali Universidad Nacional del Centro de Perú, Perú

Dr. Lauro Zavala Universidad Autónoma Metropolitana, México

Dra. Esther Hernández Palacios Universidad Veracruzana, México

Mtro. Adolfo Córdova Ortiz Universidad Iberoamericana, México, Blog Linternas y bosques

COMITÉ EDITORIAL

Directora general: Dra. Laura Guerrero Guadarrama

Coordinadora general: Dra. Amanda Patricia Castañeda

Asistente editorial: Lic. Emilio Vázquez Romero Castany

Encargados/as de sección:

Voces de la LIJ: Dra. Laura Guerrero Guadarrama, Lic. Áurea Xaydé Esquivel Flores y Mtra. Helena Taylor

Refiguraciones: Mtra. Georgina Lamothe Hernández, Dra. Laura Guerrero Guadarrama, Dra. Amanda Patricia Castañeda Merizalde y Mtro. Alejandro Vergil Salgado

Para leer mejor: Mtra. Helena Taylor

Intermedialidades: Mtra. Georgina Lamothe Hernández

Parasubidas poético: Mtro. Alejandro Vergil Salgado y Mtra. Perla Ximena Sueiras Altamirano

Libros y algo más: Mtra. Cutzi Luz María Quezada Pichardo

Corrección de estilo: Mtra. Georgina Lamothe Hernández

Medios electrónicos: Dra. Laura Guerrero Guadarrama, Dra. Cutzi L. M. Quezada (blog), Mtro. Alejandro Vergil Salgado (FB), Lic. Emilio Vázquez Romero Castany (TW), Lic. Ana María Fortoul

Otros miembros: Dra. Flor Moreno Salazar, Mtro. Luis Mario Reyes, Mtro. Humberto Pérez, Mtra. Itzel Vargas, Lic. Ana María Fortoul, Mtra. Elisa Lamothe Hernández (†)

Diseño de logotipos y portada: Thales Aquino.

Imagen de portada: Salvador Rojo, poema "Mi casa está llena de libros"

LIJ · IBERO. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea, Año 6, Núm. 11, enero-junio 2021, es una publicación electrónica de la Universidad Iberoamericana, A. C., con domicilio en: Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Ciudad de México, Tel. (55) 5950-4919, issuu.com/lijibero, www.uia.mx/publicaciones, lijibero@gmail.com
Editor responsable: Laura Guerrero Guadarrama. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título No. 04-2016-050908442400-203, e ISSN 2448-7848, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable del diseño web y actualizaciones: Dirección de Publicaciones, Dirección de Publicaciones de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Ciudad de México, Tel. (55) 5950-4000, fecha de la última modificación, 30 de junio de 2020.

Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor. Se prohíbe la reproducción de los artículos sin consentimiento del editor: publica@ibero.mx

Índice

I. Carta editorial / 6

Laura Guerrero Guadarrama

II. Voces de la LUJ

1. Del mundo de la imaginación infantil al reconocimiento del cuerpo: una entrevista a Adolfo Córdova y Cristina Sitja, por Mariana Barraeta / **11**
2. “De jóvenes para jóvenes”: El álbum ilustrado como pieza plástico-literaria con potencial didáctico: entrevista al ilustrador Salvador Rojo Flores, por Itzel Vargas Moreno / **21**

III. Refiguraciones

1. El testimonio como recurso polifónico en dos cómics documentales colombianos, por Laura Andrade Quintero / **33**
2. La caricatura en el cómic: un recorrido histórico del humor gráfico, por Humberto Rodrigo Pérez Mortera / **46**

IV. Para leer mejor

1. De la alfabetización hacia fomento a la lectura: Breve recorrido por los momentos claves en México, por Cutzi L. M. Quezada / **60**

V. Intermedialidades

1. La risa del silencio: la construcción de lo cómico en Tuesday de David Wiesner y Trucas de Juan Gedovius, por Georgina Lamothe Hernández / **77**

VI. Parasubidas poético

Poemas

1. En el espejo (Ara Nasilov). Ilustr. Adriana Guadarrama / **92**
2. Jacarandosa (Daniela Labastida Salinas). Ilustr. Daniela Labastida Salinas / **93**
3. Mi casa está llena de libros (Àngels S. Amorós). Ilustr. Salvador Rojo / **94**

4. Grafía de la abuela (Irene Socorro Rodríguez Rodríguez). Ilustr. Christian Reyes / 95
5. Ropavejero (Federico Romeo Barranco Estrada). Ilustr. Christian Reyes / 96

VII. Libros y algo más

1. La LIJ desde la interdisciplinariedad: nuevas perspectivas, por Lisbeth Yañez / 98

VIII. Autoras y autores / 101

IX. Comité editorial / 105

Carta editorial

Queridas y queridos lectores:

Este número once de la revista *LIJ Ibero* nace en medio de la pandemia, pero vemos con alegría que las cosas van mejorando gracias a las vacunas y al compromiso de las personas que siguen adelante sin olvidar las medidas de seguridad. Eso nos llena de esperanza y confiamos en que la situación mejorará día con día. Nosotras y nosotros seguimos trabajando con la confianza de saber que ustedes nos acompañan y comparten nuestro cariño por la lectura, la Literatura Infantil y Juvenil (o LIJ) y la producción intermedial.

En nuestra primera sección, *Voces de la LIJ*, les presentamos “Del mundo de la imaginación infantil al reconocimiento del cuerpo: una entrevista a Adolfo Córdova y Cristina Sitja” texto de Mariana Barrueta quien nos comparte la grata experiencia que vivió al leer *Infinitos* (2020), un poemario que atrapó su imaginación y la llevó a buscar al autor y a la ilustradora. Es así como nace esta reunión de colegas en la que charlan sobre el volumen que trata un tema muy interesante: cómo niñas y niños en la primera infancia van reconociendo sus cuerpos. La obra logra articular un diálogo enriquecedor entre las ilustraciones y los versos del poema, en una estructura circular que invita a la participación.

En el apartado *De jóvenes para jóvenes* les ofrecemos “El álbum ilustrado como pieza plástico-literaria con potencial didáctico: entrevista al ilustrador Salvador Rojo Flores” de nuestra compañera Itzel Vargas Moreno. Este joven artista en su obra *Viajar a través del arte* explora teórica y creativamente la fuerza del libro álbum como un lugar para la imaginación y la formación visual de los receptores; con esta propuesta se tituló de la Maestría en Estudios de Arte de la Ibero. Itzel explora con él su formación, vocación y estilo, así como los recursos sinestésicos que acompañan su creación. Salvador señala que se pueden “...abordar los objetivos del currículo para transmitir la cultura artística y el patrimonio cultural desde un álbum ilustrado” (29). Me permito comentar que la portada de este número la hizo Salvador.

En *Refiguraciones* podrán leer “El testimonio como recurso polifónico en dos cómics documentales colombianos” de Laura Andrade Quintero. La autora aborda

un tema contemporáneo de gran trascendencia pues tiene que ver con el trabajo de la memoria herida y la búsqueda de nuevas memorias. Andrade analiza críticamente dos cómics documentales publicados por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) enfocando su atención en el testigo y su testimonio, como ella señala “...el empleo del recurso testimonial aporta otros matices a las historias narradas, hay otras capas de sentido que están allí para ser levantadas y escudriñadas” (34). Múltiples voces, miradas y enfoques son los que alimentan los relatos en *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018) y en *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapás* (2018).

El siguiente artículo “La caricatura en el cómic: un recorrido histórico del humor gráfico” de Humberto Rodrigo Pérez Mortera, nos ofrece una revisión diacrónica del nacimiento de la caricatura, herramienta básica del humor gráfico, además de un análisis de sus potencialidades y efectos cómicos vinculados con lo grotesco. El autor nos hace conscientes de cómo el cómic como lenguaje artístico es capaz de provocar, mediante la caricatura, una crítica social que satiriza, denuncia y critica a la cultura.

En *Para leer mejor*, espacio dedicado a la mediación y la lectura, Cutzi L. M. Quezada nos presenta “De la alfabetización hacia el fomento a la lectura: Breve recorrido por los momentos claves en México”. El texto nos invita a revisar los grandes esfuerzos nacionales que se han hecho, en la modernidad, para fomentar y favorecer con el trabajo de la mediación la lectura crítica de las infancias y adolescencias. Un estudio que aborda desde la propuesta vasconcelista posrevolucionaria del siglo XX, hasta el momento actual. Considero que los hitos que menciona el texto son parte de nuestra memoria cultural e invitan a mantener y enriquecer todo lo que se ha logrado y, al mismo tiempo, como indica la autora, no debemos olvidar que hay desigualdades importantes “...para atender con urgencia en un futuro inmediato” (71).

El espacio de *Intermedialidades* les ofrece el artículo “La risa del silencio: la construcción de lo cómico en *Tuesday* de David Wiesner y *Trucas* de Juan Gedovius”

de Georgina Lamothe Hernández. La autora trabaja el humor y su configuración en dos obras que se caracterizan por el ingenio, lo cómico y el humor benigno. Regresa el humor en este número, ahora en el libro álbum, con mecanismos propios que se proyectan hacia las infancias lectoras creando complicidades lúdicas en textos con pocas palabras o silenciosos. El texto hace un análisis cuidadoso de los elementos hilarantes de estos álbumes y nos recuerda que la infancia no es solamente una etapa de la vida, es una manera de ver la existencia.

Y, como en cada número, les ofrecemos los textos de los ganadores del Concurso de Parasubidas poético, cinco poemínimos ilustrados que esperamos disfruten y compartan con lectores de todas las edades, pero especialmente con niñas, niños y jóvenes: “En el espejo” de Araceli Beatriz Alonso con la ilustración de Adriana Guadarrama; “Jacarandosa” escrito e ilustrado por Daniela Labastida Salinas; “Mi casa está llena de libros” de Ángels S. Amorós, con la ilustración de Salvador Rojo; “Grafía de la abuela” de Irene Socorro Rodríguez, ilustrado por Christian Reyes; y “Ropavejero” de Federico Romeo Barranco Estrada, ilustrado por Christian Reyes. Esperamos que los disfruten mucho.

Cerramos la revista con *Libros y algo más* y el texto “La LIJ desde la interdisciplinariedad: nuevas perspectivas” de Lizbeth Yáñez. La autora presenta y reseña el número 124 de *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* de la Universidad de Palermo, Argentina, intitulado “Edición y políticas de lectura: mediaciones a la Literatura Infantil y Juvenil”; lo pueden encontrar en la siguiente liga:

fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_publicacion.php?id_libro=872

Monográfico coordinado por las doctoras Ivana Mihal y Laura Guerrero Guadarrama en el que se publicaron 14 trabajos que ofrecen diferentes aspectos del estudio y la reflexión sobre la lectura y la LIJ en tres países: Argentina, España y México.

Gracias por leernos, por estar en las redes de la revista y mantener comunicación con todo el equipo. No olviden de pasar por el blog relijibero.wordpress.com, el canal de YouTube:

www.youtube.com/channel/UCxKCgPIS8ztDr6saUplu8gg

Instagram

www.instagram.com/lijibero/?hl=es

y el Twitter

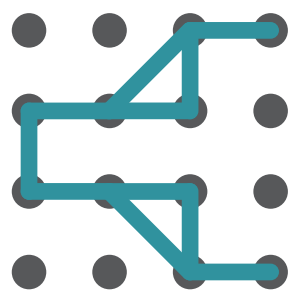
[twitter.com/lijibero?lang=es.](https://twitter.com/lijibero?lang=es)

Reciban un afectuoso saludo y les recordamos nuestros correos:

lijibero@gmail.com y laura.guerrero@ibero.mx.

Sinceramente,

Laura Guerrero Guadarrama
Directora de *LIJ Ibero*



Voces
de la LIJ

Del mundo de la imaginación infantil al reconocimiento del cuerpo: una entrevista a Adolfo Córdova y Cristina Sitja

Mariana Barrueta

Existen mundos a los que, como adultos, nos es difícil acceder con el paso del tiempo, como lo es el mundo de la imaginación, del asombro ante lo cotidiano, de la eterna curiosidad, del entusiasmo ante cada pequeña cosa que conforma el espacio que habitamos, entre muchos otros, y una manera de acceder nuevamente a estos maravillosos lugares es acercándonos a la literatura infantil.

En la actualidad, este tipo de literatura no es un camino que a muchos les encante recorrer, ya sea por el potente estigma que aún existe sobre los textos que se encasillan dentro del género o, al contrario, por la consciencia que muchos autores y autoras tienen respecto a la complejidad de crear textos para las niñas y los niños, quienes se acercan con curiosidad a lo desconocido, pero que no se inmutan jamás ante las técnicas rimbombantes de la literatura clásica o canónica.

El temor ante la aproximación tan natural del niño o niña hacia cualquier objeto que ocupe un lugar en nuestro mundo es, a mi parecer, una razón bastante válida para temer incursionar en este género, pues para generar un impacto en los y las pequeñas, es necesario aproximarnos de maneras muy distintas a las

tradicionales. Tales impresiones pueden ayudarnos a entender por qué, normalmente, los adultos nos asombramos tanto al acercarnos a libros de literatura infantil hechos con tan cuidadosa precisión para reflejar los intereses del público al que originalmente van dirigidos, pues revisitamos a ese niño o niña interior.

Todo este tipo de ideas pasaban por mi cabeza al momento en que leía *Infinitos* (2020), de Adolfo Córdova y Cristina Sitja (véase la figura 1), pues las sor-

presas que embriagaban mi corazón no dejaban de aflorar con cada verso del poema, con cada detalle en las ilustraciones. A su vez, no paraba de preguntarme cómo es que se habría dado el proceso de creación entre poeta e ilustradora, cuál habría sido el acuerdo para generar un texto tan orgánico, tan llamativo, tan cargado de significados y tan entretenido de leer para las y los más pequeños.

Partiendo de mi curiosidad como lectora es que surgió la entrevista que, muy amablemente, me concedieron tanto Adolfo como Cristina (véase la figura 2). A continuación, la comparto con algunas modificaciones, en favor de la cohesión y coherencia de este artículo. Si quieren ver más a detalle esta entrevista, visiten nuestro canal de YouTube: *LIJ Ibero*.

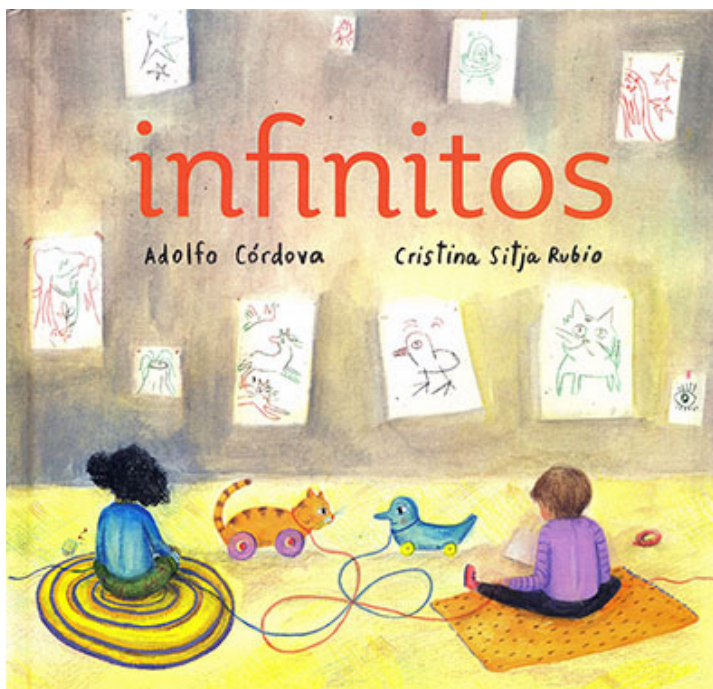


Figura 1. Portada; Adolfo Córdova y Cristina Sitja Rubio, *Infinitos* (FCE, 2020); imagen digital.

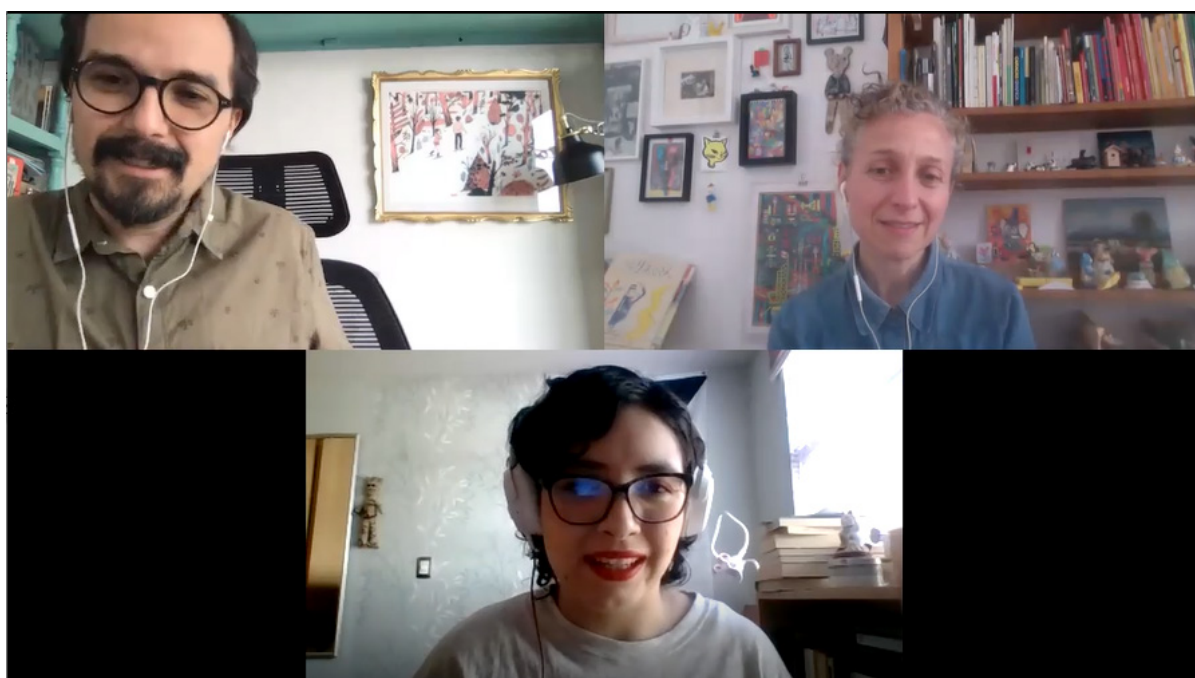


Figura 2. Entrevista a Adolfo Córdova y Cristina Sitja Rubio, realizada mediante la aplicación Zoom, abril del 2021; foto de pantalla.

1

La primera pregunta que me surgió iba dirigida a Adolfo y, de alguna manera, era la más obvia: **¿Qué te motivó a escribir un poema que relata la forma en la que los niños y las niñas conocen y reconocen su cuerpo?** Su respuesta se encaminó a relatar sus intenciones de hacer una celebración u homenaje a la primera infancia, “...momento que se va perdiendo cuando crecemos”, además de un recordatorio para los adultos sobre “...nuestros cuerpos como primeras casas” (Entrevista personal) (véase la figura 3).

A: Justamente, la fascinación por esos mundos personales, privados, ajenos al mundo de los adultos que tienen los niños y niñas. A mí me gusta mucho observarlos en sus mundos, ver cómo están hablando, construyendo... [...] Se involucran “en cuerpo y alma” en sus juegos, se entregan a ellos. En particular, quería tratar de recuperar un ánimo de la primera infancia, ese momento en la vida de todo ser humano, que es el principio de su tiempo aquí, cuando todo está más abierto: no está normado, reglamentado, no se le han impuesto roles, ni tiene el prejuicio de cómo debe ser, ni sobre su identidad. Realmente, los cuerpos pueden ser habitados todavía de muchas maneras..., [...] hay una libertad de ser y de estar, con una cualidad más infinita en su piel.



Figura 3.
Conversando con
Adolfo Córdova,
abril del 2021; foto
de pantalla.

Por otro lado, mi primera pregunta para Cristina fue: **¿Cómo te surge esta manera tan particular de ilustrar el poema?**, a lo cual contestó con entusiasmo:

C: Yo ilustré el libro una primera vez, una versión en la que había menos animales y muchos más niños. Pero después, me pidieron otra versión en la que pudiera hacer muchos más animales, y yo feliz, porque eso es lo que más dibujo. [risas] A partir de ahí, volví a releer el texto de Adolfo y dibujé esto de una sola vez. Me salió bastante fácil porque ya lo había ilustrado una primera vez y llevábamos año y medio trabajando el texto (véase la figura 4).

Adolfo agregó:



Figura 4. Conversando con Cristina Sitja Rubio, abril del 2021; foto de pantalla.

A: Después de que vi las ilustraciones finales de Cristina, regresé al poema e hice ajustes para tratar de dialogar aún más, porque para mí es excepcional la manera en la que Cristina logró dialogar con cada parte del poema, darle cohesión, una estructura circular, y la comunicación entre páginas... ¡Ya no podía pedir más!

Partiendo de estas preguntas, Adolfo me contó sobre la constante comunicación que hubo entre él y Cristina para realizar este libro. Ambos añadieron que Susana Figueroa, su editora, los apoyó dirigiendo y dándole un enfoque específico al proyecto. A esto, Cristina agregó: “Es cierto, pero también es cierto que Susana nunca me dijo que cambiara nada, me dio bastante libertad. La experiencia fue muy agradable” (Entrevista personal).

Poeta e ilustradora aseguraron que Figueroa “...es una editora que sabe escuchar muy bien y que permite que uno diga lo que necesita decir” (Entrevista...), lo cual también nos permite conocer un poco sobre cómo es que se desarrolló la creación de este texto “tras bambalinas” y, además, nos invita a ver este trabajo

como un proceso de equipo, en el que ambas voces tuvieron que ser escuchadas y encaminadas para que sonaran a la par, de manera orgánica.

Mariana: El poema habla sobre la exploración del cuerpo y pudo haberse ilustrado de muchas maneras. **¿Cómo surge la idea de plasmar esto, haciendo que converja lo material del cuerpo de los niños y niñas con el momento de creación e imaginación?**

C: Las palabras me ayudaron mucho y, como las palabras eran también para mí un recorrido, decidí hacer un recorrido diferente al que Adolfo escribió. Muchos ilustradores buscamos no poner lo que dice exactamente el texto, sino que agregamos otro lenguaje al lenguaje que ya está escrito. Me salió muy rápido, dibujo mucho llevándome por la intuición.

A: Salió una palabra bonita, que es la de “intuición”. Le va perfecto al tema, al poema, a las celebraciones de estos mundos, porque son mundos muy intuitivos. Los niños tienen muchísimo conocimiento intuitivo y aprenden desde la intuición. Cuando son bebés, dice María Emilia López, están intuyendo todo, probando y ensayando cosas (véase la figura 5).



Figura 5. Adolfo Córdova, abril del 2021; foto de pantalla.

2

Después de todo lo que ya se había discutido, admití que me sentía sorprendida al saber que hubo otra versión de las ilustraciones para *Infinitos* (2020), ya que

cualquier lector que pueda acercarse a este texto podrá darse cuenta de lo bien configurado que está. Es entonces que Adolfo comentó lo siguiente:

A: Es curioso lo que dices, porque el poema es muy abierto y pudo haberse ilustrado de muy diversas maneras. Pero coincido, el mundo natural que plasmó Cristina es precioso.

Siguiendo la conversación, Cristina nos contó sobre un detalle personal que agregó al libro en sus ilustraciones y que espera con ansias que alguien logre descubrir en su lectura de *Infinitos* (2020):

C: Te puedes ir al revés también (es decir, hacer la lectura de atrás para adelante), porque puedes seguir a la niña que se va hacia el principio del libro. Me interesaba eso: que en algún momento los niños se cruzaran, volvieran a empezar y estuvieran juntos en su espacio: la habitación. (...) Y quizás, leyéndolo de esta manera, te das cuenta de cosas que antes no habías notado (véase la figura 6).



Figura 6. Cristina Sitja Rubio, abril del 2021; foto de pantalla.

Entonces, Cristina nos confirmó que podemos plantear caminos distintos de lectura en este poema gracias a las ilustraciones. Más adelante, Adolfo comentó:

A: Lo que me gusta del libro es que, a pesar de que es muy abierto, puede volver a empezar y no hay principio ni fin. Sí hay una estructura muy clara: es una estructura circular, en donde se levanta el telón de la imaginación. (...) Porque a los niños también les gusta que ese caos en el que andan se apacigüe con orden

y estructura: nos gusta ver que las cosas funcionen de cierta forma. Y creo que es muy claro el funcionamiento del libro, el engranaje de Cristina para entrar y salir de ese mundo, con la propia metáfora del dibujo. Sí hay libertad, pero también hay un orden que permite que esa libertad sea rica.

C: Bueno, también pasa esto porque un adulto lo ilustró (risas). Es imposible salir del orden.

M: Incluso así, me gustó mucho pensarlo de manera circular, porque el mismo círculo no tiene principio ni fin.

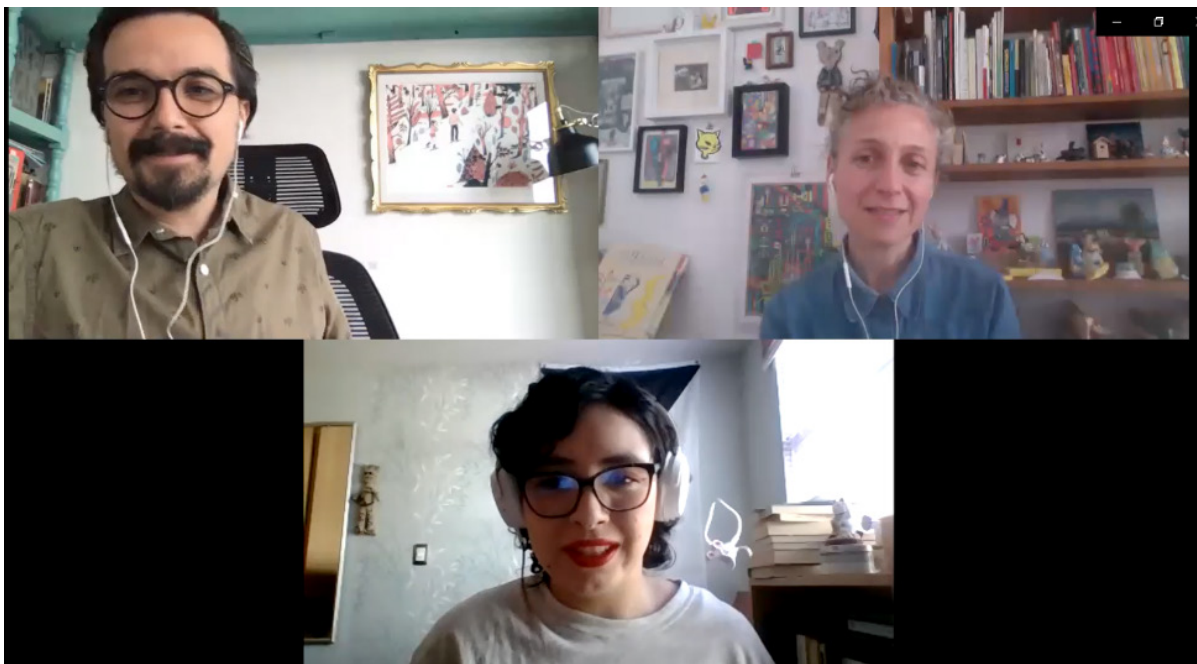


Figura 7. Entrevista a Adolfo Córdova y Cristina Sitja Rubio, abril del 2021; foto de pantalla.

A esto agregué una observación como lectora: la priorización que se le da a mostrar con imágenes la imaginación de los niños y, a través de esa misma imaginación, plasmar cómo exploran todo (véase la figura 7). Eso, en definitiva, fue lo que más me llamó la atención: todo el poema es acerca de los cuerpos, pero se viaja a través de la naturaleza, los animales... Y los detalles, al final, contienen una invitación a la exploración.

A: Respecto a la naturaleza, tú, Mariana, lo dijiste de una manera en la que me dejaste pensando en la naturaleza como una extensión de nuestro cuerpo, como un desdoblamiento. Y siento que los niños, más allá de la imagen romántica, realmente se encuentran más cercanos a la naturaleza, les interesa más explorar,



Figura 8. Las ilustraciones de Cris, abril del 2021; foto de pantalla.

tienen curiosidad por los animales, quieren ver si en el jardín se encuentran un caracol, un par de cochinillas... Hay algo que los acerca y, por lo mismo, creo que es muy afortunado que haya mucha naturaleza en las ilustraciones de Cris (véase la figura 8).

3

Finalmente, cerramos la entrevista hablando de temáticas un tanto más abiertas, centradas en la creación de este texto. Para esto, me acerqué con las siguientes preguntas: **¿Ustedes consideran importante la intervención de la imaginación para acercar la poesía a los niños y las niñas? ¿Creen que aporta algo importante en ellos y ellas plasmar la imaginación en imágenes?**

A: Sí, porque el mundo de la imaginación suele ser muy poético, tiene en sus genes la poesía. La manera en la que empezamos a imaginar es así al principio, antes de que el imperio de la gramática regule esa espontaneidad del lenguaje con la que llegamos al mundo y nombramos el mundo. Entonces, hablar de imaginación en un poema es regresar al principio, es estar en un lugar que le resulta natural a la poesía infantil. Sí, creo que puede ser bueno como recordatorio de lo que ellos ya saben, no como indicación por parte del escritor. Por otro lado,

puede que no pase nada y que sólo sea una forma de estar en el mundo. Y ese “no pasa nada” es muy liberador, porque la narrativa de un principio, un desarrollo y un final puede ser una carga en la vida de los niños, pues estar obligados a que algo se desenvuelva y tenga una conclusión, no es algo que necesariamente les interesa. A veces, les interesa más este estado en el que no hay principio ni fin: las cosas suceden muchas veces en presente, vinculado a la emoción, y así como empiezan, acaban de pronto y no hubo una conclusión (véase la figura 9). Se aburririeron y cambiaron de juego.

C: La poesía no tiene una conclusión, al igual que en este libro, lo que permitió que las ilustraciones pudiesen ser lo que fueron: muy libres y que no estuvieran tan atadas al texto. No hay un final, el niño puede seguir recorriendo otros mundos si quiere después en su cabeza. (...) Yo trato de hacer dibujos que permitan al niño tener diferentes visiones e interpretaciones, que no sean tan específicos. También trato de aportar un poco de inteligencia visual (véase la figura 10).



Figura 9. Adolfo Córdova, abril del 2021; foto de pantalla.



Figura 10. Cristina Sitja Rubio, abril del 2021; foto de pantalla.

A: También siento que uno de los valores de la Literatura Infantil y Juvenil, y de la poesía en general, es que acompaña las soledades de los niños, niñas y jóvenes que, a veces, están muy presentes en un mundo regido por los adultos, y los hace sentir parte de una familia compuesta por otros niños y niñas, pero también por personajes, mundos, paisajes... De alguna manera, los compensa de muchas de las cosas que no ven satisfechas en su día a día. Acompaña ese “estar en el mundo” que es vital, una cuestión de supervivencia.

Para terminar, les pregunté si habían tenido alguna experiencia con este libro en la que algún adulto les haya comentado que el texto los hizo repensar su cuerpo o acercarse a él de la misma manera en la que lo hacen los niños. Ambos contestaron que en varias entrevistas les han comentado cosas así, y que “...ha sido muy interesante y satisfactorio ver que sí les remueve ese ‘niño interior’ y que sí se hacen preguntas” (Entrevista personal).

Muy agradecida, me despedí de la ilustradora y del autor, no sin antes agregar-me a la lista de adultos que sintieron cómo su niño interior se removió y, con esto, finalizamos la cálida conversación. Espero que, a partir de esta entrevista, pueda animarlos a leer este increíble libro o, en su defecto, a que acerquen el texto a los niños y niñas que conozcan.

Obras citadas

Barrueta Núñez, Mariana. Entrevista personal. 23 de abril del 2021.
Córdova Adolfo. *Infinitos*. Ilustrado por Cristina Sitja Rubio, Fondo de Cultura Económica, 2020.

“De Jóvenes para jóvenes”

El álbum ilustrado como pieza plástico- literaria con potencial didáctico: entrevista al ilustrador Salvador Rojo Flores

Itzel Vargas Moreno

Salvador Rojo es un ilustrador mexicano quien en 2020 se tituló de la maestría en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, con el innovador trabajo *El libro álbum ilustrado: conocimiento del arte a través de la intertextualidad e intervisualidad*, el cual dirigió la Dra. Laura Guerrero Guadarrama, y obtuvo el reconocimiento a la investigación. En el texto –en un primer momento– Salvador realiza una constelación teórica sobre el formato libro álbum; se sustenta en la narración paradójica y en el análisis denominado intervisualidad, desde el cual es posible advertir la intertextualidad entre imágenes. Posteriormente, con la finalidad de evidenciar los procesos de intervisualidad, Rojo configura la maqueta del álbum ilustrado *Viajar a través del arte*. El objetivo del material es posibilitar la difusión del patrimonio cultural mexicano al tiempo que se apoya la enseñanza artística de los alumnos de educación básica (primaria), en relación con la alfabetización visual y las competencias lectoras del programa de

estudios. Así, a partir de piezas de artistas mexicanas del siglo XX, el ilustrador despliega una nueva narrativa visual y literaria con base en procedimientos de actualización, rescate e interpretación de varios hipotextos artísticos, como se muestra en la figura 1, en la que se construye una evocación mediante diferentes obras de Leonora Carrington:

De la misma manera en una evocación se puede hacer una superposición o fusión de hipotextos. En este caso realicé una composición (ilustración), fusionando diversas obras de la artista Leonora Carrington: 1. *Cómo hace el pequeño cocodrilo* (1998); 2.- *Escultura de Cocodrilo* (2000); 3.- *Bird bath* (1978); 4.- *Are you really Sirius* (1953) [Rojo 107].

En este sentido, Salvador Rojo contempla al libro álbum como una obra artística por sí misma, la búsqueda del ilustrador se enfoca en descubrir el potencial didáctico de dicha pieza plástico-literaria mediante la interdisciplina. Por ello, en conjunto el estudio tiende puentes entre teóricos de la imagen y críticos literarios. Asimismo, es recurrente advertir en el trabajo del artista un diálogo entre la ilustración y la música, la literatura, la filosofía.



Figura 1. Ilustración de la maqueta del álbum *Viajar a través del arte*; Salvador Rojo Flores, *El libro álbum ilustrado: conocimiento del arte a través de la intertextualidad e intervisualidad* (Universidad Iberoamericana, 2020); archivo personal del autor.

Entrevista

1. Salvador, ¿de qué manera y desde cuándo surge tu interés por la ilustración?

SR: Desde pequeño me ha gustado dibujar. Era el típico niño que en lugar de –a veces– apuntar cosas me ponía a dibujar atrás del cuaderno. Trataba de emular las cosas que veía y tenía alrededor de mí: hacía cómics, también imitaba las tarjetas con ilustraciones que salían en las papas fritas, en la televisión, en los refrescos; cuando los veía me preguntaba cómo se hacían este tipo de imágenes, de qué estaban hechas. Además, me gustaba leer los álbumes que me regalaba mi hermana, me maravillaba mucho con las ilustraciones.

2. ¿Consideras que los álbumes y los cómics fueron detonantes decisivos para que tú ilustraras posteriormente? ¿Recuerdas algunos títulos que te sorprendieron?

SR: Sí, claro, los cómics y los álbumes fueron decisivos. Recuerdo que cuando era niño me regalaron *El capitán* (1992), era un libro ilustrado por el colombiano Patricio Gómez, casi no es conocido porque realmente no ha editado muchos libros, tendrá dos o tres. Había otro, *En sueños puedo volar* (1990), de Eveline Hasler, en el que se ilustraba el proceso de una oruga que moría como tal, pero renacía como mariposa. Sus amigos se preocupaban porque se había aislado para poder volar. Ese par de libros me impactaron mucho, los releía todo el tiempo. También me acuerdo de la colección Barril sin fondo, del CONACULTA, tenía libros con ilustraciones muy estéticas y temas diversos; eran narrativas ilustradas más que textos metaficcionales. Me interesaban los libros ilustrados en general, independientemente de si eran una historia o un álbum o si eran historias con pocas imágenes. Y los cómics que leí fueron *Spider-Man* y *Batman*, cuando salieron las películas ya me sabía toda la historia.

3. ¿De qué manera tu gusto por hacer y leer narrativa gráfica te llevó a elegir la ilustración de manera profesional?

SR: Primero tomé algunos cursos de dibujo, pero en realidad soy autodidacta. De manera formal, decidí que quería dedicarme a la ilustración mientras estudiaba Diseño Gráfico. Ahí supe ciertos trucos que se podían hacer con algunas herramientas de trabajo. Aprendí técnicas análogas y digitales; siempre me llamaron la atención las primeras, aunque en la carrera me di cuenta de que con las herramientas de Software tenía mayores alcances, pues podía emular distintos materiales. También me enteré de que algunos ilustradores usaban dichos



Figura 2.
Ilustración;
Salvador Rojo
Flores, *Simone de
Beauvoir* (El Perrito
Rojo picture books,
2017); archivo
personal del autor.

instrumentos para llegar a ese grado de detalle que a veces es complejo lograr en formatos análogos. Ese es un conocimiento que adquieres y que mezclas. Generalmente yo combino el lápiz con lo digital, no soy totalmente digital ni totalmente manual, trato de fusionar ambos, es parte de mi estilo (véase la figura 2).

4. ¿Quiénes han sido tus referentes y qué ilustradores han llamado tu atención recientemente?

SR: Uri Shulevitz porque es una mezcla entre un gran ilustrador y un gran narrador de historias. Y pone al centro la infancia, no demerita sus sentimientos ni emociones, como la soledad, la alegría. Es un adulto que le habla a un niño, pero a la vez también es la voz de un niño. No va dirigido sólo a la infancia o a la adultez, también apela a ese niño interno que tiene el adulto; pero cuando el niño lo lee lo atrapa porque también siente la nostalgia, la alegría de las ilustraciones. Cuando pienso en la infancia, reflexiono la influencia que tiene Shulevitz para dirigirse a los niños porque él siempre toca el mismo tema de alguna forma: el niño que tiene que creer en ser niño.

La tradición anglosajona es un referente para mí porque en este tipo de obras se generan narrativas metaficcionales, las cuales tienen un nivel argumentativo

bastante complejo, que tiene que ver con conocer bien cómo funciona la narrativa a partir de la mezcla entre la palabra y la imagen. La manera de jugar con la literatura está más introyectada en la cultura anglosajona, esto se aprecia en figuras literarias como la metalepsis.

En México, últimamente el trabajo de Gabriel Pacheco me ha interesado, sobre todo cómo ilustra, más allá de las historias que narra. Cada imagen de él es una puesta en escena. Descubrí que él estudió precisamente montaje escénico, entonces comprendo por qué son bastantes teatrales sus ilustraciones. Una imagen por sí misma narra, pero un conjunto de ilustraciones dice otra cosa, se convierte en una narrativa con la que puedes jugar desde diferentes niveles de narración. También admiro la fuerza y la potencia de las ilustraciones de Isidro David Álvarez.

5. ¿Cómo defines tu estilo y de qué manera se reflejan en tu obra algunos de los referentes que mencionaste?

SR: La búsqueda me ha llevado incluso a tener estilos distintos. Pero ya me estandaricé, ahora independientemente de todo me gustaría construir historias metaficcionales que jueguen con este nivel literario. Me cuesta definir el modo de ilustración, pero me interesan las cuestiones románticas, como poder jugar con los ambientes y las atmósferas a la hora de ilustrar. También incluir la naturaleza y capturar a la infancia en la cotidianidad porque me importa demasiado retratar ese sentimiento de ser niño, expresarlo. Y para eso, para transmitirlo, hay que conocer cómo son los niños. Como Uri Shulevitz, cuyos personajes son autobiográficos y dibuja atmósferas en las que los niños sienten tristeza, alegría. A fin de cuentas, me gusta proyectar eso: los niños viven, sienten. Cuando hice *Arturo* (2016) abordé el cuidado animal (véase la figura 3), ese texto lo realicé con una

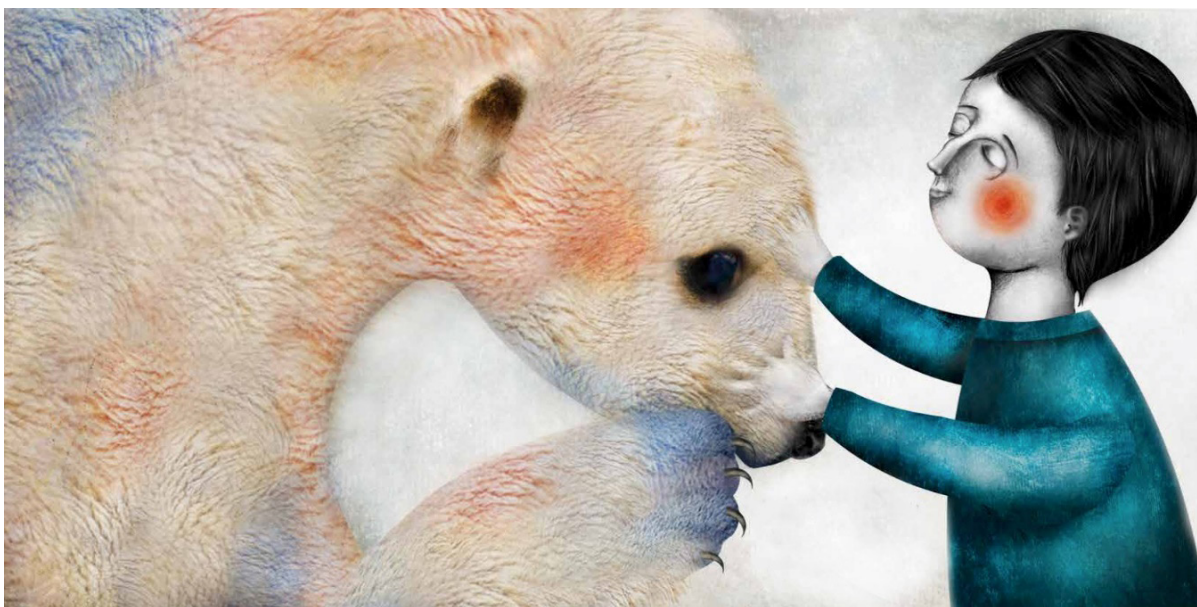


Figura 3.
Ilustración;
Salvador Rojo
Flores, *Arturo* (El
Perrito Rojo picture
books, 2016);
archivo personal
del autor.

compañera que estudió el máster en Literatura Infantil y Juvenil (o LIJ) de Barcelona; ella me invitó a hacer un libro, lo editamos en Rusia, después en España.

Al construir *Simone de Beauvoir* (2017) (véase la figura 2) mi intención era incluir la narrativa de la visión filosófica de la escritora porque siempre he tratado de configurar temáticas que me interesan. Ese material lo hice yo solo. También escribí e ilustré otro álbum que tuvo el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) sobre la niñez indígena *Mi Sueño, mis derechos* (2019), que posteriormente editó la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (véase la figura 4).



Figura 4. Ilustración; Salvador Rojo Flores, *Mi Sueño, mis derechos* (CNDH, 2019); archivo personal del autor.

También me importa proyectar el proceso en mis historias, como en el álbum *Bailamos* (s.f.), que pronto se publicará en España (véase la figura 5). En ese texto, al igual que en los de Shulevitz, el protagonista se maravilla por un fenómeno natural: la nieve. Generalmente este fenómeno para el adulto es incluso problemático, en contraste con el asombro que sienten los niños al presenciarlo. Cuando te aferras a ese asombro y lo disfrutas, te das cuenta de que la vida tiene un sentido por pequeños detalles, como bailar bajo la nieve y mojarte los pies o hacer cosas que ya no están permitidas en la adultez, pero que –de vez en cuando– está bien atreverse a hacer. Eso es a lo que el niño tiene derecho, y a lo que alude la obra, a ser niño y que no te importe serlo: ¡asómbrate!, ¡disfruta!, ¡baila! Para mí eso es invaluable porque la capacidad de maravillarse se va perdiendo con la adultez. El texto sugiere al adulto que disfrute escenas cotidianas como contemplar un pájaro hacer un nido, un animal comer, un atardecer; las cosas que nos pueden asombrar siempre están ahí, son parte de la vida.



Figura 5. Ilustración; Salvador Rojo Flores, *Bailamos* (s.f.); archivo personal el autor.

A veces, una ilustración me puede tomar una semana entera, en ocasiones no tienes idea, el proceso mismo te lleva a decidir cómo llevarlo a cabo porque pienso en ese asombro. En la nueva historia que estoy construyendo me interesa la sinestesia: crear un lenguaje poético, como si la vida fuera una canción y tú la narraras; todo lo que ves o hueles también lo escuchas.

6. Ahora que mencionas tu interés por la narrativa sonora y la sinestesia, recuerdo que durante los seminarios de Narrativa Gráfica con la Dra. Guerrero comentabas que la música es imprescindible para ti, tanto hacerla como escucharla, ¿cómo incorporas el lenguaje musical a la ilustración?

SR: Sí, la música es muy importante. En la ilustración se trata de la manera de narrar los sentimientos o la vida como si fueran una canción; cómo a partir de lo que yo percibo de la vida compongo mi propia melodía. Estoy empezando a hacer los bocetos de un libro que va a tener lenguaje musical, será un poema que hable de la vida. Cuando me refiero al ritmo –aunque apelo visualmente a un ritmo, no a uno musical– lo que estoy haciendo es usar el lenguaje musical para narrar un acontecimiento de la vida de los personajes que voy a desarrollar. En esta obra me interesa que la ilustración proyecte el lenguaje musical, la poesía, es decir, una especie de canción que hable del lenguaje musical pero que además muestre cómo un personaje percibe el entorno. Desde luego, el centro está puesto en la ilustración, pues es el elemento que te permite comprender la musicalidad. Sin embargo,

tiene que ser un conjunto bien hecho entre la palabra y la ilustración. Es como si al ver las imágenes sintieras y escucharas una bandada de pájaros, una orquesta o una explosión de parvada: es un gran reto para la imaginación del creador y del lector.

7. Supongo que algunos materiales podrían apoyar a generar ese efecto. En relación con esto, con las técnicas, ¿cuáles son aquellas que enmarcan tu estilo?

SR: Me gusta bastante el collage. En algún momento me encantaría hacer un libro de puro collage, con basura (véase la figura 6). Eso lo retomo de Antonello Silverini, al igual que él me interesa hacer collages posmodernos de cosas que ya existen, que te apropias, y les das un nuevo lenguaje cuando rompes con la tradición de crear personajes con proporciones establecidas. Construir una narrativa con ese tipo de ilustraciones es complejo, pero es otro gran reto. Considero que sería un texto interesante y llamativo para los niños. Por ejemplo, cuando pones un disco de música como llantas de bicicleta o cuando colocas basura en lugar de un vestido. Requiere de una edición importante en la computadora por lo que te permite experimentar y generar nuevos lenguajes.



Figura 6. Salvador Rojo Flores, *Motocicleta* (s.f.); archivo personal del artista.

Antes pintaba mucho al óleo, pero ahora mismo con la tecnología las cosas han cambiado, tengo una tableta donde emulo la acuarela, los pasteles, también puedo mezclar diferentes materiales. Esto es posmodernista porque tienes diferentes materiales a la vez y te cuesta trabajo procesar todo, entonces se convierte en un embudo: te vuelves más inestable en tu forma de ilustrar. Pero considero que el álbum es un buen reto para englobar todo y ofrecer un lenguaje visual a una pieza. A diferencia de la pintura que por sí misma ya tiene una narrativa, en el libro álbum tienes que dar una secuencia siempre, ahí está la complejidad. Por eso empiezo con una imagen fuerte; no importa si irá al principio, en medio o atrás. Después ya veo cómo pulo los personajes. El bosquejo siempre es el detonante. Comienzo con lo más significativo y a partir de ahí voy dándole coherencia a todo.

8. ¿Entre todas las manifestaciones que existen de la ilustración, por qué elegiste los álbumes ilustrados, que además constituyen el objeto de estudio de tu tesis de maestría?

SR: Me interesan los álbumes ilustrados porque toman elementos del arte secuencial, del lenguaje cinematográfico, pero al final es algo nuevo porque no es un cómic, tampoco un guion de cine: la riqueza de los libros álbumes es amplia. Leí a autores como Sophie Van Der Linden o Uri Shulevitz –en su faceta como teórico–, entonces comprendí cómo funciona el álbum a nivel iconográfico y cómo el elemento gráfico se convierte en una parte textual, en la palabra que narra.

Reconocer que el lenguaje gráfico se complementa con lo literario abre posibilidades para generar otro tipo de discursos o narrativas, que son “valuables” a nivel artístico, educativo, estético. Los estudios de este tipo de formato están en boga, estamos experimentando, precisamente porque se hace literatura con sólo arte secuencial de imágenes. A fin de cuentas, son narrativas que no necesitan incluir texto para que entendamos que estamos irrumpiendo en un mundo narrativo que nos trata de comunicar algo, ya sea a partir de la metaficcionalidad que –aunque proviene del lenguaje literario– se ha apropiado el lenguaje gráfico como la ilustración.

9. Y desde lo académico, ¿continuarás la línea que trazaste en la maestría, el libro álbum como pieza con potencial didáctico?

SR: Sí, quiero hacer un doctorado en el que pueda seguir estudiando el álbum ilustrado como elemento didáctico para investigar el poder de la imagen como nueva forma de comunicar la literatura, de enseñarla, lo que representa una alternativa para potenciar las competencias lectoras de las personas. Quiero investigar

el álbum ilustrado como una pieza artística que narra, que tiene un valor estético y educativo.

Este proyecto se relacionaría más con la educación literaria mediante la imagen, es decir, ¿qué puede aportar un álbum según su tipología?, sea metaficcional o sin palabras, ¿qué tanto puede apoyar los aprendizajes del currículo de literatura?, ¿cuál tipología funcionaría más? Mi intención es dividir la investigación en un trabajo de campo y en un estudio para clasificar las tipologías y reconocer aquellas que empatan más con las finalidades del currículo, pues no se relacionan ambos por sí solos.

Para el trabajo de campo quiero ir generando algunas pautas sobre cuáles tipologías podrían funcionar para los fines didácticos. Por ello, me interesa conocer la opinión de los niños, qué formato les gusta más, cuál de las tipologías funciona mejor para que ellos conozcan la historia, si prefieren un álbum con o sin palabras, o una narrativa metaficcional. Me interesa mucho saber cómo se entiende la literatura y cómo van cambiando las concepciones de la literatura y las competencias lectoras. También explorar cómo comprende una narración el niño, cómo la disfruta, qué le llama más la atención. La literatura no tiene que “enseñar” a leer palabras sino a leer lenguajes diferentes conjugándose entre ellos mismos: visual, sonoro, textual.

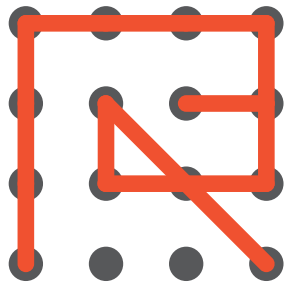
10. Es admirable que desde la creación y la academia tomes en cuenta la opinión de las infancias. Por último, en esta faceta como artista-investigador, ¿has tenido que enfrentar retos como creador desde la academia?

SR: Sí, generalmente la visión que se tiene es que la persona que se dedica a hacer una manifestación artística no puede teorizar sobre ella. Si quieres analizar —a nivel ideológico, educativo o didáctico— una cuestión musical, literaria o gráfica, no siempre te dirán que se trata de una pieza artística. Las obras de arte ya tienen un canon, los estudios se enfocan en una época, en algún fenómeno social a nivel artístico, político, incluso filosófico. Pero también es válido hablar de las manifestaciones artísticas actuales: cómo se desarrollan y cuál es el impacto que pueden tener. Yo asumí que el álbum ilustrado es arte que tiene un fin pedagógico; también que es posible generar una metodología cuyas pautas ayuden a comprender mejor este elemento artístico, esta pieza cultural. Al principio tenía un poco de desconfianza, creía que no podía formular un argumento pedagógico porque no tengo la formación en ese campo, y desde la interdisciplina —a veces— se suele tirar de un solo lado ignorando los otros, pero poco a poco fui perdiendo el miedo. Al final, me considero pedagogo porque busco transmitir el arte y crear una metodología para hablar de ello: estoy intentando leer el fenómeno para

crear pautas y transmitir ciertos contenidos artísticos. Ese trabajo también lo podría hacer un pedagogo, la diferencia es que yo me enfoco en la cuestión artística, es decir, en tomar el elemento artístico como fin y medio. Además, puedo abordar los objetivos del currículo para transmitir la cultura artística y el patrimonio cultural desde un álbum ilustrado.

Obras citadas

- Hasler, Eveline. *En sueños puedo volar*. CONACULTA, 1990.
- Rojo Flores, Salvador. *Bailamos*. Todavía sin publicar.
- . *El libro álbum ilustrado: conocimiento del arte a través de la intertextualidad e intervisualidad*. 2020. Universidad Iberoamericana Ciudad de México-Tijuana, tesis de maestría. *Repositorio Ibero*.
- . *Mi Sueño, mis derechos*. CNDH, 2019.
- . *Simone de Beauvoir*. El Perrito Rojo picture books, 2017.
- Rodríguez Pérez, Vanessa. *Arturo*. Ilustrado por Salvador Rojo Flores, El Perrito Rojo picture books, 2016.
- Santirso, Liliana. *El capitán*. Ilustrado por Patricio Gómez, CONACULTA, 1992.
- Vargas Moreno, Itzel. Entrevista personal. 7 de junio de 2021.



Refigu-
raciones

El testimonio como recurso polifónico en dos cómics documentales colombianos

Laura Andrade Quintero

Resumen

El presente artículo propone el análisis crítico de dos cómics documentales publicados por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) de Colombia, en 2018: *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* y *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Para ilustrar esta perspectiva, este artículo busca ahondar en las formas en las que el cómic documental ha hecho uso de la figura del testigo y su testimonio para establecer una visualidad y un tipo de narrativa polifónica, en la que la recuperación del pasado y la creación de nuevas memorias son piezas fundamentales de su construcción.

Palabras clave: cómic documental, testigo, testimonio, narrativa polifónica, memoria.

Abstract

The aim of this text is to propose a critical analysis of two documentary comics published by the Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) of Colombia, in 2018: *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* and *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. As a means to illustrate this perspective, this article seeks the ways in which documentary comics have used the image of the witness and its testimony to establish a particular visuality, and a kind of polyphonic narrative, in which the recovery of the past and the creation of new memories are fundamental pieces of its construction.

Key words: documentary comics, witness, testimony, polyphonic narrative, memory.

Hablar de cómic documental significa también hablar del testigo y del testimonio. En muchos ejemplos de este tipo de cómic podemos encontrar la figura del testigo que da cuenta de un hecho vivido como un componente central de la construcción de la historia, tanto en lo narrativo como en lo gráfico. Esta forma documental apela a la evidencia, a la huella que ha dejado un suceso en la memoria de quienes lo vivieron. En este sentido, el cómic documental recurre al testigo y a su testimonio como una forma de representar esos fragmentos del recuerdo que sirven como prueba, documento y archivo.

Durante los últimos años se han publicado muchos cómics de este tipo en Colombia, posiblemente en un intento por reconstruir y comprender los hechos que rodean la violencia que por más de cincuenta años se ha instalado allí.¹ Entre ellos se encuentran las publicaciones del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) de Colombia, una institución estatal encargada de preservar la memoria del conflicto armado colombiano y de llevar a cabo acciones para visibilizar esas memorias, como parte de las medidas de reparación simbólica que el Estado debe realizar con las víctimas.

En el presente artículo analizaré dos de esas obras: *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Estos cómics documentales, que cuentan con guion de Pablo Guerra e ilustraciones de Camilo Aguirre y Camilo Vieco respectivamente, fueron publicados en 2018 por el CNMH como parte de las medidas de reparación simbólica, contempladas en la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2011, que busca reparar a las comunidades e individuos que sufrieron las consecuencias del largo conflicto armado que ha vivido este país.² Las historias de estos cómics abordan especialmente el

¹ Algunas de las obras que entran en esta categoría son: *Ciervos de bronce* (2011) de Camilo Aguirre, en la que se aborda la persecución estatal, y por parte de grupos paramilitares, a organizaciones sindicalistas. *Los Once* (2014), de Miguel Jiménez, José Jiménez y Andrés Cruz, trata acerca de la toma al Palacio de Justicia por parte de la guerrilla del M19 en 1985, con una propuesta similar a la de *Maus* (2014) de Art Spiegelman: los personajes, ratones, palomas y otros animales, son antropomorfizados para representar este hecho histórico. *Caminos condenados* (2016) de Diana Ojeda, Pablo Guerra, Henry Díaz y Camilo Aguirre, aborda la problemática del despojo de tierras y el acaparamiento del agua en la región de Montes de María. *Estado fallido* (2018) de Daniel Collazos es un cómic que ahonda en el problema de los crímenes de Estado, que han tenido lugar en la última década por parte del Ejército de Colombia, los mal llamados “falsos positivos”. Estos son algunos ejemplos de esta aproximación desde el cómic a problemáticas derivadas de la violencia y el conflicto armado en Colombia.

² El Plan Integral de Reparación Colectiva surge con la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1448 de 2011, y reúne todas aquellas acciones que se toman en concertación con las víctimas, que sufrieron daños colectivos y violaciones a los Derechos Humanos en el marco del conflicto armado. Propende por la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de no repetición para las víctimas.

problema del desplazamiento forzado y el despojo de tierras, y las repercusiones que estas problemáticas han tenido tanto en los habitantes de estas poblaciones como en su relación con el espacio físico y el afectivo.

Cómic documental: narrar la(s) historia(s) en viñetas

Es bien sabido que la imagen siempre ha servido como un vehículo para representar lo indecible, lo que no se alcanza a expresar con palabras. Al hacerlo con la imagen podemos sentirnos representados o identificados con ella, y, de alguna manera, reconstruimos y reconfiguramos en nuestra mente las experiencias que nos son presentadas. La imagen genera empatía porque también podríamos estar representados en ella, podemos ver al otro que también somos nosotros. Pero al mismo tiempo, esta puede ser motivo de rechazo, incluso de repulsión: siempre hay motivos a develar detrás de la imagen y es precisamente ese aspecto el que la hace tan rica para representar sucesos de la actualidad o de la historia.

El tipo de cómic que se asocia con la no ficción, con lo periodístico o con prácticas documentales y de archivo, ha adquirido una innegable fuerza que podemos atribuir al deseo de recuperar la memoria de hechos del pasado que, en muchas ocasiones, por su naturaleza violenta y traumática son difíciles de poner solamente en palabras. Los recursos del cómic, expresados en los infinitos caminos que abre la imagen y en la construcción misma de las viñetas, propician la conjunción de tiempos y ponen en diálogo el presente desde el que se narra con el pasado que a veces duele visitar.

Al tomar la forma de documento, el cómic hace evidentes todas las acciones previas a la creación de la historieta. Muchas veces dentro de las viñetas se nos muestra parte del trabajo que implicó para el autor recolectar información, hacer entrevistas, revisar documentos, fotografías y archivos. Estas estrategias de autenticación visual (Weber y Rall 385) van desde la presencia de los autores dentro de las viñetas, como actores que de algún modo intervienen en la trama o son observadores, pasando por la utilización de evidencia documental sobre la cual se apoya la narración planteada en el cómic, hasta el empleo de una metahistoria, es decir una forma en la que los autores nos hacen partícipes del proceso mismo de construcción de la obra: sus motivos, métodos de investigación, fuentes, etcétera. La imagen en sí misma es cómplice del proceso de documentación y gracias a ella confirmamos el rol periodístico e investigativo que adopta el artista. Asociamos

la palabra “documental” con el registro de hechos y declaraciones, y eso es lo que obtenemos en este tipo de cómic. Por supuesto, este documento nos ofrece una visión mediada del mundo: es artificial en la medida en que no puede representar en su totalidad los sucesos: nos brinda una perspectiva, una especie de lente para observar determinadas circunstancias.

Estas obras que se han dedicado a abordar problemáticas históricas, políticas o sociales usando técnicas y herramientas periodísticas, han probado ser considerablemente pertinentes para narrar sucesos a gran escala, como lo que podemos encontrar en un cómic como *Los años de Allende* de Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta de 2012, en el que se cuentan los años que se vivieron en Chile mientras Salvador Allende fue presidente, hasta el golpe de estado en 1973. Asimismo, en esta obra se explora minuciosamente las circunstancias históricas de su ascenso y de los orígenes de la posterior dictadura. Por otro lado, este tipo de cómic, en otra de sus facetas, permite poner la atención sobre historias particulares, hechos que están insertos dentro de un panorama histórico mucho más amplio, y que por su singularidad pasarían desapercibidos en los libros de historia. Esta versatilidad del cómic documental expande las posibilidades y los modos de abordar los hechos históricos, ya no sólo desde el gran lente de la Historia en singular, sino desde la lupa que permite dilucidar las historias en plural.

Sin embargo, es pertinente diferenciar el tipo de cómic que se propone narrar hechos históricos sin recurrir al testimonio, del que sí toma en cuenta al testigo y a su versión de determinados hechos como un elemento esencial en la construcción de la narración. Hago esta distinción porque considero que el empleo del recurso testimonial aporta otros matices a las historias narradas, hay otras capas de sentido que están allí para ser levantadas y escudriñadas. Esto no quiere decir que una u otra forma de hacer un cómic documental sea más rigurosa o más veraz, sino que por el contrario nos muestra modos diversos de llevar a cabo la operación historiográfica.

Hillary Chute afirma que “Graphic narratives that bear witness to authors’ own traumas or to those of others materially retrace inscriptional effacement; they repeat and reconstruct in order to counteract” (Chute 4).³ En este sentido, la representación del testigo dentro del cómic para dar cuenta de su propio trauma o del de otros, en el caso de comunidades que buscan recuperar su memoria colectiva, abre la posibilidad para materializar historias silenciadas, censuradas u olvidadas. El testimonio se convierte así en el documento que nos compele a

³ “Las narraciones gráficas que dan testimonio de traumas propios de los autores o de otros, recuperan materialmente la borradora instaurada; repiten y reconstruyen para oponerse” (Chute 4). (La traducción es mía)

ver una determinada versión de un suceso, una que nos invita como lectores del cómic a reconfigurar esa experiencia a partir de lo que conocemos en términos de historia oficial, y que se contrasta con esa manera particular de haber vivido el hecho mismo.

Ana Merino sostiene que esta emergencia del testimonio y el documento, que se ha dado no sólo en América Latina sino alrededor del mundo, ha incorporado al cómic como un “espacio cultural” (1) que brinda la posibilidad de representar a los sujetos subalternos o marginalizados, que históricamente han sido olvidados. Específicamente, el valor del testimonio pone énfasis en los aspectos concretos y personales de sus historias. Así, este recurso testimonial, en un contexto más amplio que da cuenta de las desigualdades estructurales e históricas de las sociedades en las que vivimos, hace que quien lee se “implique” (Davies y Rifkind 17) en esas narraciones que muchas veces oscilan entre el trauma y la violencia, para convocarlo a cuestionarse sobre las problemáticas representadas y a empatizar y situarse en dichos escenarios.

Dos cómics para aproximarse al conflicto armado colombiano

Como lo mencioné al inicio del artículo, los cómics *La Palizúa...* (2018) y *Sin mascar palabra...* (2018) fueron publicados por el CNMH. Para su elaboración existió un proceso previo de investigación y recolección de testimonios con las comunidades, entre otras acciones que detallaré a continuación. En el caso de *La Palizúa...* (véase la figura 1), a partir de las historias contadas por los miembros de la comunidad, se creó una línea de tiempo que permitiera entender cuáles eran los orígenes de este asentamiento campesino que agrupa tres municipios del departamento del Magdalena: Chibolo, San Ángel y Plato. Esta cronología, que va desde los años ochenta hasta 2018 recoge no solamente los hechos relacionados con la violencia, que sufrieron por parte de grupos paramilitares en la zona, durante la década de los noventa, sino también la historia de la conformación y la consolidación de esta comunidad.

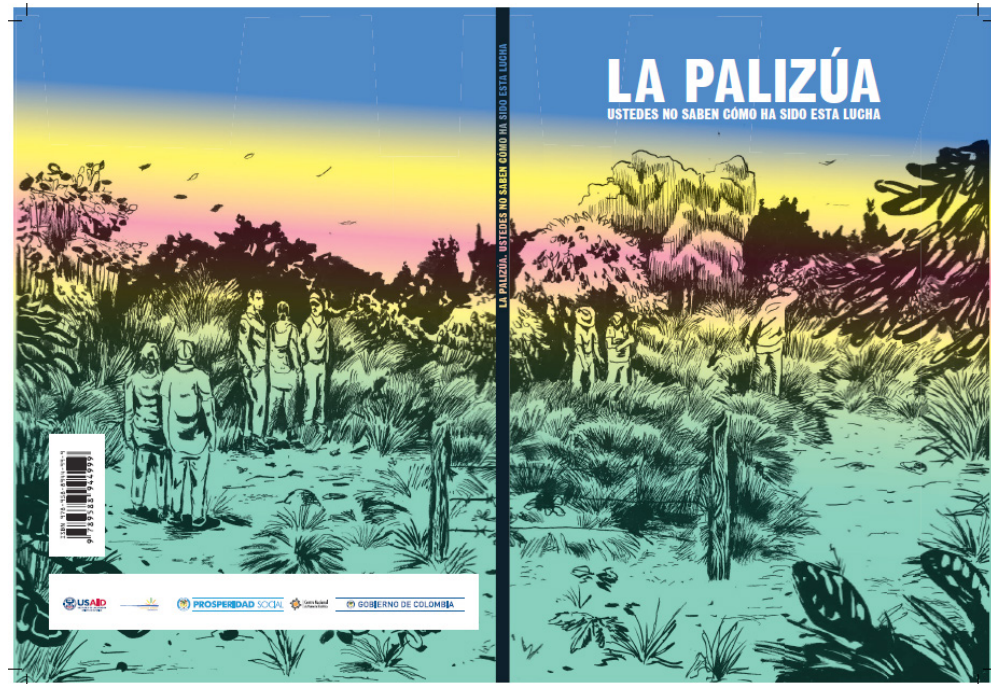


Fig. 1. Portada; CNMH, *La Palizúa...* (CNMH 2018); imagen digital.

Otras de las técnicas de recolección de información utilizadas para *La Palizúa...* (2018) fueron los recorridos de memoria para identificar lugares eliminados, bienes colectivos y construcciones autogestionadas, así como la capacitación de líderes comunitarios como gestores de memoria para que ellos mismos llevaran a cabo las entrevistas. La idea inicial de hacer una historia gráfica partió de las cartillas, que eran usadas antiguamente por la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos) para difundir las luchas campesinas entre una población mayoritariamente analfabeta. En ellas se combinaba dibujo y poco texto para comunicar y explicar lo que se llevaba a cabo desde dicha asociación en materia de adjudicación de tierras y organización comunitaria (Andrade 115).

En *La Palizúa...* (2018) la historia está contada desde el punto de vista de una narradora testigo encarnado en la figura de una mujer que relata cómo se desarrolló la vida de esta comunidad, y la de su familia en particular, desde su asentamiento, y las circunstancias que llevaron a sus habitantes a salir huyendo de allí. En lo que respecta a la secuencia narrativa, el cómic usa un tiempo subjetivo que recurre al recuerdo de la mujer para desenvolver la narración, es decir que predominan las analepsis y hay un constante ir y venir entre el tiempo que se evoca en la narración y el tiempo en el que se narran los sucesos. Al remitirse al recuerdo, los espacios también son subjetivos y se constituyen gracias al fluir psíquico de la narradora testigo.

El diseño de este cómic varía de acuerdo con las secuencias, en algunas oportunidades encontramos viñetas tradicionales que usan una disposición por medio de

cuadros dentro de la página; en otras, cuando se busca enfatizar un momento de la narración o un espacio en particular, se recurre a la página completa o a la doble página, dándole al lector una vista en detalle de ciertos elementos de la historia. Las ilustraciones están hechas en su totalidad en blanco y negro, con un estilo realista que se centra en el detalle de la vegetación, los animales, las construcciones y los rostros, aspectos que permiten resaltar la expresividad de cada uno de los dibujos.

Por otro lado, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018) (véase la figura 2) se compone de una introducción, cuatro partes y un epílogo. Esta obra se centra en la región geográfica denominada Tulapas, ubicada al norte del Urabá antioqueño, y más exactamente relata las historias de la comunidad del corregimiento San Pablo de Tulapa. Su estructura narrativa es diferente a la de *La Palizúa...* (2018), ya que no está organizada de forma cronológica y tampoco hay un narrador único que cuenta toda la historia. En este caso, el tiempo de la narración se sitúa, por un lado, en el momento en el que los investigadores del CNMH hicieron recorridos y entrevistas dentro de la comunidad. A lo largo de las viñetas podemos observarlos en las diferentes dinámicas que llevaron a cabo: la elaboración del mapa andante y los recorridos posteriores acompañados de algunos líderes, así como las reuniones con miembros de la comunidad. Por otro lado, hay una trasposición de momentos en la narración, en la que las analepsis se hacen presentes para recordar cuándo y en qué circunstancias se dio el despojo de tierras y el desplazamiento forzado, a manos del grupo paramilitar Autodefensas Unidas de Colombia (AUC).



Figura 2. Portada; CNMH, *Sin mascar palabra...* (CNMH, 2018); imagen digital.

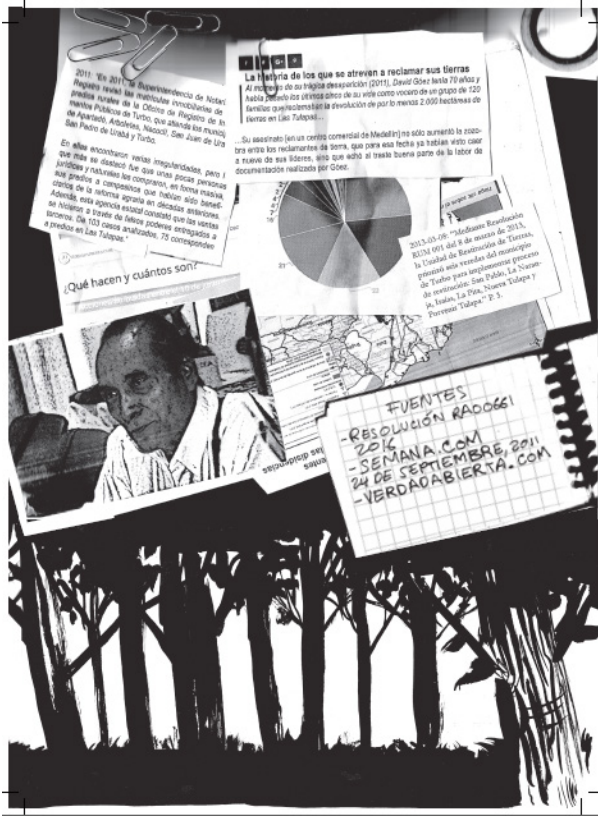


Figura 3. El aspecto documental; CNMH, *Sin mascar palabra...* (2018); imagen digital.

En este cómic en particular se acompañan dichos *flash-backs* con recortes de periódicos que ilustran noticias de la época, apartados de sentencias judiciales, fotografías, etcétera (véase la figura 3), lo cual realza el aspecto documental del mismo. Podríamos decir que en la obra hay dos tipos de narradores, uno observador, en la figura de los investigadores, y otro testigo, que vendría a ser múltiple, ya que está personificado en diferentes miembros de la comunidad que dan testimonio de lo ocurrido. Al igual que el tiempo, los espacios se constituyen en la subjetividad de los narradores.

El testigo y su testimonio: polifonía en el cómic documental

Ahora nos enfrentamos al testimonio. ¿Cómo relatar el destierro? ¿Cómo narrar la experiencia del despojo por sí mismo y por otros? En las diferentes entrevistas que pude realizar, tanto a quienes realizaron las investigaciones como a uno de los historietistas, todos enfatizaron la importancia de los encuentros con las comunidades y sus líderes para escuchar sus historias, no solamente aquellas ligadas a las circunstancias del conflicto en las que se han visto envueltos, sino las que los han definido como colectivo, los hitos en los procesos de conformación de sus grupos sociales.

Algo interesante acerca de ese proceso fue la inclusión de miembros de la comunidad como gestores de memoria, tal y como relató Nury Martínez, quien estuvo a cargo del caso de *La Palizúa...* (2018).⁴ Esto supuso que los investigadores del CNMH recibieran una formación para que ellos mismos llevaran a cabo las entrevistas, y fueran ellos quienes propiciaran la conversación y activaran el recuerdo, para así establecer una línea de tiempo que permitiera visibilizar las diferentes etapas de dicha comunidad.

⁴ Este artículo es producto de la investigación hecha para mi tesis de maestría en Estudios de arte titulada “Narrativas sobre el conflicto armado en Colombia y sus víctimas en los cómics documentales *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*”. Como parte de la investigación se realizaron varias entrevistas a algunas de las personas involucradas en el proceso de creación de estos cómics.

Me detendré un momento para subrayar el hecho de que estos cómics están contruidos desde la parte oral del testimonio. Retomando a Walter Benjamin y su concepción de “narrador oral”, como aquel que tiene la facultad de intercambiar experiencias y de narración, como algo que refiere a la experiencia propia o la de otros, y por ende como manifestación o proceso colectivo (61), podemos pensar a quienes narran como las personas encargadas de colectivizar, a través de su testimonio, unas experiencias traumáticas y dolorosas que se han instalado en la memoria individual y familiar, pero que han tomado unas dimensiones tan desproporcionadas que se han vuelto motivo de lucha e indignación.

La oralidad del testimonio atraviesa toda la obra. Los gestos, las expresiones, las miradas, los movimientos, presentes también en el acto de narración oral, están representados a través del dibujo. El acto físico de contar de nuevo la historia de su desplazamiento, la relación entre el cuerpo que al recordar siente y el sonido de la voz que narra están presentes en las viñetas. No se está simplemente contando una historia, la palabra implica al individuo, su lucha está tanto en la voz como en el cuerpo de estas personas que reviven el suceso precisamente para evitar que suceda de nuevo.

Nora Strejilevich discute acerca del problema que puede significar la recepción del testimonio afirmando que “Otra dificultad radica en que no se diferencia entre la deposición judicial y el testimonio en tanto narración, que se plasma ya sea en actos de habla o de escritura. En este último caso la pregunta por el dolor y su representación artística es acuciante” (18). Dicho lo anterior, los testimonios de estos cómics documentales ahondan en la potencia de lo narrativo, como una manera de canalizar y representar el dolor de la pérdida y el abandono. A lo largo de los capítulos de ambas obras se evidencia una intención que va más allá de contar el hecho victimizante. La narración está encaminada a recorrer los espacios perdidos, a rememorar sus orígenes y las acciones que han emprendido como colectivo para sobrellevar la violencia, y la falta de apoyo por parte del Estado.

El testimonio de las víctimas, narrado desde dos perspectivas diferentes —en *La Palizúa...* (2018) en forma individual, desde la creación de un personaje en el que se condensa la historia de la comunidad (véase la figura 4); y en *Sin mascar palabra...* (2018) por medio de múltiples relatos que se van entrelazando a través del “mapa andante” (véase la figura 5)—, es un elemento fundamental para comprender cómo se construyó la narrativa de las dos obras en relación con el discurso de una institución gubernamental como el CNMH, así esta pretenda, inclusive desde los lineamientos de la ley por la que fue creada, desmarcarse de contar una historia oficial o de crear un relato unívoco acerca del conflicto.

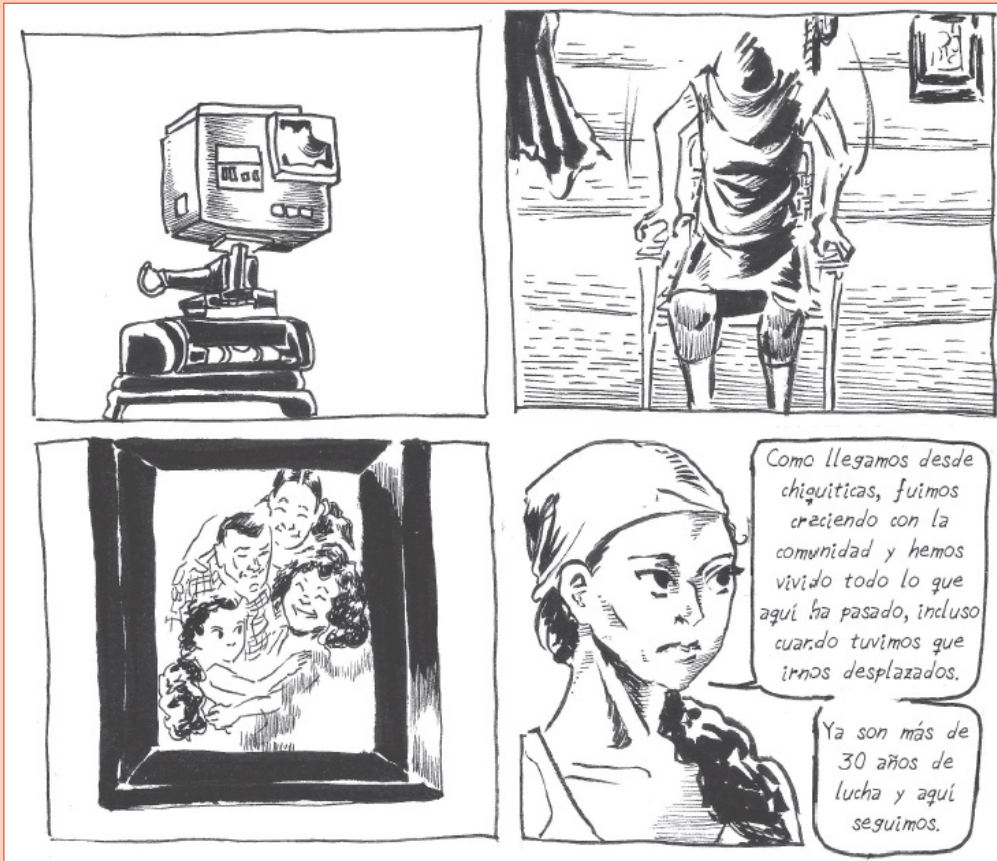


Figura 4. El "personaje único" de la historia; CNMH, *La Palizúa...* (2018); imagen digital.

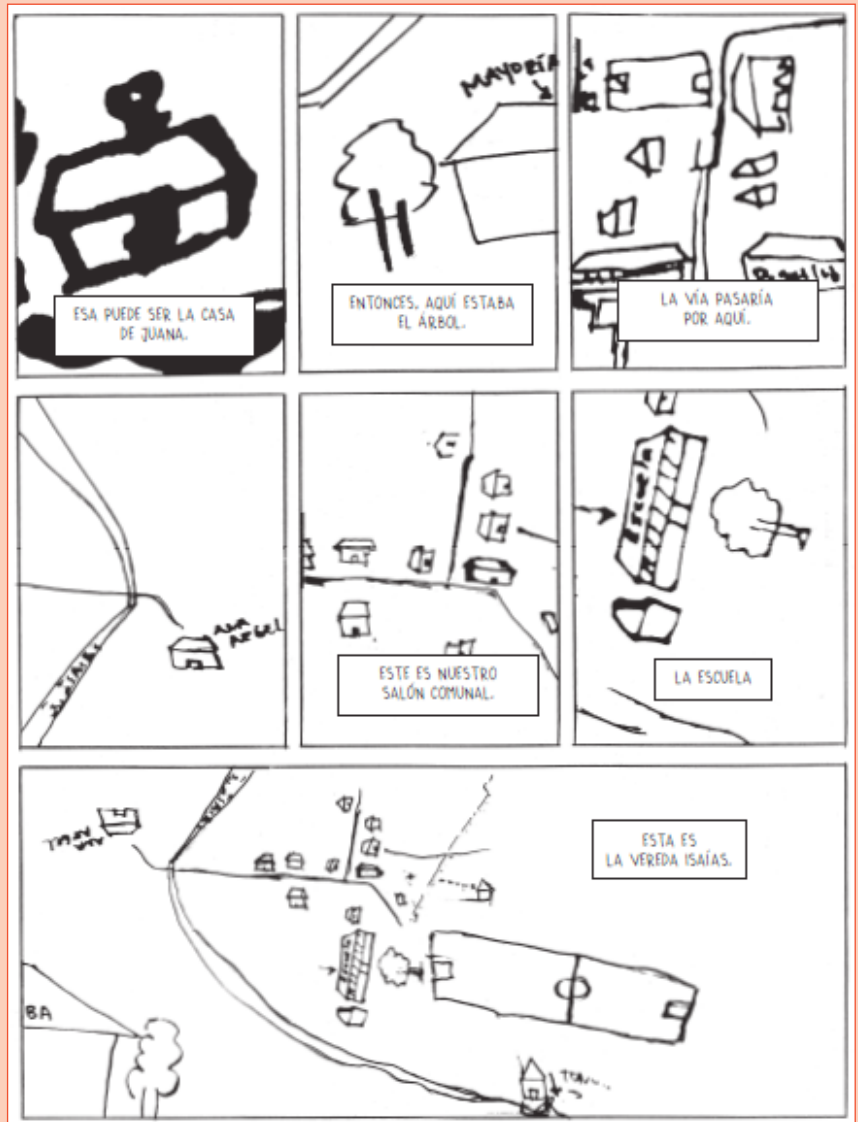


Figura 5. El "mapa andante"; CNMH, *Sin mascar palabra...* (2018); imagen digital.

Desde su estructura podemos ver que estas dos obras se constituyen como una conjunción de múltiples voces que interactúan, formando un tejido de numerosas capas en la narración. Tenemos los testimonios de diferentes miembros de la comunidad y esto de entrada nos indica que veremos perspectivas diferentes, con las experiencias y los modos de narrarse que eso implica. El testimonio entra a romper la lógica de una historia unívoca sobre el conflicto armado en Colombia. Los relatos activan unas memorias plurales sobre las distintas violencias que ocurrieron allí. Si bien las voces están denunciando y narrando hechos que rondan unas problemáticas comunes, cada una aporta una singularidad para conformar el todo. Atender a esa naturaleza singular del testimonio nos compele como lectores a participar de un dolor que, a pesar de ser colectivo, sólo puede ser entendido desde la diferencia, desde aquellos aspectos que lo hacen singular e irrepetible.

Considero entonces que lo que ocurre con estos testimonios es una polifonía. *La Palizúa...* (2018) y *Sin mascar palabra...* (2018) ponen a dialogar una serie de voces que, desde diferentes posiciones, hablan de la singularidad del acontecimiento del desplazamiento forzado y el despojo de tierras. Quienes dan su testimonio nos muestran la pluralidad de circunstancias que han rodeado estos hechos, y, asimismo, cómo sus formas de pensar, de actuar y de constituir sus conciencias se han forjado desde lo plural. A lo largo de las viñetas podemos constatar que “La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior” (Bajtín 38). Es justamente por esa combinación de voluntades que podemos acceder a lo colectivo: cada una de esas voces se une para conformar este gran coro de denuncia y duelo presente en los testimonios.

Al darse esta multiplicidad de subjetividades, que juegan e interactúan, deja de existir un único narrador que con su voz totalizadora impere en la obra. Por el contrario, todas las voces que allí confluyen escapan al poder objetivador de la figura del narrador, y resisten a que se cuente una historia única sobre el conflicto armado, y en particular sobre la experiencia del desplazamiento forzado.

Conclusiones

Para comprender la naturaleza del testimonio representado en el formato del cómic hay que poner especial atención a la conjunción de múltiples voces, que interactúan formando un tejido de numerosas capas en la narración. Si bien en *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018) nos encontramos con una

única narradora, en su figura están condensadas las voces de muchas personas de esa comunidad. Esas historias familiares y comunitarias, con sus particularidades y diferencias, fueron el material inicial sobre el cual se trabajó para crear el cómic. El testimonio en este caso se convierte en la herramienta para canalizar diferentes modos de narrar las problemáticas del desplazamiento forzado y del despojo. Ese rasgo polifónico al que hago referencia está situado entonces en los mecanismos por medio de los cuales se forma la figura de la narradora.

En *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018) los autores profundizan el valor de la multiplicidad de testimonios, incluyendo las voces de diferentes testigos: el anciano que conoce toda la historia de la comunidad, la profesora de la escuela, las mujeres y hombres que narran su éxodo. Y en otro plano, se recurre a los documentos, sentencias judiciales, archivos periodísticos, e inclusive a las versiones libres proporcionadas por algunos de los miembros de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) en su calidad de victimarios.

La esencia de este encuentro de múltiples testigos y perspectivas, tal y como nos recuerda Bajtín, “...consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía” (38). Se da en *Sin mascar palabra...* (2018) una combinación de voluntades que confluyen para realzar la naturaleza del acontecimiento que narran, y que en la experiencia de la lectura nos hacen desplazarnos de una consciencia a otra, de modos de testimoniar que nos compelen a escuchar el coro que por medio de ellos se despliega.

Sin duda alguna el cómic no ha sido ajeno al influjo del testimonio y ha servido como una forma para representarlo, así como para potenciar su significado a través del valor de la imagen. Las características de este medio ofrecen múltiples herramientas para plasmar la diversidad que está inscrita en la naturaleza de lo testimonial, y a su vez, permiten enfatizar esa relación intersticial entre la enunciación del individuo y su relación con lo colectivo, siendo estos dos aspectos fundamentales para entender cómo las experiencias personales se circunscriben en un contexto, en un grupo social, en un tiempo y en un espacio determinados.

Obras citadas

Andrade, Laura. *Narrativas sobre el conflicto armado en Colombia y sus víctimas en los cómics documentales La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha y Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. 2020. Universidad Iberoamericana, CDMX. Tesis de maestría.

- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benjamin, Walter. “El Narrador”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Traducción de Roberto Blatt, Taurus, 1991, pp.11-134.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Kindle ed., Cambridge, 2016.
- CNMH. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. CNMH, 2018.
- . *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. CNMH, 2018.
- Davies, Dominic, and Candida Rifkind, editors. *Documenting Trauma in Comics. Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage*. E-book, Palgrave Macmillan, 2020.
- Merino, Ana. “Memory in Comics: Testimonial, Autobiographical and Historical Space in MAUS”. *Transatlantica. Revue d’études américaines*, no. 1, 2010, pp. 1-12. *Open Edition Journals*, doi: doi.org/10.4000/transatlantica.4941. Consultado el 15 de marzo del 2021.
- Reyes, Carlos, y Rodrigo Elgueta. *Los años de Allende: novela gráfica*. Hueders, 2015.
- Strejilevich, Nora. “El testimonio de los sobrevivientes: figuración, creación y resistencia”. *Revisitar la catástrofe. Prisión política en el Chile dictatorial*, compilado por Carolina Pizarro y José Santos-Herceg, Pehuén, 2016, pp.17-34, www.norastrejilevich.com/images/PrisionPoliticaChileDic.pdf. Consultado el 19 de enero del 2021.
- Weber, Wibke, y Hans-Martin Rall. “Authenticity in comics journalism. Visual strategies for reporting facts”. *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol.8, no. 4, 2017, pp. 376- 397. *Taylor and Francis Online*, doi: 10.1080/21504857.2017.1299020. Consultado el 15 de marzo del 2021.

La caricatura en el cómic: un recorrido histórico del humor gráfico

Humberto Rodrigo Pérez Mortera

Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar la aparición y desarrollo de la caricatura en el cómic. Por medio de un recorrido histórico observaremos cómo la representación del gesto y el cuerpo humano por medio de un dibujo exagerado, no realista y/o grotesco, permitió que la caricatura se consolidara como una de las herramientas fundamentales y críticas dentro del humor gráfico, especialmente en el cómic.

Palabras clave: caricatura, humor, gestualidad, cómics, cuerpo.

Abstract

The objective of this article is to show the appearance and development of the cartoon (or the drawing style called “cartooning”) in the comic language and medium. Through a historical journey we will observe how the representation of the gestures of the face and the human body by means of an exaggerated, unrealistic and / or grotesque drawing, allowed the cartoon to consolidate itself as one of the fundamental and critical tools of graphic humor in comics.

Key words: cartooning, humor, gestures, comic, body.

El lado ceremonioso de la vida social encerrará siempre un cómico latente que no esperará más que una ocasión para manifestarse a plena luz.

-BERGSON, La risa.

Hay un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble interrogación: la de su origen y, por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen.

-RANCIÈRE, El reparto de lo sensible. Estética y política.

1. Lo cómico, el humor (y la risa): origen y diferencias.

Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* (1980) señala que la raíz del término “cómico” viene del griego *komos* que “...era el desfile y la canción ritual en honor a Dionisios” (66), festividad durante la cual, añade Bergson en su libro *La risa* (1985), se transgredían “...todos los límites habituales” (46). Por su lado, Álvarez Junco, profesor universitario y artista gráfico español, en *El humor gráfico y su mecanismo transgresor* (2016), también se remite a la antigüedad clásica griega y comenta que lo cómico provenía de lo que estaba fuera, lo no habitual: “La experiencia cómica era algo ‘orgiástico’, entendido esto no como promiscuidad sexual sino como promiscuidad moral al unir aquello que debía permanecer separado. Era pues peligroso al romper el orden establecido y relacionar lo incorrecto” (146).

De acuerdo a estas definiciones y con el paso de los años, lo cómico, lo incorrecto y el rompimiento de lo establecido, terminó por ser considerado como un fenómeno que nace de la contradicción entre lo esperado y lo que realmente acontece, y que causa una reacción humana conocida como la risa.¹

Pero para que suceda como reacción de liberación eufórica se requieren, según Bergson, dos elementos esenciales. Por un lado, que tanto el lector como el receptor tengan una “cabeza fría y un espíritu sereno”, es decir, impedir que el afecto, la simpatía y la compasión intervengan en la percepción del hecho presenciado (28); y por el otro, la necesidad de la complicidad de un grupo para poder compartir y disfrutar ese sentimiento provocado por lo cómico:

Nuestra risa es siempre la risa de un grupo... Por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios... Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social. [Bergson 28-29].

Siguiendo esta línea de funcionamiento, como espejo social, Bergson concluye que la tarea de lo cómico consiste en la crítica a los vicios y costumbres de una sociedad al romper con lo comúnmente aceptado y poner en evidencia a sus individuos: “Se ríen [de la persona que cae al pisar una basura] porque se ha sentado

¹ Freud, en su obra “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1976) dice que la risa es “...una descarga emocional que ahorra al hombre un gasto de energía psíquica” (170).

contra su voluntad. No es pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino lo que hay de involuntario en ese cambio, su torpeza” (30).

Más de cien años después, Manuel Álvarez Junco, matiza esta labor “crítica” de la comicidad y la denomina como una “distracción lúdica”, que no es dañina ni intenta destruir a la persona o las personas que son señaladas por el chiste o la broma, sino que busca que los individuos vean las contradicciones, fallas, incongruencias, vicios, tabúes y tópicos sociales que comparten como grupo o colectivo (36); e introduce la palabra humor, como una manera para medir o percibir la comicidad. Álvarez Junco también hace referencia a los griegos quienes relacionaban directamente el humor con humedad y con “...las cuatro sustancias líquidas o humores que los griegos consideraban que regulaban los equilibrios del cuerpo. Estas eran la sangre, la pituita o flema, la bilis amarilla (cólera) y la bilis negra (melancolía). Se suponían relacionadas con los cuatro elementos fundamentales del universo: tierra, agua, aire y fuego”² (145). Siglos después, según comenta Laura Guerrero Guadarrama en *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil* (2012), específicamente durante el siglo XVI, la palabra humor llegó a significar “...*temperamento*, naturaleza o manera de ser” (96). Peter Berger, por su parte, proclamó una de las definiciones más comunes y extendidas que se manejan hoy en día sobre el humor: “...la percepción humana de lo cómico” (11). Álvarez Junco retomó esta definición y ligándola con lo cómico afirma que “El humor es la capacidad humana para percibir aspectos ridículos o absurdos de la realidad y destacarlos ante los demás de forma ingeniosa. El humor nunca va dirigido a descubrir la verdad ni posee una precisión constructiva, ya que su misión es la opuesta, ir ‘a la contra’ y evidenciar la mentira” (38).

De esta manera, se fija la idea de que mientras lo cómico es un fenómeno que nace de la contradicción entre lo esperado y lo que sucede, el humor es la percepción con la que recibimos esa contradicción y también la manera en la que lo expresamos (por medio tanto de la risa como de un dibujo, texto o chiste). Sin embargo, los términos comicidad y humor, tanto en el ámbito académico como en su uso cotidiano, siguen y seguirán mezclándose y confundiéndose todos los días como, por ejemplo, el hecho de llamar cómicos u humoristas a las personas que cuentan chistes, en lugar de llamarlos chisteros o chististas; o nombrar algo que causa gracia, chistoso, cuando quizá se le debería describir como gracioso o cómico. Sin embargo, para fines de este trabajo, lo que nos interesa ahora, después de haber deslindado ambos conceptos, es entender cómo la comicidad entró al lenguaje de la narrativa gráfica y formó parte de manera especial del medio del

² Aristóteles en su *Retórica* (2005) consideraba que el humor “...restablecía el equilibrio emocional de las personas por medio de la eliminación de tensiones negativas” (32).

cómic. Y esto lo logró por medio de la caricatura, tanto desde las bellas artes (el dibujo, la escultura y el grabado) como desde los periódicos y las revistas de finales del siglo XIX y principios del XX.

2. La aparición de la caricatura y del humor gráfico: recorrido histórico.

La palabra grotesco siempre ha estado relacionada con lo sombrío, lo escondido, lo oscuro. Grotesco, según señala Álvarez Junco, proviene de la palabra italiana *grottesca*, nombre como se le conoció al tipo de pinturas o motivos decorativos descubiertos en las *grottas* o grutas romanas en el siglo XIV³ (75). Sin embargo, su uso, en relación con lo cómico comenzó hasta finales del siglo XV, durante el Renacimiento, gracias a la aparición de los retratos cargados de Leonardo da Vinci. Estos dibujos, que mezclaban lo repugnante con lo cómico se volvieron, con los años, y como lo señalan Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, en su “Advertencia” al libro *Principios de la caricatura*, “...vehículo de ridiculizaciones e insinuaciones políticas, instrumento de propaganda e incluso en modo de intervención simbólica en los conflictos bélicos desde el siglo XVII” (Grose 9).

Pero antes de volverse un instrumento político fueron un medio de expresión que aspiraba a juntar lo religioso con lo mundano, lo terrenal con lo diabólico, y a hacer hablar las emociones por medio de la exageración del gesto y las expresiones faciales, como en el caso de los retratos de Leonardo da Vinci,⁴ que muestran rostros muy cercanos a lo humano, casi como fotografías en sus texturas y proporciones, pero cuyas facciones reflejan grandes pasiones o estados del alma.

En estas proto-caricaturas, que forman parte de una serie de *Cabezas grotescas* que da Vinci hizo sobre este tema, se aprecian, como lo mencionan José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski en su “Estudio Introductorio” al mismo libro *Principios de la caricatura*, las influencias que el pintor italiano tuvo para hacerlas. Por un lado, las *drôleries* de la Baja Edad Media,⁵ dibujos de animales que llevan

³ Estos primeros dibujos grotescos fueron parte de la decoración de los pasillos y habitaciones del *Domus Aurea*, el palacio que Nerón mandó construir en el año 64 d. C. En siglos posteriores tanto los lienzos como los pergaminos fueron soportes materiales para las pinturas grotescas, alcanzando así un público tanto culto como popular (Álvarez Junco).

⁴ Se puede consultar la imagen en el vínculo: www.artehistoria.com/es/obra/cabezas-grotescas.

⁵ Se puede consultar la imagen en el vínculo: nouvelles.ulaval.ca/recherche/drolieries-medievaales-be813d3ef00ef96695b2eecd3c1e7c26.

a cabo parodias de comportamientos humanos⁶ donde se mezcla lo diabólico con lo divino y caballeresco, y que decoraron de manera marginal construcciones, mobiliario y manuscritos de aquella época.⁷ Y por el otro, el gusto del autor italiano por los autores cómicos de la antigüedad clásica (Plauto, Aristófanes y Apuleyo), pero destacando, como lo comenta Burucúa y Kwiatkowski, Aristóteles y su “...idea del realismo brutal, sin atenuantes” (Grose 16).

Esa mezcla de lo grotesco con la comicidad, de lo repugnante con lo hilarante, de la desacralización del infierno, del poder burlarse de los defectos y las monstruosidades evidentes gracias a la parodia y al simbolismo, va a continuar durante buena parte del siglo XV y XVI. Sus representantes más destacados serán Giuseppe Arcimboldo, Pieter Bruegel el Viejo, Bartolomeo Passerotti y la literatura macarónica (o macarrónica).

De Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) son famosas sus “cabezas compuestas”, representaciones bizarras o grotescas de rostros humanos a partir de flores, frutas, plantas, animales y objetos. Como la *Cabeza volteada con canasta de frutas*⁸ que, en una lectura superficial, da la primera impresión de ser un hombre de cierta edad, pero al observar los detalles, vemos una composición de manzanas, peras y uvas que simulan los ojos, la boca y los oídos. Un trampantojo o trampa óptica que nos lleva del agrado al rechazo.

Por su parte, el pintor flamenco-holandés, Pieter Bruegel el Viejo (1525-1569), además de dibujar grandes paisajes con figuras monstruosas y seres fantásticos en situaciones apocalípticas, también hizo rostros con expresiones que iban del asombro al terror absoluto. Como el *Retrato de una mujer mayor*,⁹ que apenas con una leve exageración de ciertos elementos (la mirada casi desorbitada, una nariz alargada en forma de gancho y una boca semiabierta o babeante) nos transmite un desasosiego casi hiperrealista.

También en Italia destacaron las pinturas ridículas de Bartolomeo Passerotti (1529-1592). Sobre todo, *Los dos viejos abrazados*.¹⁰ En ella se ve reflejada una fealdad que parece nacer del alma de los personajes, no sólo por los granos en la cara de la pareja, sino por las dimensiones exageradas de la boca, cuello y manos.

⁶ Estas *drôleries* remiten, a su vez, a las fábulas de Esopo del siglo IV. Y a las reinterpretaciones que hará más tarde Jean de la Fontaine en sus fábulas en el siglo XVII con plantas, seres fantásticos y mitológicos (Grose).

⁷ Estas imágenes son un ejemplo interesante que muestra que la Edad Media no sólo fue oscuridad y sombras, sino que también existió un arte lúdico con humor paródico y satírico.

⁸ Se puede consultar la imagen en el vínculo: historia-arte.com/obras/cesta-de-frutas-cabeza-reversible.

⁹ Se puede consultar la imagen en el vínculo: www.pieter-bruegel-the-elder.org/Portrait-Of-An-Old-Woman-1563.html.

¹⁰ Se puede consultar la imagen en el vínculo: horizontefemenino.blogspot.com/2013/12/desde-china-con-amor.html.

Estas deformaciones nos remiten tanto al asco como a la risa. Burucúa y Kwiatkowski señalan que esta obra “...concentra y exaspera lo monstruoso al extremo de que cualquier referencia a la alegría adquiere los rasgos de una burla cruel y feroz” (Grose 27).

Por último, la literatura macarónica (o macarrónica) estuvo compuesta principalmente por poemas heroico-satíricos o burlescos, escritos en un latín defectuoso o mal aprendido, que buscaban ridiculizar las aventuras y desventuras de una secta dedicada a comer macaroni y buscar prostitutas. A estos poemas se les acompañó de grabados con escenas grotescas o hilarantes. Un ejemplo es *El Doktor Schnabel von Rom* o *El médico de la peste negra*,¹¹ importante imagen satírica de aquel movimiento, que ridiculizaba, con máscaras de animales, a los doctores de segunda categoría que se hicieran cargo de los enfermos causados por la peste negra.

Sin embargo, la caricatura nace realmente con los hermanos Carracci (Annibale y Agostino) y su primo, Ludovico, en su taller *Accademia degli Incamminati*, en Bolonia, Italia. A ellos se les considera los inventores de la caricatura, siendo Annibale Carracci, el más reconocido por su manejo de la perspectiva, el trampantojo y sus retratos informales de vecinos suyos con “...rasgos exagerados o sobrecargados” (Álvarez Junco 85). De ahí su nombre de retrato cargado (*ritratti carichi* en italiano) o caricatura. Una pintura característica de este autor es el *Hombre comiendo frijoles*¹² donde se contraponen, a la comida y a la ropa detalladamente dibujados, el gesto vivaz y exagerado del hombre comiendo: boca bien abierta, ojos demasiado grandes y cejas levantadas. Esta imagen de tan exagerada, raya en lo ridículo o en lo caricaturesco. De ahí el nombre de este estilo de dibujo.

Por esa época, la caricatura o estilo caricaturesco también empezó a estar presente en otras áreas del arte además de la pintura. Hacia mediados del siglo XVIII se vuelven famosos en Italia los *Caramogi*,¹³ que son pequeñas figuritas de porcelana de personas deformes (cabezas desproporcionadas) o con actitudes y posturas ridículas, donde destaca sobre todo la exageración del gesto (ojos bien abiertos, boca pintada y cejas levantadas).

Pero fue gracias a la popularización de la imprenta que la caricatura encontró el medio ideal (primero los libros y luego la prensa escrita) para propagarse por el continente europeo y luego cruzar el Atlántico hasta llegar al continente americano.

¹¹ Se puede consultar la imagen en el vínculo: www.researchgate.net/figure/Figura-5-Grabado-de-Paul-Fuerst-Der-Doktor-Schnabel-von-Rom-con-un-poema-macarronico_fig5_323717886.

¹² Se puede consultar la imagen en el vínculo: arte.laguia2000.com/pintura/hombre-comiendo-frijoles-de-carracci.

¹³ Se puede consultar la imagen en el vínculo: www.anticoantico.com/es/items/260114/Par-de-cara-mogi-de-porcelana-Ginori-antigua?last=404&cat=ci&index=1.

3. El humor gráfico y la secuencialidad: los primeros cómics.

El pintor, dibujante y crítico social inglés William Hogarth hizo suyo el estilo caricaturesco para llevar a cabo varias series de cuadros, en formato grabado, que mezclaron dibujos y texto con un fin moralizante o satírico, pero que, por primera vez en la historia, se podían leer como pequeñas historias. Entre ellos destaca *A Harlot's Progress*,¹⁴ obra compuesta por seis cuadros, que cuentan la historia de Moll Hackabout, una jovencita que llega a Londres a principios del siglo XVIII, pero muy pronto cae en la prostitución, y más tarde muere de una enfermedad venérea.¹⁵

En esta secuencia de imágenes se destaca la presencia de un humor que raya en lo absurdo. Como el alboroto que causa un hombre al tirar una mesa, cuando intenta seducir a una mujer, o la exageración en la gestualidad. Convirtiéndose, de alguna manera, el trabajo de Hogarth, en el antecedente de la sátira y la parodia en la narrativa gráfica.

Pero fue realmente cien años después cuando Rodolphe Töpffer (1799-1846), un escritor y dibujante autodidacta suizo, quien al publicar sus *histoires en estampes* o historias en imágenes, dio origen a un nuevo medio y lenguaje: el cómic (o historieta).¹⁶ La publicación, en un periodo de veinte años, entre 1825 y 1844, de siete álbumes permitieron a investigadores y creadores del cómic como Scott McCloud, Santiago García y Thierry Groensteen, considerarlo el padre de la historieta moderna.¹⁷

Esto se ejemplifica claramente en *Les Amours de Mr. Vieux Bois*¹⁸ escrito y dibujado en 1827, pero publicado hasta 1837. Este libro es un relato de 88 páginas,

¹⁴ Se puede consultar la imagen en el vínculo: siyo.myblog.arts.ac.uk/2016/05/02/a-harlots-progress-william-hogarth/.

¹⁵ Gracias a que Hogarth hizo grabados de sus cuadros, estos, a pesar de que los originales fueron destruidos en un incendio, pudieron circular en formato impreso durante los siglos XVIII y XIX.

¹⁶ Utilizo la palabra historieta como sinónimo de cómic, no sólo porque es la más común en distintos países del continente americano, sino también porque bajo mi percepción esta palabra es la más adecuada para hacer referencia al tipo de narraciones que utilizan imágenes (mezcla de dibujos y textos), contenidos en viñetas que cuentan una historia de manera secuencial. Los términos como tira cómica, comic book, revista de cómics y novela gráfica, por nombrar sólo los más destacados y populares, se refieren, en la mayoría de los casos al tipo de soporte (papel y digital, principalmente) sobre el que ha aparecido este tipo de obra a lo largo de su historia.

¹⁷ A pesar del propio Töpffer, quien siempre quiso ser reconocido como escritor de novelas, dibujante o académico (García 48).

¹⁸ Se puede consultar el cómic completo en el vínculo: www.gutenberg.ca/ebooks/toepfferr-amoursdemrvieuxbois/toepfferr-amoursdemrvieuxbois-00-h-dir/toepfferr-amoursdemrvieuxbois-00-h.html.

que narra las dichas y desdichas del Sr. Vieux Bois para casarse con su prometida: se disfraza de fantasma, reta a duelo a otro hombre, intenta suicidarse, pero finalmente termina en la cárcel. La historia no parece muy original a primera vista, sin embargo, es en su secuencialidad y en su representación gráfica donde cobra importancia como obra innovadora para su época. Por primera vez encontramos en una página más de una viñeta. Además, el estilo de sus dibujos, bocetos o trazos caricaturescos no muy detallados, nos remiten a la burla y a la crítica de los hombres burgueses de esa época y de sus comportamientos extravagantes.

Así, gracias al trabajo de Töpffer, la imagen secuencial, al publicarse por primera vez en papel, ganó su autonomía dentro de la tradición milenaria del relato en imágenes. Pero este éxito no fue únicamente por el talento y trabajo de Töpffer, sino también coincidió con el abaratamiento de las imprentas y la aparición y popularización de la litografía en 1796. Este hecho dio origen al concepto de ilustración (proceso litográfico de colocar en una misma plancha de impresión tanto imagen como texto), que permitió incluir una gran cantidad de caricaturas impresas. Este acontecimiento, a su vez, dio pie, en Francia, a las primeras revistas satíricas de la historia: *La Caricature*¹⁹ (1830-1843) y *Le Charivari*²⁰ (1832-1937) y a los periódicos humorísticos *Le Chat Noir* (1882-1895) y *Le Rire* (1894-1971).

Hay que destacar que la presencia de la caricatura en estas revistas, así como el trabajo de Töpffer, ayudó a romper con la idea socialmente aceptada y compartida de que este tipo de publicaciones tuvo en mente, desde sus inicios, a un público inmaduro y poco educado. Al contrario, las dos revistas y los dos periódicos, así como los cómics de Töpffer, tuvieron como lector meta a individuos capaces de hacer lecturas críticas de temas sociales y políticos, que estaban en boca de todos. Groensteen lo expresa de la siguiente manera: “Il faut enfin souligner que, dès l’origine, la bande dessinée s’intéresse à la politique et intervient dans le débat public sous la forme d’albums qui sont de véritables pamphlets”²¹ (52). Es decir, el cómic de Töpffer y de las revistas y periódicos satíricos de esa época, era un acto que promovía una lectura activa, por su carácter revolucionario y contestatario.

Pero fue hasta 1865 cuando la narrativa gráfica llegó a Estados Unidos gracias a la traducción al inglés de la historieta *Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben*

¹⁹ Se puede consultar la imagen en el vínculo: poisonouspens.wordpress.com/tag/la-caricature/.

²⁰ Se puede consultar la imagen en el vínculo: wp.unil.ch/pressesatiriqueromande/naissance-de-la-presse-satirique-les-charivaris-suissees-et-parisiens/.

²¹ “Hay que señalar que, desde el origen, el cómic, se interesa en la política e interviene en el debate público bajo la forma de álbumes que son verdaderos panfletos” (la traducción es mía).

Streichen (*Max y Moritz: La historia de las siete travesuras de un par de niños*),²² del alemán Wilhelm Busch. Esta obra,²³ originalmente publicada en el semanario humorístico alemán *Fliegende*, cuenta la historia de dos niños, Max y Moritz, que después de hacer seis travesuras a los habitantes de su pueblo y antes de llevar a cabo la séptima, son atrapados por el panadero que los avienta al molino para triturarlos y convertirlos en pan. Este trabajo, que, aunque quizá no sea totalmente un cómic sino más bien un libro ilustrado silente, por tener separados dibujos y textos y no estar encuadrados en viñetas, sí presenta una narración secuencial, además de mantener el dibujo caricaturesco de las obras de Töpffer y retomar el humor oscuro y satírico de Hogarth, al plantear la muerte de los niños como castigo por sus fechorías.²⁴

A raíz de las buenas ventas de esta historieta se publicaron en Estados Unidos revistas satíricas. Una de ellas fue *Puck* publicada por primera vez en 1871 y basada en su versión inglesa *Punch*, a su vez fundada en 1841. En ambos casos un gran porcentaje de los dibujos son caricaturesco-grotesco y transmiten un humor desenfadado y exagerado. En el caso de la revista *Puck*²⁵ vemos en una de sus portadas un viejo con barbas y corsé que irrumpen en una corte de justicia de los Estados Unidos. En el caso de *Punch*²⁶ observamos a un perro con sombrero modelando para un pintor-marioneta.

Pero es realmente con la aparición de las tiras cómicas en los periódicos de Estados Unidos cuando se afianza el humor gráfico en el medio de la historieta. A partir de 1989, se publicaron en el *New York World* de Joseph Pulitzer y el *New York Journal* de William Randolph Hearst, historias cortas mezclando dibujo y texto. Además, eran historias autoconclusivas de tres o cuatro viñetas y con dibujos a color los fines de semana.

Los primeros autores destacados y con los que terminaremos nuestro recorrido histórico y artículo, fueron F. M. Howarth y Richard Felton Outcault. Su creación,

²² La obra de *Max y Moritz* remite a su vez al *Struwwelpeter* (*Pedro Melenas*) escrito unos años antes (1845) por Heinrich Hoffman y publicado en Alemania. Este libro está compuesto por una serie de cuentos, narrados en verso, con ilustraciones, donde los protagonistas son niños que presentan algún vicio o mal comportamiento que es corregido al final de la historia. Se le considera álbum ilustrado antes que cómic, ya que la cantidad de texto es mayor a la cantidad de dibujos y además están separados espacialmente. Sin embargo, esta catalogación es cuestionable a la luz de diversas obras narrativo-gráficas que existen en la actualidad.

²³ Se puede consultar la imagen en el vínculo: www.1001freedownloads.com/free-clipart/max-und-moritz-busch-032.

²⁴ *Max y Moritz* será el modelo para un tipo de tiras cómics que se desarrollará más tarde, con mucho éxito, en los Estados Unidos: el género del *kid strip*, es decir, narraciones en viñetas dirigidas especialmente a los niños, aparecidas en los periódicos.

²⁵ Se puede consultar la imagen en el vínculo: www.pinterest.ca/pin/295196950551797132/.

²⁶ Se puede consultar la imagen en el vínculo: www.pinterest.com/pin/693343305122889100/.

Hogan's Alley, se convirtió en la tira cómica más famosa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, siendo emblemático su personaje principal *The Yellow Kid* (*El niño amarillo*),²⁷ su humor inteligente y mordaz y la utilización por primera vez, en la historia del cómic, de los textos de diálogo al interior de las viñetas, como se puede apreciar en una de las páginas principales de dicha tira cómica.²⁸ En ella, el famoso *Yellow Kid*, que está a punto de golpear una pelota de golf es interrumpido por un gato que se la roba. Esto ocasiona la burla de los otros personajes, que representan a los adultos urbanos de aquellos años (la señora de la casa, la empleada doméstica negra y el vagabundo). Sin embargo, el *Yellow Kid* recupera la pelota y con un sólo *swing* toma venganza de sus detractores, dándole poder al niño sobre sus censores y haciendo de la tira cómica de *Hogan's Alley* una obra, como el trabajo de Hogart, Töpffer y Busch, que va más allá del simple entretenimiento, al plantear una lucha por la justicia social, sin ser ofensiva y por medio de la risa.

A partir de entonces el número de tiras cómicas, con dibujo caricaturesco y llenas de humor, se multiplicó no sólo en Estados Unidos, sino en el resto del mundo. Algunos ejemplos: *Mutt and Jeff* (*Mutt y Jeff*) de Bud Fisher (publicada por primera vez en 1904), *Bringing up Father* (*Educando a papá*) de George McManus (publicada por primera vez en 1913), *The Upside-Downs* de Gustave Verbeek (1903-1905), *Little Nemo in Slumberland* (*El pequeño Nemo en el país de los sueños*) de Winsor McCay (a partir de 1905), *Wee Willie Winkie's World* (*El mundo de Wee Willie Winkie*) de Lyonel Feininger (desde 1906), *Gasoline Alley* de Frank King (desde 1913) y *Krazy Kat* de George Herriman (a partir de 1913).

4. Conclusiones

Es así como la caricatura (de origen grotesco y deforme, pero lúdica y humorística) encontró en el cómic un medio ideal para su desarrollo. Primero en los medios impresos (periódicos y revistas, dominantes a finales del siglo XIX y principios del XX) y más tarde en el cine, el video, los videojuegos, etc. Y a pesar de que el cómic había sido catalogado durante mucho tiempo como meramente pueril (un divertimento inocuo, con poco valor artístico y cultural) fue gracias a la

²⁷ El nombre *Yellow Kid* viene del tipo de periódico donde apareció por primera vez esta tira cómica: los diarios sensacionalistas que practicaban el llamado *yellow journalism* basado en el color amarillo del papel en el que eran publicados.

²⁸ Se puede consultar la imagen en el vínculo: ar.pinterest.com/pin/68398488061114304/.

caricatura y al humor crítico (apoyado en el uso de la ironía, la parodia, el sinsentido, el absurdo y la sátira), como logró demostrar ser un lenguaje artístico capaz de señalar las injusticias, tabúes y vicios sociales. Y provocar una toma de conciencia activa por parte de sus lectores para combatirlos, romperlos o eliminarlos. En gran medida, gracias al distanciamiento emotivo (o “efecto de extrañamiento”, así llamado por Bertold Brecht que lo utilizaba en sus obras de teatro) con lo que se está presenciando. Es decir, el lector, al ver/leer caricaturas horribles y deformes (equivalentes a los payasos, canciones o monólogos que presentaba Brecht a mitad de sus obras y que interrumpían el flujo narrativo de la historia) evita tomar partido o cualquier identificación con dichos personajes. Y al hacerlo pasa a un estado activo en el que, si las ideas que hay detrás del dibujo son poderosas (con un alto contenido de verdad, como lo menciona Rancière en el segundo epígrafe de este artículo), se verá afectado por ellas. Y en lugar de tener una catarsis, como Aristóteles mencionaba era el objetivo de una buena historia, reflexionará sobre su comportamiento y posición en la sociedad e idealmente buscará modificarlo para tener una relación distinta con su entorno. O como lo comenta Francis Grose

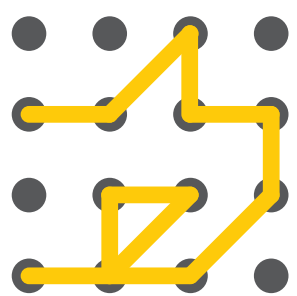
[el arte de la caricatura] puede ser empleado con el mayor de los éxitos para reivindicar la virtud y la decencia insultadas, pues permite señalar a los culpables al público, único tribunal que éstos no pueden desestimar; y los hace temblar ante la sola idea de ver sus locuras, sus vicios, expuestos ante la punta acerada del ridículo, esos mismos [defectos] que ellos cubrirían con desdén de sangrientos reproches [75].

Obras citadas

- Álvarez Junco, Manuel. *El humor gráfico y su mecanismo transgresor*. A. Machado Libros, 2016.
- Arcimboldo, Giuseppe. *Testa reversibile con cesto di frutta (Cabeza volteada con canasta de frutas)*. 1590. Museo Civico Ala Ponzzone, Italia. *HA! (Historia del arte)*, historia-arte.com/obras/cesta-de-frutas-cabeza-reversible. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Aristóteles. *La retórica*. Traducido por Quintín Racionero, Gredos, 2005.
- Berger, Peter. *Risa redentora: La dimensión cómica de la experiencia humana*. Kairós, 1989.
- Bergson, Henri. *La risa*. Traducido por Amalia Aydée Raggio, SARPE, 1985.

- Brueghel el Viejo, Pieter. *Retrato de una mujer mayor*. 1563. Alte Pinakothek, Múnich, Alemania. *Pieter the Elder Bruegel. The Complete Works*, www.pieter-bruegel-the-elder.org/Portrait-Of-An-Old-Woman-1563.html. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Burucúa, José Emilio, y Nicolas Kwiatkowski. “Estudio introductorio”. Grose, pp. 11-74.
- Busch, Wilhelm. *Max und Moritz*. 1865. *1001freedownloads.com*, www.1001freedownloads.com/free-clipart/max-und-moritz-busch-032. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Carraci, Annibale. *Hombre comiendo frijoles*. 1580-1590. Galería Colonna de Roma, Italia. *Arte.laguia2000.com*, arte.laguia2000.com/pintura/hombre-comiendo-judias-de-carracci. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Da Vinci, Leonardo. *Cabezas grotescas*. 1490. Royal Library, Windsor Castle, Reino Unido. *Artehistoria.com*, www.artehistoria.com/es/obra/cabezas-grotescas. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- De Raimbaucourt, Pierre. *Missel de Jean de Marchel*. 1323. Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, Países Bajos. *Université Laval nouvelles*, nouvelles.ulaval.ca/recherche/droleries-medievals-be813d3ef00ef96695b2eecd3c1e7c2. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- «Fifty Shades of Queen Victoria. The year 1900 in La Caricature». *Poisonous Pens : Belle Époque Media Culture*, 08 de diciembre del 2014, poisonouspens.wordpress.com/tag/la-caricature/. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Freud. “El chiste y sus relaciones con el inconsciente”. *Obras completas*. 1905. Vol. 8, Amorrortu, 1976.
- Fürst, Paul. *Doktor Schnabel von Rom*. 1656. Dominio público. *ResearchGate.net*, [/www.researchgate.net/figure/Figura-5-Grabado-de-Paul-Fuerst-Der-Doktor-Schnabel-von-Rom-con-un-poema-macarronico_fig5_323717886](http://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Grabado-de-Paul-Fuerst-Der-Doktor-Schnabel-von-Rom-con-un-poema-macarronico_fig5_323717886). Consultado el 22 de febrero de 2021.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Astiberri, 2014.
- Giovanella, Paolo. *Pareja de Caramogi*. Siglo XIX. *Anticoantico.com*, www.anticoantico.com/es/items/260114/Par-de-caramogi-de-porcelana-Ginori-antigua?la-st=404&cat=ci&index=1. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Gómez, Saúl. “Outcault’s The Yellow Kid”. *Pinterest.com*, ar.pinterest.com/pin/68398488061114304/. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Groensteen, Thierry. “1833-2000 : une brève histoire de la bande dessinée”. *Le débat : Le sacre de la bande dessinée*, no. 195, mayo-agosto del 2017, pp. 51-66.
- Grose, Francis. *Principios de la caricatura seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*. Estudio introductorio y traducido por José Emilio Burucúa y Nicolas Kwiatkowski, Katz, editores, 2011.

- Guerrero Guadarrama, Laura. *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. Universidad Iberoamericana, 2012.
- Hogarth, William. *A Harlot's Progress*. 1732. *A Harlot's Progress – William Hogarth*, siyo.myblog.arts.ac.uk/2016/05/02/a-harlots-progress-william-hogarth/. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Kaenel, Philippe. “Naissance de la presse satirique: les charivaris suisses et parisiens”. *La presse satirique en suisse romande*, wp.unil.ch/pressesatiriqueromande/naissance-de-la-presse-satirique-les-charivaris-suisses-et-parisiens/. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Malosetti Costa, Laura, y Marcela Gené. “Advertencia”. *Grose*, pp. 7-10.
- Mattingly, Diane. “1883 PUNCH MAGAZINE ILLUSTRATED”. *Pinterest.com*, www.pinterest.com/pin/693343305122889100/. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics. The Invisible Art*. Kitchen Sink, 1993.
- Passerotti, Bartolomeo. *Dos viejos abrazados*. Colección Federico Zeri, Italia. *Horizonte femenino*, horizontefemenino.blogspot.com/2013/12/desde-china-con-amor.html. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 1980.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Cristóbal Durán et al., LOM Ediciones, 2009.
- Töpffer, Rodolphe. «Mr. Vieux Bois». *Les amours de Mr. Vieux Bois*. E-book, Aubert, 1837. *Livre électronique de Project Gutenberg Canada*, www.gutenberg.ca/ebooks/toepfferr-amoursdemrvieuxbois/toepfferr-amoursdemrvieuxbois-00-h-dir/toepfferr-amoursdemrvieuxbois-00-h.html. Consultado el 22 de febrero de 2021.
- Wischnewsky, Sandy. “Sátira política” (*Puck*, 1884). *Pinterest.com*, www.pinterest.ca/pin/295196950551797132/. Consultado el 22 de febrero de 2021.



Para leerte
mejor

De la alfabetización hacia el fomento a la lectura:

Breve recorrido por los momentos claves en México

Cutzi L. M. Quezada

Resumen

En México los proyectos con el propósito de generar lectores cada vez más críticos en sus procesos se han desarrollado en un periodo relativamente corto con hitos de suma relevancia. Por ello, es necesario puntualizar en las implicaciones de cada uno de estos momentos para, así, comprender las tendencias actuales en materia de fomento y mediación de la lectura. El presente artículo hace un breve recorrido desde los antecesores en el México post-revolucionario (1921) con el proyecto educativo de José Vasconcelos y sus campañas de alfabetización, hasta nuestros días donde el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) han cubierto la necesidad de continuar con esta importante labor, aún en un momento de crisis mundial como la Pandemia COVID-19.

Palabras Clave: fomento a la lectura, mediación lectora, profesionalización del mediador de lectura, Literatura Infantil y Juvenil, Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC).

Abstract

Projects have been developed in a relatively short period of time with milestones of great relevance in Mexico to generate increasingly critical readers in their processes. Therefore, it is necessary to specify the implications of each of these moments to understand current trends in the promotion and mediation of reading. This article makes a brief journey from the antecedents in post-revolutionary Mexico (1921), with the educational project of José Vasconcelos and his literacy campaigns, to the present day. Nowadays, the use of Information and Communication Technologies (ICT) has covered the need to continue with this important work even at the time of global crisis, such as the COVID-19 pandemic.

Key Words: reading mediation, reading promotion, Children's and Young's People Literature, Information and Communication Technology (ICT).

Actualmente, Latinoamérica se ha convertido en un referente en cuanto a iniciativas de mediación lectora dentro y fuera de las aulas escolares. En México distintos esfuerzos en el tema se desarrollaron en un periodo relativamente corto que, no obstante, formó una tradición con miras hacia la profesionalización de la figura del mediador. Por ello, es pertinente retomar los momentos claves donde se establecieron dichos cimientos. En este sentido, es importante comenzar con la distinción entre fomento a la lectura y mediación lectora. No como ejercicios separados sino para esclarecer los mecanismos, instancias y campos de acción de cada uno.

Así, se entiende por fomento a la lectura a la acción de excitar, promover, impulsar, proteger, atizar y dar preámbulo al encuentro gozoso con los libros por medio de la figura del mediador, quien tiene el propósito de generar lectores críticos en sus propios procesos de lectura. El término comprende en sí mismo a las propuestas de animación —incentivar a alguien a la acción—, promoción —dar a conocer y/o incrementar ventas—, difusión —expandir, divulgar— y mediación —poner en encuentro—; enfoques con los cuales se ha abordado a esta acción en el transcurso de los años. Por consiguiente, el concepto de fomento a la lectura no supone desligarse de estas propuestas, sino incluirlas en una acción más compleja. Asimismo, se describe en un campo de actuación social desde diversos hábitos: el escolar, el bibliotecario y el comunitario, así como políticas públicas traducidas en leyes, planes y programas federales donde se debe buscar la universalidad del acceso a la lectura. Además, se puede incorporar a la sociedad en general cuando esta asuma como necesaria la lectura más allá de los fines educativos. Por supuesto, para que esto cada vez sea una realidad universal se requiere de acciones en concreto con estrategias específicas y profesionales en el tema; en este caso hablamos de mediación lectora.

De acuerdo con Felipe Munita, la mediación lectora “...se relaciona con un enfoque, una perspectiva, que piensa la formación de lectores desde la continuidad de los procesos y desde acompañar procesos de lectura y de apropiación del mundo de lo escrito” (“¿Qué es la mediación lectora? ...”). La palabra clave es “acompañar”, a través de la figura del mediador, quien se encarga de establecer un puente entre la obra y el lector en un ambiente de goce: “El mediador es el puente o enlace entre los libros y esos primeros lectores que propicia y facilita el diálogo entre ambos” (Cerrillo 29). Entonces, los mediadores pueden provenir de distintos sectores de la sociedad y tener diversos perfiles —padres, maestros, psicólogos, bibliotecarios, *booktubers*—. Sin embargo, conforme se han esclarecido los campos de acción del fomento a la lectura, se ha visto la necesidad de

profesionales especializados que pueden coincidir o no con otros perfiles y que requieren de una formación enfocada en el tema.

Es decir, establecer el puente entre el libro y el lector puede realizarse desde distintos perfiles –y edades–, pero cada vez más se ha visto la necesidad de formación especializada sobre “el cómo” acercar los libros de forma gozosa, a través de estrategias diseñadas especialmente para este cometido. Al respecto, una posibilidad aún por continuar explorando es hacer la distinción –no excluyente– entre a) mediadores de lectura para referirnos, en general, a todos aquellos que buscan establecer dicho puente desde los distintos perfiles —de los cuales en el presente artículo se brindan varios ejemplos— versus b) los profesionales de la mediación lectora. El segundo caso corresponde a quienes hacen de este ejercicio su profesión, modo e, incluso, filosofía de vida lo cual conlleva una búsqueda constante de formación especializada en el tema —también en espacios universitarios— y, generalmente, sobre los estudios de Literatura Infantil y Juvenil (LIJ). Esta propuesta busca visibilizar y reafirmar la importante labor de este gremio que, si bien no es nuevo, sí cada vez es más eminente su presencia en todos los campos de acción posibles. Por todo lo anterior, es de suma importancia localizar brevemente¹ los momentos claves en que se establecieron estos campos de acción en México y las implicaciones que tienen en la actualidad, aún en periodo de Pandemia COVID-19.

Como principal antecedente del fomento a la lectura en México se encuentra el proyecto educativo de José Vasconcelos, primer secretario de Educación Pública (1921). En este periodo post-revolucionario el acceso a la lectura era verdaderamente un privilegio pues “...cerca del 80% de la población, era analfabeta y una buena parte de ella permanecía aislada física y culturalmente pues desconocía el idioma nacional o vivía en comunidades inaccesibles” (Seminario de Historia de Educación en México 243-244). No es hasta que se resuelve, en parte más no suficientemente, este problema que se comienzan a realizar esfuerzos concretos en la materia para atender a la población dentro y fuera de los espacios educativos. De esta manera, los primeros esfuerzos de fomento y mediación lectora se ligán directamente a los programas tanto de producción editorial de Literatura Infantil y Juvenil como a las campañas de alfabetización y acercamiento al arte literario. Dentro de estos programas cabe resaltar al Plan de las Misiones Federales de Educación, mejor conocido como Misiones Culturales (octubre, 1923). Esta iniciativa se inició en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

¹ Para mayor profundidad se recomienda consultar mi tesis doctoral Estudio diacrónico del fomento a la lectura en México... de la cual se desprende parte de los datos aquí presentados.

durante el periodo en que Vasconcelos fungió como rector y se continuó a nivel federal cuando asumió la administración de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

La Misiones Culturales se regían a través del trabajo voluntario, muchos de ellos maestros rurales, con el propósito de acercar a las comunidades —por medio de las llamadas Casas de Pueblo— los esfuerzos de alfabetización, así como la enseñanza de las habilidades y los conocimientos necesarios para el desarrollo de la vida social y cultural de los individuos. Las Casas del Pueblo y las Misiones Culturales se construían por medio de la gestión del maestro “...quien tenía el cometido no sólo de alfabetizar y castellanizar a niños y adultos, sino también de instruirlos en materias prácticas relacionadas con la industria, la agricultura y la artesanía. Tenía además que formar nuevos educadores y, en lo posible, ayudar a la comunidad a resolver sus problemas” (“John Dewey...”). De acuerdo con Rodolfo Tuirán y Susana Quintanilla en *90 Años de Educación en México*, “...hacia fines de 1924 operaban ya varias misiones en Puebla, Guerrero, Colima, Sinaloa, Sonora, Nuevo León, Hidalgo y San Luis Potosí” (22). En 1942, durante la administración de Ávila Camacho de 1940 a 1946, se realizó una segunda etapa y en el periodo de Ruiz Cortines de 1952 a 1958 se impulsó por tercera vez el proyecto; así, para 1969 se contaba con 110 Misiones Culturales en todo el país y a principios de los años noventa se alcanzaron 226 espacios.

Como programas federales en las Misiones Culturales intervinieron dos actores: el Estado —por medio de políticas públicas— y la participación ciudadana. En ese sentido, por su carácter comunitario, voluntario, y de acercamiento a la cultura escrita, aunque todavía estrechamente ligadas a un objetivo educativo —la alfabetización en idioma español²— se pueden considerar el principal antecedente de los proyectos de fomento a la lectura en México:

El plan de Vasconcelos era mucho más amplio que una simple campaña de alfabetización; era todo un proyecto de cultura popular en que la enseñanza de las primeras letras era sólo el paso inicial. Después de enseñar a leer al pueblo había que proporcionarle lectura, poner a su alcance lo mejor que el espíritu humano había producido [Seminario de Historia de Educación en México 262].

Con los cimientos establecidos por Vasconcelos —que incluían parte de la estructura administrativa de la SEP— en los años ochenta se estableció dentro de la

² Por primera vez se crearon campañas de alfabetización en lenguas indígenas hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas de 1934 a 1940.

agenda pública y por medio de iniciativas ciudadanas la importancia de aumentar la producción editorial nacional de LIJ.³ Además, surgen cuatro principales iniciativas de fomento a la lectura que influyeron en el campo editorial, gubernamental y en la sociedad civil:

- 1) La Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ) cuya primera emisión estuvo a cargo de los miembros del comité organizador (1981-1982): Carmen García Moreno, presidenta, Federico Krafft Vera, secretario técnico y Pilar Gómez, fundadora de la asociación civil actualmente conocida como IBBY-México. La feria dependiente de la SEP —a través de la Dirección de Publicaciones y Medios— de IBBY-México y del Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles (CIDCLI) —a cargo de Patricia van Rhijn— determinó un antes y un después en el fomento a la lectura en México pues impulsó el desarrollo de la LIJ desde organismos gubernamentales, el gremio editorial y las asociaciones civiles: “Al celebrarse la primera Feria en el Auditorio Nacional en 1981, la industria editorial mexicana experimentó un parteaguas: se empezó a editar libros, a comprar derechos en el mercado internacional y a buscar autores. Los editores descubrieron que sí había demanda en torno al libro infantil” (*Crecer con la FILIJ...* 42). A lo largo de su historia, la FILIJ ha formado —y esperamos que así sea por muchos años más a pesar de los cambios gubernamentales— un público lector infantojuvenil y adulto. Asimismo, el Seminario Internacional sobre Fomento del Libro y la Lectura (1996) de la feria ha funcionado como un espacio para el diálogo de todos aquellos interesados en el tema, sobre todo mediadores de lectura.
- 2) La Asociación Mexicana para el Fomento del Libro Infantil y Juvenil fundada por Pilar Gómez y Carmen Esteva en 1979. Un año después esta iniciativa se uniría a la lista de socios internacionales de IBBY (International Board on Books for Young People); asociación civil de renombre internacional enfocada en crear diversas campañas de mediación lectora para niños y jóvenes, fundada después de la Segunda Guerra Mundial (1953) por la periodista Jella Lepman, y que desde 1956 otorga el Premio Hans Christian

³ En los años setenta, existían todavía pocas editoriales con un catálogo para niños y jóvenes, “... incluso el concepto de literatura para niños y jóvenes era prácticamente inexistente. Sólo se editaban de dos a tres títulos dedicados a una población de 38 millones de niños; había una menuda importación de libros de España, lo que incidía en el aumento de los precios de los libros” (*Crecer con la FILIJ...* 27). En este periodo circularon proyectos editoriales importantes como la Enciclopedia Infantil Colibrí, coeditada por la Secretaría de Educación Pública y Salvat.

Andersen, máximo reconocimiento para los autores de LIJ. Hasta el día de hoy el objetivo de IBBY-México es impulsar la producción de LIJ —por ejemplo, con la *Guía de libros infantiles y juveniles*⁴— y promover proyectos de mediación lectora. Además, en los años ochenta las socias fundadoras de la asociación buscaron intervenir en el fomento a la lectura del país por medio de su participación en la FILIJ. Con estas y más acciones IBBY-México instauró de forma más evidente la presencia de la sociedad civil en los proyectos federales, y con ello se estableció la necesaria unión entre Estado y ciudadanía a través de asociaciones civiles.

- 3) El Programa Rincones de la Lectura —mejor conocido como Libros del Rincón por el nombre de su colección editorial— coordinado desde la Unidad de Publicaciones Educativas de la SEP. Inicia sus acciones a cargo de Marta Acevedo en 1986⁵ con el propósito de “...acercar a los alumnos de escuelas públicas y privadas a la lectura, a partir de la distribución de paquetes de libros destinados a los diferentes grados de la escuela primaria y la generación de una red de lectura y de comunidad junto con los profesores y padres de familia” (*Programa de Fomento para el Libro...* 18). Los Libros del Rincón se comprendían de cinco series o perfiles lectores: para los más pequeños la serie Al Sol Solito; para aquellos que empiezan a leer la serie Pasos de Luna; para los que leen con fluidez se creó Astrolabio; con la serie Espejo de Urania se buscó llegar a los lectores más autónomos; y, por último, la serie Cometas Convidados comprende ediciones especiales y representativas de autores tanto nacionales como extranjeros. Aunque en la actualidad es incierta la continuidad del proyecto editorial, es importante resaltar que los Libros del Rincón contribuyeron significativamente al incrementado de ventas editoriales de LIJ, y debido a su alcance nacional implicó para más de una generación el acceso a obras, incluidos libros álbumes, con gran calidad literaria.

⁴ Como su nombre lo indica esta publicación busca ser más allá de un catálogo, una guía o herramienta para acercar a los lectores más jóvenes a la LIJ y a los libros informativos con alta calidad, así como visibilizar textos teóricos destinados a los mediadores de lectura. Una de las principales aportaciones de la Guía es la clasificación de las obras, de acuerdo con la propuesta del Banco del Libro de Venezuela, ya no por edades sino en etapas lectoras: Pequeños Lectores, Los que Empiezan a Leer, Los que Leen Bien y Grandes Lectores.

⁵ Otros esfuerzos editoriales en los años ochenta son la serie Clásicos de la Literatura —SEP con Fernández Editores— “...enfocada a estudiantes de primaria, donde inició su tarea editorial Patricia van Rhijn, fundadora de la editorial CIDCLI” (*Crecer con la FILIJ...* 28); también, los proyectos de la SEP Enciclopedia Científica Proteo, la serie México, Historia de un Pueblo y la serie Episodios Mexicanos (historietas).

- 4) La Colección A la Orilla del Viento del sello editorial Fondo de Cultura Económica (FCE) creada en 1991 durante la dirección del ex-presidente Miguel de la Madrid y a cargo de la editora Rebeca Cerda González —entonces también secretaria ejecutiva de IBBY-México— quien trabajó en la concepción, estructuración y diseño del proyecto editorial para niños de 1987 a 1993. La colección buscó colocarse como un catálogo a partir de la coordinación de Daniel Goldin (1991-2004) y como una propuesta integral: “...siempre pensé en un catálogo de obras para niños, no en una colección aislada. Y siempre consideré que nuestro catálogo debía considerarse como un acontecimiento político [...] siempre quise inscribir el proyecto en una agenda de reconocimiento de los derechos de los niños, la igualación de oportunidades y la formación de ciudadanía” (Goldin 6). El proyecto inició con 21 títulos distribuidos por etapas lectoras que se presentaron durante el mes de noviembre de 1991, y para su selección se contó con las asesorías de Carmen García Moreno y Pilar Gómez de IBBY-México. Así, el proyecto integral comprendía sumar esfuerzos en la producción de las obras de LIJ en México y —muy importante como editorial Estatal— se creó en 1994 el Plan de Formación de Lectores y Promotores de Lectura: “Todas y cada una de las etapas del proceso; el cuidado de los textos, el diseño, la impresión, la definición de la política de precios, la promoción, la atención en el punto de venta y, tan importante como ello, la incidencia en la recepción del lector, pues había también que transformar las maneras en que se recibían los libros” (7). Asimismo, el proyecto reconoció el papel preponderante de los libros álbumes a través de la colección Los Especiales de A la Orilla del Viento que incluye títulos de autores como Chris van Allsburg, Anthony Browne, Roberto Innocenti, Francisco Hinojosa, Valeria Gallo, Taro Gomi, Oliver Jeffers, Satoshi Kitamura, Gabriel Pacheco, Isol, por mencionar algunos ejemplos.

Las cuatro propuestas aquí presentadas marcaron el auge en los años ochenta de la producción editorial local de LIJ, así como forjaron los cimientos del fomento a la lectura que actualmente rigen a los diversos programas, leyes, planes de lectura, ferias, etcétera, en México. Uno de los principales ejes que establecieron estas iniciativas —herencia también de Vasconcelos— es la necesidad de proyectos integrales dentro y fuera de las aulas educativas, donde son pertinentes los esfuerzos de mediación lectora desde distintos sectores de la sociedad. Actores como: el Estado con planes, programas y leyes —Libros del Rincón, FILIJ—; la sociedad civil por medio de fundaciones —IBBY-México—; la participación ciudadana

—voluntarios—; los medios de comunicación, —incluidos los booktubers como se abordará más adelante—; y el gremio editorial con la oferta que se ofrece a los lectores —A la Orilla del Viento—.

Durante los años noventa se creó, en 1995, el Programa Nacional Salas de Lectura (PNSL) bajo la coordinación del entonces Concejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de la SEP; una iniciativa federal cuya misión es “... propiciar el surgimiento de comunidades con pensamiento propio y crítico que lean de manera libre, gratuita, incluyente y resignificativa, brindando condiciones materiales, sociales, cognitivas, afectivas y estéticas para que el mayor número posible de personas comparta sus lecturas entre pares” (Chapela, *Las Salas de Lectura* 20). El programa se conforma de mediadores voluntarios que se establecen en espacios públicos como parques, mercados o, incluso, domicilios particulares y con el paso de los años ha cobrado relevancia también en espacios educativos.

Según Carmen Pérez Camacho y Andrés López Ojeda, el trabajo —profesional— de los mediadores “...consigue fortalecer el sentido de solidaridad y servicio a la comunidad lo que habla de un grupo que crea su identidad de manera sociocéntrica” (“Los usos sociales de la lectura...” 67). Es decir, los mediadores buscan establecer un vínculo afectivo con los lectores potenciales, que permita un acercamiento en goce con los libros, a través de diversas estrategias de mediación lectora. Este vínculo es tan importante que “...resulta frecuente encontrar personas que asisten a estos espacios desde lugares más alejados de la ciudad convencidos por el trato, el conocimiento, el desprendimiento y la capacidad que tiene el responsable para descubrir las habilidades y cualidades lectoras de los usuarios” (68). De esta manera, se recupera el carácter social de la lectura pues se considera como una posibilidad para establecer encuentros de todo tipo y deja atrás la idea de un acto aislante de los otros roles sociales. Además, uno de los principales objetivos del PNSL es acercar textos literarios e informativos de calidad a los usuarios por medio de dotaciones de la oferta editorial vigente. Por ello, todos los programas federales de distribución masiva suponen para las editoriales una venta considerable de ejemplares.

De acuerdo con las cifras oficiales del 2018, el PNSL contaba con casi tres mil Salas de Lectura activas que atienden en promedio a ocho personas por sesión, con periodos de vida alrededor de tres a cinco años (*Programa de Fomento para el Libro...* 34). El programa ha logrado mantenerse como proyecto eje y modelo de otras iniciativas sobreponiéndose a los cambios de gobierno gracias en gran medida a la participación ciudadana que labora, incluso, cuando los organismos gubernamentales suspenden su apoyo por recortes, cierres o cambios administrativos.

Además del PNSL, en los años noventa y a principios del siglo XXI se experimentó un boom de iniciativas locales y nacionales tanto en el sector editorial — para producir obras de LIJ— como en el campo de la mediación lectora. En este último caso las iniciativas se desprendieron desde el Estado, la sociedad civil, los medios de comunicación y los centros educativos, incluso de formación superior. A manera de ejemplo se enlistan a continuación algunas iniciativas de acuerdo a su campo de acción, tanto de propuestas propiamente de mediación lectora, como de proyectos que apuestan por ideologías alejadas de la lectura por placer y más enfocadas en el tiempo de lectura, con el objetivo de mostrar ambas posturas. No obstante, existieron —y varias continúan desarrollándose— muchas más; algunas de ellas están recopiladas en el *Banco de iniciativas y programas de fomento a la lectura y el libro* elaborado por el Consejo Nacional de Fomento para el Libro y la Lectura en el 2018:

- Desde el Estado: Alas y Raíces de la Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil que durante más de 20 años se ha planteado el objetivo de crear espacios para el desarrollo integral de niños y niñas de 0 a 7 años, a través del arte y la cultura; Libro Clubes de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México como espacios gratuitos de lectura similares a las Salas de Lectura del PNSL; Leer para la Vida de la Dirección Federal de Educación —DGESPE— de la SEP cuyo objetivo desde el 2017 es formar a los estudiantes de escuelas normales en los principales temas que involucran a la mediación lectora.
- Desde las asociaciones civiles: Formación de Lectores SM a cargo de la Editorial SM cuya misión es “...propiciar encuentros entre los libros y sus lectores para disfrutar, dialogar, investigar y generar estrategias que permitan aprender de forma perpetua durante la vida” (*Banco de iniciativas...*, sin paginación); Consejo Puebla de Lectura A.C. que organiza diversas actividades en el estado de Puebla como ferias de libros, talleres, encuentros culturales, etcétera.
- Desde los medios de comunicación: Lee 20 Minutos al Día del Consejo de la Comunicación, Voz de las Empresas que buscan mostrar los “beneficios” de ser lector como la inteligencia o la popularidad con modelos, en su mayoría adultos, que no se ubican con un perfil lector cercano a la población mexicana —actores de televisión o modelos—, donde se privilegia el sentido educativo y centran su atención en el tiempo —no en la calidad— de lectura lo cual deja de lado a la lectura por placer o entretenimiento entre pares; La dichosa palabra en el Canal 22: que “...llega cada sábado para

brindar más definiciones, comentar frases mal empleadas, describir el origen de las palabras y aclarar las dudas de la audiencia sobre diversos temas literarios” (*Banco de iniciativas...*, sin paginación).

- Desde los centros educativos: el programa universitario Universo de Letras de la UNAM (2014) con el compromiso de “...abordar a la literatura y la escritura desde un contexto vivo, cambiante y diverso, proporcionando a los jóvenes opciones que trasciendan un requisito indispensable [liberar las horas de servicio social] para convertirse en una vía para la adquisición de herramientas básicas para la vida” (“Segunda sesión ordinaria...”, sin paginación). Para consolidar la presencia del programa en el 2015 se instauró la Cátedra José Emilio Pacheco como un espacio anual para encuentros, cursos, talleres, seminarios, etcétera, sobre el fomento y la mediación lectora.

Por supuesto, a la par de todas las iniciativas mencionadas han existido un considerable número de proyectos independientes cuyas aportaciones enriquecen a todos los campos de acción. Asimismo, es fundamental incluir como protagonista a la Academia como dictaminadora y generadora de contenidos, investigaciones, acreditaciones y capacitaciones, así como centros de profesionalización en fomento y mediación lectora —también a nivel posgrado— y en los servicios bibliotecarios que ofrecen a su población, en su mayoría juvenil. En estos últimos puntos aún hay un largo camino por recorrer.

El cambio de siglo trajo consigo el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) de forma masiva —aunque aún no se puede hablar de una verdadera universalidad— y su impacto también tocó al gremio editorial de la LIJ; por ejemplo, en los proceos de diseño e impresión. Además, tanto en la producción de LIJ como en las acciones de mediación lectora se ha buscado cubrir también a las juventudes, empezando por los adolescentes. Se crearon proyectos editoriales —en formato impreso y en *e-books*— con autores nacionales y extranjeros de la talla de Philip Pullman, J. K. Rowling, Cornelia Funke, Antonio Malpica, Jaime Alfonso Sandoval, Laura Gallego, Verónica Murguía; así como los sellos juveniles como Montena, Nube de Tinta y Alfaguara Juvenil del Grupo Penguin Random House, Panini —sobre todo con publicaciones de Manga—, Océano Travesía —cuyo primer coordinador editorial fue Daniel Goldin—; y las colecciones Gran Angular de Ediciones SM, A Través del Espejo y Resonancias del FCE, Zona Libre de Norma Ediciones, por mencionar algunos ejemplos.

En este sentido, el siglo XXI impulsó aún más el paso hacia las narrativas digitales lo cual supuso un cambio de paradigma llamado, de acuerdo con Henry

Jenkins, el Paradigma de la Convergencia donde existe una convivencia cada vez más compleja entre los diferentes medios:

La convergencia mediática es más que un mero cambio tecnológico. La convergencia altera la relación entre las tecnologías existentes, las industrias, los mercados, los géneros y el público. La convergencia altera la lógica con la que operan las industrias mediáticas y con la que procesan la información y el entretenimiento los consumidos de los medios [...] la convergencia se refiere a un proceso, no a un punto final” [26].

Así, el uso de las TIC tuvo un gran impacto en las jóvenes audiencias quienes comenzaron a reclamar su participación como “cómplices” en la mediación lectora —sobre todo de literatura juvenil, aunque no exclusivamente— por medio de los perfiles de *booktubers*. Según Carmen Pérez Camacho y Andrés López Ojeda “...los *booktubers*, más que fomentar o promover la lectura (como serían los ‘proveedores’ o ‘mediadores’ [profesionales]), incitan o provocan la lectura” (92) a través de un lenguaje sencillo y divertido. Con este lenguaje “...le quitan el aura canónica [...] [a] lo que se ha concebido como lectura: algo serio, difícil, para especialistas, por obligación” (92). Mucho del éxito de este tipo de iniciativas recae en retomar el papel social del acto de la lectura y exaltar su carácter dinámico. En este sentido, se puede considerar a los *booktubers* dentro de la categoría general de mediadores de la lectura pues, de alguna manera, son para muchos lectores el puente para llegar a los libros. Varios de ellos están llegando a los centros educativos superiores en busca de una especialización formal sobre mediación lectora, estudios literarios y LIJ —aunque los espacios sean limitados—. Además, algunos de ellos están explorando en otros tipos de espacios virtuales y presenciales —por ejemplo, bibliotecas, centros culturales, escuelas— donde se acercan más a conciencia a los lectores, con diversos enfoques y estrategias propiamente de mediación lectora.

Los *booktubers* tienen como principal estrategia a la charla literaria entre pares; jóvenes hablando con otros jóvenes de intereses en común. Al respecto, afirma Luz María Chapela, una de las riquezas de las charlas literarias —en este caso a través de medios digitales— es que “...ponen sobre la mesa las diversas miradas que los tertuliantes tienen en torno a un mismo libro y, al hacerlo, abren alternativas, amplían horizontes y sugieren posibilidades” (*La charla literaria* 17). Además, crear comunidades —ahora virtuales— resuena en los propósitos de la mediación lectora; punto que realizan con una fuerte presencia de emotividad y creatividad, lo cual ayuda a generar mayor afinidad con su audiencia. Por todo

lo anterior, se ha buscado incluir a los *booktubers* en diversas campañas desde el mero marketing de la industria editorial hasta otros espacios como bibliotecas, centros culturales y ferias de libro. Ejemplo de ello son los concursos para niños y jóvenes donde se invita a crear una reseña audiovisual de algún libro como el Concurso Internacional de Booktubers del FCE, el Encuentro Nacional Booktube y los Booktube Awards organizado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL-GDJ), un espacio de convivencia para este nuevo “gremio”. Algunos ejemplos a considerar con afluencia en México son: *Los Ensayos de Abril* de Abril G. Karera, *Las palabras de Fa de Fa* de Fa Orozco, *Clau Reads Books* de Claudia Ramírez Lomelí, el canal del español Javier Ruescas, *Alberto y Raquel* de los escritores de LIJ Alberto Chimal y Raquel Castro donde, además, comparten *tips* para nuevos escritores.

Si ya se venía observando un despunte en el uso de las TIC para crear proyectos de mediación lectora, con la Pandemia COVID-19 la necesidad de confinamiento orilló a varios a migrar hacia el ámbito virtual. Asimismo, con las nuevas redes sociales muchos *booktubers* y nuevos *influencers* exploraron otras plataformas como Instagram⁶ y Tik Tok lo cual ofrece hoy por hoy una amplia gama de posibilidades casi imposible de mapear, muchos de ellos con recomendaciones de libros. Estas propuestas van desde reseñas, fotos y videos hasta “en vivos” para compartir sus experiencias lectoras en diálogo con su audiencia.

Por otro lado, a raíz del confinamiento se puede vislumbrar un boom en los clubs o círculos de lectura virtuales en las redes sociales de particulares o instituciones, la gran mayoría siguiendo el modelo de los mundialmente conocidos de Oprah Winfrey y Reese Witherspoon. Estos espacios de lectura grupal, aunque de forma virtual, presentan un enfoque tradicional —lo cual no resta— pues la mayoría se centran en las obras y en los intereses del organizador del club de lectura. Varios de ellos ofrecen a los usuarios atractivas Cajas Literarias con envío a domicilio que contienen el libro en cuestión y diversos objetos de papelería, algunos hasta café o galletas; por ejemplo, @paolacarola (México), @booxclub.mx (México), @marulalibros (Colombia). Cada vez existen más propuestas que han ido incorporando conceptos y estrategias de mediación lectora y enfocan sus esfuerzos, más que en los gustos del facilitador, en los intereses de los usuarios y en sus procesos lectores. En ambos casos, aún es pronto para analizar sus verdaderos alcances, así como su sustentabilidad a largo plazo, una vez superada la Pandemia COVID-19.

⁶ Como proyecto personal he explorado esta alternativa con la cuenta de Facebook e Instagram llamada @rayueladeletras donde busco brindar diversas herramientas y estrategias para el trabajo del mediador de lectura en cualquiera de sus posibles perfiles —padres, maestros, bibliotecarios— y, además, con miras hacia su profesionalización. También, a través del blog rayueladeletrasblog.wordpress.com.

En otro sentido, las bibliotecas, escuelas, centros, asociaciones civiles y demás espacios donde se organizaban eventos, presentaciones de libro, talleres para usuarios y de formación para mediadores, seminarios, ferias de libro, entre otros proyectos continuaron a través de la virtualidad —con el auge de plataformas como Zoom y Google Meet—. A pesar de no cubrir por completo los beneficios y vínculos que se logran presencialmente, lo anterior permitió el alcance internacional de proyectos locales como la Fundación Mempo Giardinelli (Argentina); el Seminario de Literatura Infantil y Juvenil de Pereira LIJPE (Colombia); las diversas afiliaciones latinoamericanas de IBBY; la *Revista LIJ Ibero* de la Universidad Iberoamericana (México); el Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil CEDILIJ (Argentina); el Universo de Letras de la UNAM (México); el Proyecto Espantapájaros a cargo de la escritora Yolanda Reyes (Colombia); los cursos de la librería El péndulo (México); por mencionar algunos.

En cuanto al sector editorial, debido a diversas razones —entre ellas el cierre de librerías por protocolo sanitario— la crisis de la venta de libros se agravó con la pandemia: “En el año [2020] se vendieron 13 millones 801,845 ejemplares impresos por los que hubo una facturación de 3,033 millones 587,412 pesos. Lo anterior quiere decir que para el mercado en los puntos de venta hubo déficits anuales de -23.5% en volumen y de -20% en valor, en comparación con 2019” (Quiroga, sin paginación). Como estrategia el gremio editorial apostó por la venta en línea y se fortaleció su oferta de *e-books*. Por su parte, los grandes grupos editoriales, con el cambio de paradigma señalado por Jenkins, ya estaban desarrollando propuestas desde hace algunos años que con la Pandemia se convirtieron en su principal punto de venta. Es el caso de www.megustaleer.mx de Penguin Random House y el éxito en 2020 de Amazon, también en sus ventas de libros. No obstante, para casas editoriales más pequeñas y, sobre todo, para las editoriales independientes con presupuestos limitados significó un cambio abrupto y de supervivencia. Por ello, con atractivos descuentos buscaron presencia en las ferias virtuales y se crearon alianzas importantes como el portal www.cidclick.com en el cual se pueden comprar libros con envío a domicilio y *e-books* de las editoriales CIDCLI, La Cifra Editorial, Trilce Ediciones, Ediciones Tecolotes, El naranjo, Libros para imaginar, Amaquemecan, Akal, Alboroto, Petras Ediciones, Nostra Ediciones y Ediciones Era; es decir, los principales sellos editoriales de LIJ en México y Latinoamérica. Otro ejemplo es la campaña *#SoyLecturaIndependiente* de los sellos Almadía, Era, Sexto Piso y, posteriormente, se unieron Paraíso Perdido y Ediciones Sin Nombre con el fin de promover el esfuerzo titánico que realizan las editoriales y librerías independientes, también en Pandemia COVID-19. Asimismo, se difundieron aún más las bibliotecas digitales gratuitas como Descarga

UNAM o con pago por suscripción —algunas de ellas con audiolibros—, como Kindle, Kobo y Bookmate. Recientemente, llegó a México una iniciativa de este tipo enfocada en la LIJ, incluidos libros álbumes, llamada Make Make con varios sellos latinoamericanos: Editorial Amanuta, CIDCLI, Ediciones SM, FCE, Ediciones iamiqué, Textofilia, Catapum Libros, Ediciones Ekaré, por mencionar algunos.

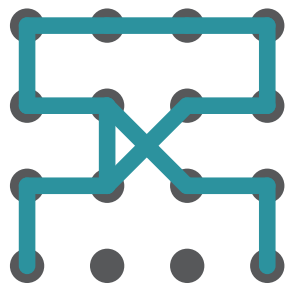
En cuanto al auge de los audiolibros, en México “...según los resultados de la encuesta anual de ventas de la Asociación de Editores de Audiolibros (APA por sus siglas en inglés) en América del Norte el total de las ventas de audiolibros fue de 1 200 millones de dólares en 2019, 16% más que el año anterior [2018] con un incremento notable en unidades” (“Kobo estrena tienda...”, sin paginación). Empresas como Storytel, Audible y Kobo incursionaron todavía más en el mercado mexicano, pero, también, las editoriales independientes como es el caso del sello El naranjo en alianza con Audible. Además, las instituciones y los particulares enfocados a la difusión del mundo literario y/o a la mediación lectora buscaron cabida en el mundo sonoro por medio de podcasts como: El paraguas (Colombia) donde se habla sobre LIJ y mediación lectora; Estantería Abierta de la Red de Bibliotecas Públicas de la Ciudad de México; y El lector de Bookmate con entrevistas a escritores, incluidos autores de LIJ.

En resumen, se puede vislumbrar como tendencias a la convergencia medial que señalaba Jenkins más la suma de las iniciativas virtuales que trajo la Pandemia COVID-19. Es decir, una vez superada la crisis sanitaria, varios proyectos pretenden proseguir con propuestas tanto en línea como presenciales para, por ejemplo, seguir teniendo audiencias internacionales. En este sentido, es importante visualizar que muchas de las últimas propuestas mencionadas se enfocan en la mediación lectora y lo han hecho de manera autónoma, autodidacta y explorando diversas estrategias, por lo cual se hace evidente la necesidad urgente de una profesionalización formal —licenciatura o equivalente y posgrado con miras a una mayor reflexión sobre los procesos lectores y la importancia de la lectura en goce— del mediador de lectura. Asimismo, se requiere de una mayor participación ciudadana en temas de fomento a la lectura; es decir, en las políticas públicas, más allá de la controversial Ley del Fomento para la Lectura y el Libro (2008). En conclusión, es fundamental sumar esfuerzos tanto en la profesionalización de la figura del mediador, como en el enfoque en políticas públicas del fomento a la lectura con miras hacia la universalidad —a nivel Derechos Humanos— del acceso a la lectura, así como en el acceso a Internet y el uso de las TIC pues, como la Pandemia COVID-19 ha demostrado, a pesar del recorrido aquí presentado, desde la posrevolución existe en México una desigualdad importante para atender con urgencia en un futuro inmediato.

Obras Citadas

- Banco de iniciativas y programas de fomento a la lectura y el libro. CONACULTA, www.observatorio.librosmexico.mx/files/banco_de_iniciativas_final.pdf. Consultado el 27 de febrero del 2018.
- Chapela, Luz María. *Las Salas de Lectura*. Colección Cuadernos de Salas de Lectura. CONACULTA, 2012.
- . *La charla literaria*. Colección Cuadernos de Salas de Lectura. CONACULTA, 2012.
- Cerrillo, Pedro, et al. *Libros, lectores y mediadores*. CEPLI/ Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Crecer con la FILIJ. Semblanza histórica de la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil*. CONACULTA/Dirección General de Publicaciones, 2015.
- Goldin, Daniel. “La afirmación del azar lo convierte en necesidad. El proyecto de obras para niños y jóvenes del FCE 25 años después”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, no. 550, 2016, pp. 6-7.
- “John Dewey y La Escuela Rural Mexicana”. *Visión Fractal*, Dirección de Difusión y Extensión Universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional, difusionfractal.upnvirtual.edu.mx/index.php/blog/300-john-dewey-y-la-escuela-rural-mexicana. Consultado el 2 de marzo del 2019.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós, 2008.
- “Kobo estrena tienda de audiolibros en México”. *Publishnews*, 03 de agosto del 2020, www.publishnews.es/materias/2020/08/03/kobo-estrena-tienda-de-audiolibros-en-mexico. Consultado el 19 de abril del 2021.
- Pérez Camacho, Carmen, y Andrés López Ojeda. “Los usos sociales de la lectura: del modo tradicional a otras formas colectivas de leer.” *Hacia una antropología de los lectores*, editado por Héctor García Canclini, Fundación Telefónica/UAM/Ariel, 2015, pp. 40–104, www.fundaciontelefonica.com/arte_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/itempubli/469/. Consultado el 5 de febrero del 2018.
- Programa de Fomento para el Libro y la Lectura 2016-2018*. Secretaría de Cultura/ Dirección General de Publicaciones, 2017, www.observatorio.librosmexico.mx/files/programa_de_fomento_para_el_libro.pdf. Consultado el 5 de febrero del 2018.
- “¿Qué es la mediación lectora? Entrevista a Felipe Munita”. *YouTube*, subido por Cátedra del Perú, 28 de agosto del 2018, www.youtube.com/watch?v=ub8npnokCZo.

- Quezada, Cutzi L. M. *Estudio diacrónico del fomento a la lectura: Un estudio del libro álbum metaficcional en la colección Los Especiales de A la Orilla del Viento del Fondo de Cultura Económica*. 2020. Universidad Iberoamericana, tesis doctoral.
- Quiroga, Ricardo. “La pandemia que fracturó la cadena del libro. 2020, el año más atípico de la industria editorial, en números”. *El economista*, 15 de enero de 2021, www.eleconomista.com.mx/arteseideas/2020-el-ano-mas-atipico-de-la-industria-editorial-en-numeros-20210114-0148.html. Consultado el 19 de abril del 2021.
- “Segunda sesión ordinaria del consejo asesor de la Cátedra Extraordinaria de Fomento a la Lectura José Emilio Pacheco del Programa Universitario Universo de Letras”. *Universo de Letras*. UNAM, 2016, universodeletras.unam.mx/wp-content/uploads/2017/05/VI-sesión-ordinaria-2016.pdf. Consultado el 25 de junio del 2018.
- Seminario de Historia de la Educación en México. *Historia de la lectura en México*. El Colegio de México, 2010.
- Tuirán, Rodolfo, y Susana Quintanilla. *90 años de educación en México*. FCE, 2012.



Interme-
dialidades

La risa del silencio: la construcción de lo cómico en *Tuesday* de David Wiesner y *Trucas* de Juan Gedovius

Georgina Lamothe Hernández

Resumen

La creación de un libro álbum humorístico requiere de la implementación de diversos mecanismos y técnicas cómicas, además de juegos diseñados especialmente para el lector, y en este artículo se analizan dos ejemplos que ilustran este delicado emprendimiento: *Tuesday* (1991) de David Wiesner y *Trucas* (1998) de Juan Gedovius. Los álbumes ilustrados con algunas palabras o sin ellas permiten a sus creadores divertirse con las enormes posibilidades creativas que albergan estos formatos y el resultado son dos obras literarias que invitan a reír y jugar.

Palabras clave: risa, cómico, libro álbum mudo, juego, humor.

Abstract

Creating a funny picture book requires implementing many different mechanisms and technics of humor, as well as games designed especially for the reader, and in this article, we analyze two examples to illustrate this delicate endeavor: David Weisner's Tuesday (1991) and Juan Gedovius' Trucas (1998). Picture books with a few words or wordless picture books allow their authors to have fun with the huge creative possibilities that those formats enable, and as a result readers get to laugh and play along two wonderful literary works.

Key words: laughter, comical, wordless picture book, play, humor.



Hacer reír a los demás es un arte que requiere bastante talento, práctica y astucia. Los payasos profesionales y los actores dedicados a contar chistes, o anécdotas graciosas, entrenan durante muchos años con el propósito de recibir una preparación seria para divertir a públicos de todas las edades. En el fondo, todos intuimos la existencia de algo especial y dinámico en lo cómico, algo misterioso que se nos escapa justo después de reírnos y muchos pensadores han tratado de aprehender este enigma para explicarlo. Sin embargo, esta no ha sido una tarea fácil dado que la comedia cambia con el tiempo y se adapta a los ámbitos en los que se desenvuelve.

En la literatura, lo humorístico o cómico se ha reproducido en todo tipo de géneros como el teatro, el cuento o la novela. El lenguaje literario ha sido tierra fértil para sus raíces y sus frutos han sido saboreados por muchos lectores a lo largo de los siglos. Si bien a todos nos gusta leer reflexiones profundas o estremecedores con algún drama bien estructurado, los juegos de palabras, las situaciones chuscas y los personajes cómicos siempre han sido muy atractivos.

Entre los textos escritos para niños, el humor ha sido una herramienta versátil y ampliamente utilizada por unos y otros. Aunque es cierto que no todos los críos pasan cada minuto del día riendo, la mayoría de ellos se fascina frente a cualquier narración que les ofrezca muchas sonrisas. Aunado a esto, muchos de los escritores, interesados en dirigirse a esta parte de la población, los han visto de una forma idealizada y siempre han preferido endulzarles el paladar antes que darles algún bocado amargo. Aun así, este objetivo siempre ha sido difícil de alcanzar porque no hay lector más exigente que el más joven.

Para impresionar a estas mentes frescas y sinceras, muchos autores han optado por emplear el libro álbum y su enorme versatilidad. Nacido en los años sesenta, en su formato moderno y vigente hasta la fecha, la libertad de sus contornos ha fascinado a todos los lectores y artistas por igual que se han cruzado con él. De una forma simple se podría decir que su mecanismo interno, fino como el de un reloj, funciona uniendo con exactitud un texto verbal y uno visual. La mancuerna perfecta para un tipo de libro fuera de lo común.

Unidos por algo intangible, estos dos planos se complementan, oponen o integran a tal grado que no pueden alcanzar un tercer plano, el del sentido, si no están juntos: como un binomio perfecto o las dos caras de una criatura mitológica no pueden vivir por separado y su interacción da como resultado algo sustancioso, polivalente y polifónico. Así, los colores, las tipografías, los espacios en blanco y las ilustraciones de todo tipo manufacturan un holograma lleno de densidad, que cobra vida con cada lectura y ofrece retos constantes.

De entre todos los tipos de álbumes hay, curiosamente, algunos que no ofrecen un texto convencional, “...relatos aparentemente sin palabras pero, si se examina el formato con precaución, el texto, aunque sea *implícito*, brilla por su presencia” (Zaparaín 29), como los muchos gestos sumamente expresivos de un excelente mimo. En esas ocasiones, las palabras no son forzosamente necesarias, puesto que la narración secuencial marca el camino de la lectura y las imágenes se interpretan unas a otras y se responden como sincronizadas dentro de una danza.

La participación del lector es entonces total porque sin él o ella, el texto y la imagen jamás podrían fundirse para crear un todo vivo y candente (34), para abrir los planos de las diferentes lecturas, los juegos y los intercambios de las imágenes. Ahora bien, si esta integración se hace mucho más rica y compleja cuando las palabras están ausentes, ¿qué sucede cuando además le añadimos una intención cómica? ¿Se pueden aplicar las mismas técnicas que en cualquier otro texto? ¿Existe acaso una fórmula secreta apta para usarse con éxito en cada ocasión?

Henri Bergson, en su libro *La risa: un ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900), encamina su reflexión hacia el descubrimiento de una teoría de la comicidad que resuelva en parte estas dudas. A pesar de ceñirse a textos teatrales, con mucha frecuencia, para extraer sus conclusiones, las leyes que postula parecen habitar en muchos relatos. Esto se debe a que aborda lo cómico como una chispa escurridiza e irreverente cuyo desarrollo se da a múltiples niveles: en las formas, las actitudes, los movimientos, los actos, las situaciones, las palabras y los personajes.

Al tratarse de algo vivo, lo cómico o el humor no puede quedarse dentro de los límites de una definición, porque sus resistentes raíces prosperan hasta en las páginas más inhóspitas, pero sí puede vislumbrarse a través de algunas leyes simples y contundentes. Asimismo, en su opinión, “La risa es, ante todo, una corrección. Hecha para humillar, ha de producir una impresión penosa en la persona sobre quien actúa” (Bergson 66). Nos reímos de los demás para mostrarles lo erróneo de sus acciones y regresarlos al “camino correcto”. Sin embargo, a pesar de la claridad de su hipótesis, la significación de la risa, al cambiar tanto y ser tan vital, tampoco parece ceñirse a un solo sentido.

Cada situación cómica exige la utilización de herramientas diferentes y su creación ofrece muchas sorpresas con las mezclas novedosas que se pueden llegar a realizar a base de los mismos ingredientes. Aunque lo cómico se escape entre nuestros dedos con facilidad, eso no impide poder reconocer ciertos mecanismos e impresionarnos ante sus alcances. El desafío aumenta significativamente cuando además se trata de libros álbum mudos o con muy pocas palabras porque el silencio requiere de un tratamiento especial.



En el álbum titulado *Tuesday* (1991), realizado con gran maestría por David Weisner, una multitud de ranas emprende un viaje desconcertante por las alturas. Inexplicablemente, como a las ocho de la noche, todos estos anfibios empiezan a flotar sobre las hojas de lirio de su laguna y recorren por los cielos una pequeña comunidad mientras nadie se percata de ello. Al amanecer, el efecto desaparece de la misma forma misteriosa como llegó y todo vuelve a una aparente “normalidad” porque a la noche siguiente es el turno de los cerdos.

Lejos de aportar una gran comicidad, las escasas palabras utilizadas marcan el paso del tiempo de un evento desconcertante y proporcionan más bien pinceladas de realismo a la historia. Todo el peso de la risa descansa en los pequeños hombros verdes de los personajes principales. Pero, ¿por qué nos hacen reír las ranas? En general, su participación en las narraciones para niños siempre ha estado más del lado de lo que genera miedo. Son el ingrediente de las pociones mágicas de las brujas o los pobres príncipes transformados por algún hechizo.

Su aspecto físico, su piel verdosa y escurridiza al tacto, sus grandes ojos y sus bocas enormes, además de sus lenguas largas y pegajosas, listas para atrapar mosquitos desprevenidos no las convierten en seres especialmente graciosos. Sin embargo, en este texto todas sus facciones se tornan agradables, cálidas y primordialmente chistosas. Los trazos que las definen expresan algo más que una inteligencia animal y como “...la imagen muestra directamente una realidad y es muy eficaz para la *comunicación* de mensajes” (Zaparaín 45), ellas nos transmiten simpatía (véase la figura 1).

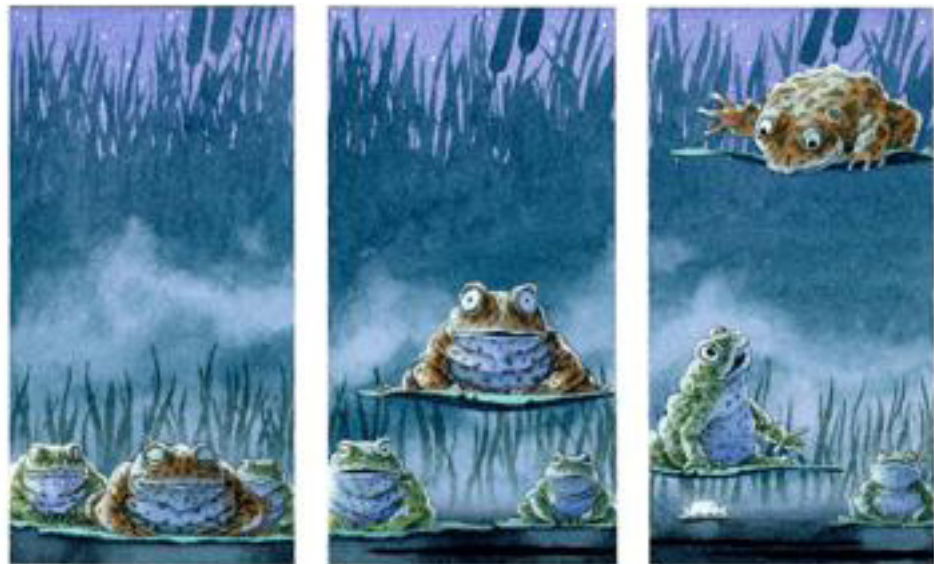


Figura 1. El principio del vuelo; David Weisner, *Tuesday* (Clarion Books, 1991); imagen tomada de la página: lancasteronline.com/features/entertainment/every-picture-tells-a-story-at-brandywine-museum/article_ee0f7936-50b9-50ca-a5a0-bee2f69342f0.html.

Son la versión linda de las ranas verdaderas, construidas a base de gestos similares a los de los seres humanos y de acuerdo con Bergson, fuera de lo que es propiamente “humano”, no hay nada cómico (12). En el primer recuadro de esta imagen, las ranas duermen apaciblemente sobre sus hojas, en el segundo una de ellas empieza a flotar y abre muy grandes los ojos y en la tercera parte se despide frente a sus compañeras atónitas. La secuencia de acciones las hace más adorables y el ritmo lento en la que las envuelve aleja cualquier sombra de miedo o de algo desagradable.

Los tonos empleados para retratarlas son suaves y claros, incluso para las que son marrones. Sus ojos saltones y sus bocas amplias, naturalmente más llamativas que el resto de su cuerpo, sólo expresan tranquilidad y posteriormente una enorme dicha cuando el viaje por los aires se convierte en una realidad llena de juegos. El realismo de las ilustraciones, sus cuerpos moteados y su actitud infantil –llena de admiración y aceptación ante lo inusual– las configuran como niños pequeños nada amenazantes y son más bien adorables miembros del mundo animal.

Por otro lado, en el libro álbum mudo *Trucas* (1998) del artista Juan Gedovius, el verde intenso de sus dibujos no nos invita a pensar en la vida apacible del bosque. Desde la portada y la contraportada, el protagonista Trucas aparece con un rostro de rasgos protuberantes y delgados, y posteriormente entre manchas de colores (véase la figura 2). A simple vista podría tratarse de un duende, pero poco a poco nos enteramos que es un pequeño y travieso monstruo o al menos eso parece. A diferencia del caso anterior, la precisión del dibujo no busca retratar con realismo, sino incitar a la imaginación.

Después de jugar con todas sus pinturas a escondidas de su madre, este jovencito termina muy sucio y es obligado a bañarse. Molesto ante tal imposición, pasa las páginas del libro en busca de algo para continuar creando sus obras maestras, pero confunde la cola de un dragón con un lápiz y sufre la furia de su aliento de fuego. Afortunadamente, el hollín que queda en sus manos y en su cuerpo, después de escapar, le otorga una nueva oportunidad para continuar donde se había quedado y no ponerles fin a sus aventuras (véase la figura 4).

Una vez más, nos preguntamos: pero ¿qué tiene de gracioso un monstruo? Generalmente son empleados para asustar, son retratados como feroces come niños y su aspecto físico tiende más a lo horrible y no tanto a lo tierno. En este caso muy particular, la exageración de las facciones del rostro, de la nariz, las orejas y los ojos, aportan lo cómico y alejan cualquier elemento terrorífico. Además, la gran cantidad de pelo, un cuerpo muy delgado y unos pies desnudos y ágiles, moviéndose por las páginas, sólo apuntan a su fragilidad y su velocidad.



Figura 2. Trucas jugando con sus colores; Juan Gedovius, *Trucas* (FCE, 2013); imagen tomada de la página: www.imaginaria.com.ar/wp-content/uploads/2010/02/02-Trucas-Manchas.jpg.

El juego de las escalas, que lo muestran mucho más pequeño que los tubos de pintura o la mano de su madre, también refuerzan su comicidad. Asimismo, como cada una de sus apariciones se despliega en dos páginas opuestas, siempre en un fondo blanco, los colores que lo componen resaltan muchísimo más y la secuencia narrativa se vuelve más tranquila, en consonancia con sus cambios emocionantes y con los pasos que da. A pesar de la simplicidad del entorno, cada matiz está ahí por una razón y dice muchísimo con cada gesto.

Al abandonar el uso de las palabras para presentar y caracterizar a los personajes, el texto implícito de estos dos libros álbum mudos se estructura con base en los gestos, los movimientos y las actitudes que todo lector alcanza a comprender y a transformar en conceptos, porque en el entramado se configuran como signos de algo más. Curiosamente, esta estrategia también es empleada en la comedia para concentrar la atención en los gestos y no tanto en los actos: "...el gesto tiene algo de explosivo que despierta nuestra sensibilidad pronta a dejarse adormecer y que, al hacernos volver sobre nosotros mismos, nos impide tomar en serio las cosas" (Bergson 52). Como un juego infantil, las ranas o el monstruo inquieto son el enigma a descifrar y aceptamos sus juegos automáticamente porque queremos divertirnos con ellos.

Queremos descifrar lo indescifrado, perdernos en esos mundos, y eso también se hace posible a través de las personalidades de estos protagonistas. Además de compartir el color y alguno que otro rasgo físico desproporcionado, como personajes cómicos ellos pecan "...siempre por obstinación de espíritu o de carácter, por distracción o por automatismo" (63) y aunque no se lo propongan nos hacen reír. La situación fantástica acontecida a las ranas podría deberse a su distracción: se encontraban dormidas cuando sucedió lo impensable.

Sin embargo, a pesar de que no se trate de un automatismo *per se*, ellas se dejan llevar sin ningún problema, encantadas con la posibilidad de volar por entre los árboles o de entrar en los hogares durante una hermosa noche de verano. Sin estar interesadas en las causas de tan encantador desenlace, tampoco buscan impedir o detener lo inexplicable. En cambio, Trucas, animado por una gran fuerza de voluntad, su obstinación y un espíritu indomable, se mete en problemas por no querer aceptar los límites impuestos por los demás, incluso los dragones o las páginas de su libro.

Con gran simpatía, que atrapa al lector al instante, los dos textos proponen una peculiar interacción a sus lectores: la del teatro de las marionetas atrapadas en situaciones sin sentido. Como espectadores fascinados esperamos entonces desde nuestros asientos la explicación del misterio o el rescate inesperado de nuestro monstruo en problemas. La risa también proviene, por lo tanto, de lo extraño de estos mundos, que siguiendo la lógica del ensueño terminan en la lógica de lo risible, ya que “...el absurdo cómico es de la misma naturaleza que el de los sueños” (Bergson 63), un sin sentido alucinante.

Pero, ¿cómo están estructurados estos mundos cómicos y extraños? En nuestro primer caso, el gran detalle de las ilustraciones en acuarela apunta a una realidad muy parecida a la nuestra, que poco a poco empieza a cambiar para sorpresa de las ranas y los lectores. Conforme avanza la narración, las situaciones chuscas presentadas aumentan en intensidad como una “bola de nieve” que va creciendo poco a poco –uno de los mecanismos de la comedia señalados por Bergson–, cuyo efecto se revierte al final de la historia, porque nos traslada de vuelta a la situación inicial: “...el mecanismo es cómico cuando el movimiento se desarrolla rectilíneo; pero es más cómico todavía cuando el movimiento se hace circular; cuando todos los esfuerzos de los personajes, por un encadenamiento de causas y efectos, tienden a volverles al mismo sitio” (35). Esta circularidad, por medio de la cual se presenta esta aventura, nos hace reír.

Lo imposible se activa cuando vemos criaturas tan pequeñas no solamente volar, sino disfrutarlo e invertir los papeles de su vida cotidiana. En vez de ser perseguidas por las aves y los perros, ellas son las perseguidoras, las que equilibran situaciones naturalmente injustas para ellas gracias a sus nuevos poderes. Pero el clímax de la locura se da cuando se meten a la casa de una anciana dormida frente al televisor (véase la imagen 3) sin preocuparse por su gato y se ponen a disfrutar de lo que transmiten, además de utilizar el control remoto como si aquello fuera normal.

En nuestro segundo caso, la bola de nieve tarda más en formarse, no es tan detallada, pero es más inesperada. Desde el principio, el hábitat del pequeño



Figura 3. Las ranas ven televisión; David Weisner, *Tuesday* (Clarion Books, 1991); imagen tomada de la página: dito.areato.org/wp-content/uploads/2017/03/wiesner_tv.jpg.

hombrecito verde son las páginas lisas de un libro. No hay pretensión de apuntar a otra cosa más que a la materialidad de un formato; y aunque este personaje no entre en conflicto con su creador o nos hable de las complicaciones de la escritura de ficción, al cambiar las páginas nos demuestra que sabe en donde vive, se vuelve metaficcional y nos invita a entrar en su realidad. No hay algo que nos separe de él. Su locura es inherente a su ser y a su mundo, por eso nos hace reír.

La situación inicial, su travesura multicolor, se reitera al final con su pintura de huellas negras y el círculo también se cierra para provocarnos una gran sonrisa. Como si estuviéramos frente al truco de un gran mago, observamos encantados la forma en la que Trucas resuelve su problema para salirse con la suya una vez más. El presagio de la portada, su cara chistosa que nos observa extrañado, se cumple: nunca dejamos de acompañarlo y de asombrarnos con él en este escenario blanco lleno de dragones con colas en forma de lápiz (véase la figura 4).

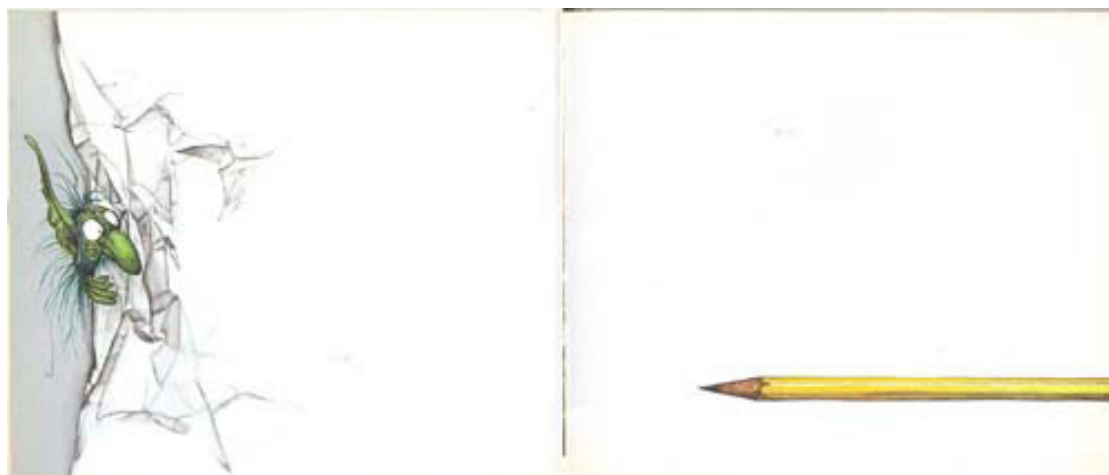


Figura 4. Trucas y la cola del dragón; Juan Gedovius, *Trucas* (FCE, 2013); imagen tomada de la página: www.imaginaría.com.ar/wp-content/uploads/2010/02/06-Trucas-Asomado.jpg.

Mientras que en el primer relato la realidad se trastoca por la magia, en el segundo no hay realidad estable, sino una sorpresa tras otra que parece salir de la nada, de las posibilidades infinitas del mundo de un libro. Lo cómico del mutismo radicaría entonces en los personajes, con sus características exteriores e interiores, con sus gestos y sus acciones, y con la forma en la que éstos crecen exponencialmente gracias a los mundos que los contienen. No obstante, tres procedimientos cómicos del vodevil, analizado por Bergson, también se reformulan aquí: la repetición, la inversión y la interferencia de series.

En primer lugar, la “repetición de una situación” (36) no sólo cierra los círculos de estas historias, sino que también refuerza el efecto cómico de cada álbum al formar parte de la trama. Las interacciones espontáneas entre las ranas, los seres humanos y los animales se repiten varias veces por medio de acontecimientos entrelazados unos con otros para reforzar la cualidad sobrenatural y única de ese paseo por el cielo. Por su parte, Trucas reitera su vena creativa en dos ocasiones a pesar de las consecuencias de sus actos y aunque no se trate de una gran repetición, esta condensación obligada por la brevedad del libro álbum genera el mayor efecto cómico posible en muy pocas páginas.

En segundo lugar, la inversión, es decir el mundo al revés, se materializa ingeniosamente en estas dos obras. Los anfibios vuelan y adquieren personalidades humanas: una de ellas se hace una capa de súper-héroe con la ropa tendida en un lazo, otra rana saluda con la pata a todo el que le pasa enfrente, y la última se frustra cuando la magia se vapora. Por su lado, el mundo de Trucas, compuesto por muchas cosas conocidas por los seres humanos, como tubos de pintura o una madre regañona, interesada en bañar y peinar a la fuerza, es puesto de cabeza por el inesperado encuentro con un dragón poco amistoso.

En tercer lugar, la interferencia, que puede ser el equívoco (la confusión que nace de dos sentidos posibles) o la intersección de dos series de hechos que se cruzan y se confunden (Bergson 38), se encuentra también presente aquí. El viaje sobre las hojas del pantano se cruza con la linealidad normal de una noche humana y cotidiana llena de cosas como la cena, el entretenimiento y los preparativos para irse a la cama. Y el pequeño monstruo desatina al confundir el lápiz con la cola del dragón, la parte por el todo, en una pequeña metonimia muy graciosa.

Al igual que en un escenario teatral estas tres tácticas facilitan el humor porque el libro es el espacio vacío donde cualquier cosa puede suceder. Ya sea con actores o con marionetas, esperamos ansiosos las ocurrencias por desarrollarse entre las imágenes, para identificarnos con ellas y sentir que también nos pasan a nosotros. A pesar de no hablar entre ellos o con los lectores, los protagonistas se reve-



lan ante nuestros ojos y desprovistos de maquillaje, plumas o disfraces, nos toman de la mano para entrar un rato a las risas locas de la representación.

Desde los personajes y sus guiños, pasando por el mundo de los sueños y finalizando en los recursos del vodevil, la construcción de lo cómico en estos dos álbumes toma entonces lo que necesita para llegar hasta los lectores y al mismo tiempo plantea y aporta un elemento nuevo: el juego. Aunque para los especialistas en la materia, como Johan Huizinga, lo cómico y el juego no se lleven, porque el primero estaría del lado de lo “no-serio” y el segundo de lo “muy serio”, la verdad es que al menos aquí su relación es muy estrecha y necesaria.

Ya en su ensayo, Bergson lo comenta de forma contundente: “...la comedia es un juego, pero un juego que imita la vida” (31), un elemento que germina desde la infancia y nos acompaña hasta la tumba. Aun así, su visión se equivoca al marcar una relación de imitación entre lo lúdico y la existencia, porque el juego, desde el comienzo de las civilizaciones, ha sido más bien la base para la construcción de todo lo humano: el juego es vida. Nuestras costumbres, divertimentos y hasta juicios empiezan y terminan en esta actividad y cada vez que jugamos expandimos nuestro ser y nuestras vidas.

El juego es una “función llena de sentido” (Huizinga 14) que expresa nuestra espiritualidad y sabiduría y define nuestras relaciones sociales. Se da en ciertas condiciones, como espacios definidos y reglas inamovibles, pero siempre como un reflejo de lo que somos y de quienes somos. Al entregarnos en sus brazos nos dejamos llevar por una especie de éxtasis, soltamos cualquier cosa que nos impida destrabarnos a nuestras anchas, damos rienda suelta a nuestra irracionalidad y entramos totalmente en el universo del “como si”.

La comedia y el juego son entonces hermanas que se apoyan la una a la otra y como tal cuando nos topamos con una no tardamos en cruzarnos con la otra. Ahora bien, tratándose de libros mudos las actividades lúdicas llevadas a cabo son mucho más peculiares que en otros ámbitos porque no nos invitan a participar, sino a ver. Como espectadores no se requiere de nuestra presencia para fungir como jugadores que “participan y hacen cosas”, y pese a ello somos esenciales porque somos los que reímos, afectados por los efectos del texto, aunque sea de forma pasiva.

La estructura de las secuencias narrativas, junto con la composición de las imágenes, se entrelazan para configurar un juego tan entretenido como el de una madre que se esconde bajo una cobija para hacer reír a su bebé. Al igual que ese pequeño nos encanta lo que vemos y no vemos, y nuestra atención es guiada por cada gesto, por cada selección de colores o situaciones, por cada tono y espacio en blanco. En *Tuesday* (1991) los encuadres que se sobreponen unos a otros, los más chicos frente a los más grandes, los acercamientos, las tomas aéreas (véase la figura 5) o

muy cerca del piso, los *close-up*, las tomas a través de las ventanas abiertas, y la convivencia entre la luz de las casas y la oscuridad estructuran nuestra mirada y juegan con nuestras expectativas de linealidad.



Figura 5. Las ranas volando; David Wiesner, *Tuesday* (Clarion Books, 1991); imagen tomada de la página: www.davidwiesner.com.

Son todos estos detalles el juego más complejo de esta obra, una especie de texto virtual secundario, que sostiene la totalidad del relato y le da unidad. Mas allá de cumplir alguna función narrativa, la locura de su orden nos regala a cuenta gotas sólo lo necesario para vivir esta noche burbujeante desde la expectativa y el asombro; y en vez de buscar comprender, cada encuadre nos transporta de plano en plano, para permitirnos absorber la magnitud de lo ocurrido: tantas y tantas ranas flotando libremente casi entre las estrellas.

En *Trucas* (1998) la movilidad de la ilustración es simultáneamente lo que también guía nuestra mirada y en lo que se basa el elemento lúdico de sus páginas. Desde la portada, los grandes ojos, la nariz abultada, las orejas puntiagudas, la maraña de pelo y la postura del rostro apuntan a un curioso individuo, que observa desde el marco de su libro, como si pasara por ahí, como alguien asomado descuidadamente por una ventana. La inclinación de su cuerpo delata agilidad y por más que se trate de un personaje sin voz, su dinamismo es evidente.

Su cabellera revuelta es tan intensa como su vitalidad y seguir sus pasos es el juego que nos atrapa. Sus idas y venidas resplandecen con más fuerza gracias a la preponderancia de la doble página. Con tanto espacio a su disposición, este travieso artista remarca su andar por el mundo manchándolo todo (véase la figura 6) incluso después de haberse bañado, goteando, arrugando el papel y cometiendo errores que al final le benefician creativamente. Entrar en el juego de pretender que está vivo y hace su voluntad es también un texto escondido actuando como plataforma para todo lo demás, como el almacén más importante.



Figura 6. El artista Trucas; Juan Gedovius, *Trucas* (FCE, 2013); imagen tomada de la página: www.imaginaria.com.ar/wp-content/uploads/2010/02/12-Trucas-Mostrando.jpg

Cada espacio en blanco le permite así anticipar su próximo movimiento, dejar al lector con muchas expectativas y marcar la respiración de la mirada, atenta y ansiosa por saber qué ocurrirá a continuación pero condenada a la espera. Como en los trucos de magia, las páginas desprovistas de color son el telón o la manta que esconde la siguiente sorpresa, lo inesperado, sin ofrecernos explicaciones, porque ningún mago expone sus secretos. El monstruo es tan escurridizo como un naipe apareciendo de repente en la cartera de un espectador.

Los juegos de la mirada son por lo tanto los andamios más importantes de estas dos obras de arte, porque son los trampolines que impulsan y hacen sobresalir los demás elementos cómicos cohabitando innovadoramente en cada imagen. De esta manera, los intérpretes, sus expresiones corporales, sus personalidades, su mundo del absurdo y de lo extraño, las técnicas del vodevil y el entramado lúdico, se entretejen furtiva y delicadamente para hacernos reír y formar una unidad llena de sentido.

No es necesario entonces aplicar al pie de la letra las técnicas perfeccionadas por otros, sino dejarse llevar por la alegría y la imaginación, por “...la fantasía [que] evoca la ligereza, la gracia, el capricho, el vuelo” (Leclercq 157) y la huida; porque, además, contrariamente a lo afirmado por Bergson en un principio, aquí la risa no busca la rectificación, sino la liberación. Lejos de humillar o lastimar, este humor invita a entregarse a lo inesperado, a atravesar el espejo como Alicia para dejar el orden y expandirse en el desorden, dado que a nuestra personalidad le hace mucho bien un mínimo de caos y lo requiere para desarrollarse (123).

Así como los críos más pequeños alcanzan la delicia de la pereza y la contemplación, estos libros álbum nos permiten aislarnos de una realidad llena de prisas y exigencias, porque “...nos asociamos al juego, y así reposamos de la fatiga de

vivir” (Bergson 66), así podemos ser a nuestras anchas sin expectativas u obligaciones, sólo nosotros y nuestros libros. Por eso en este caso la risa tampoco está relacionada con el grupo, a pesar de que la convivencia con los demás la potencia, en cuanto la experiencia de la lectura es privada e individual. Para hacer reír no se requiere entonces forzosamente de la complicidad de la sociedad, sino de un buen álbum ilustrado.

Lo cómico del libro álbum mudo partiría, por lo tanto, más bien de nuestro espíritu infantil, que muchas veces se aparta y vive en un rincón cuando crecemos demasiado para escucharlo y ponerle atención. Ese que regresa con fuerza cada carcajada y nos permite ser otros para participar en los juegos emprendidos sin palabras, sin importar si somos todavía niños o no. Como la llama de una antorcha inextinguible, el lado infantil y risueño de cada ser humano inspira a los grandes creadores, hipnotiza a los lectores y revitaliza constantemente a eso tan esencial para la vida llamado comedia.

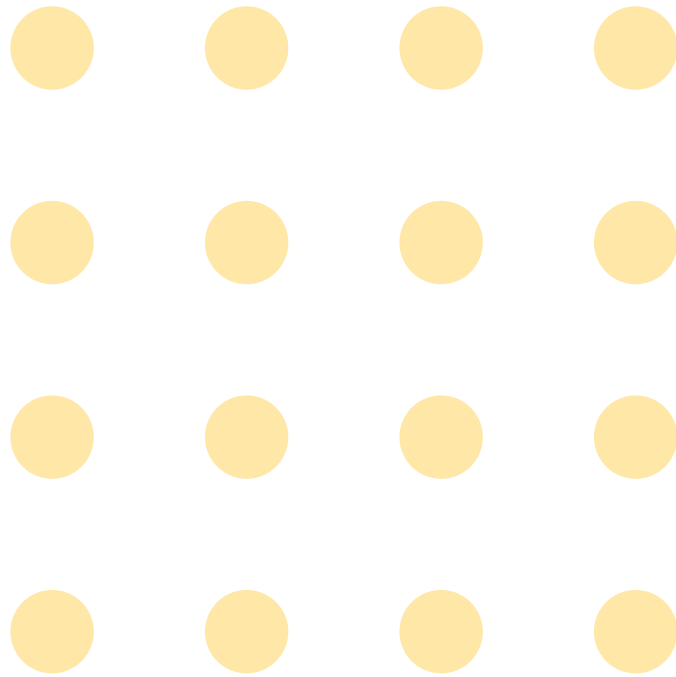
Obras citadas

- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Traducido por Amalia Aydée Raggio, Editorial Sarpe, 1985. PDF.
- Gedovius, Juan. *Trucas*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Alianza Editorial, 2012.
- Leclercq, Jacques. *Éloge de la paresse. Suivi de quelques autres*. Casterman, 1962.
- Weisner, David. *Tuesday*. Clarion Books, 1991.
- Zaparaín, Fernando y Luis Daniel González. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.



Parasubidas poético

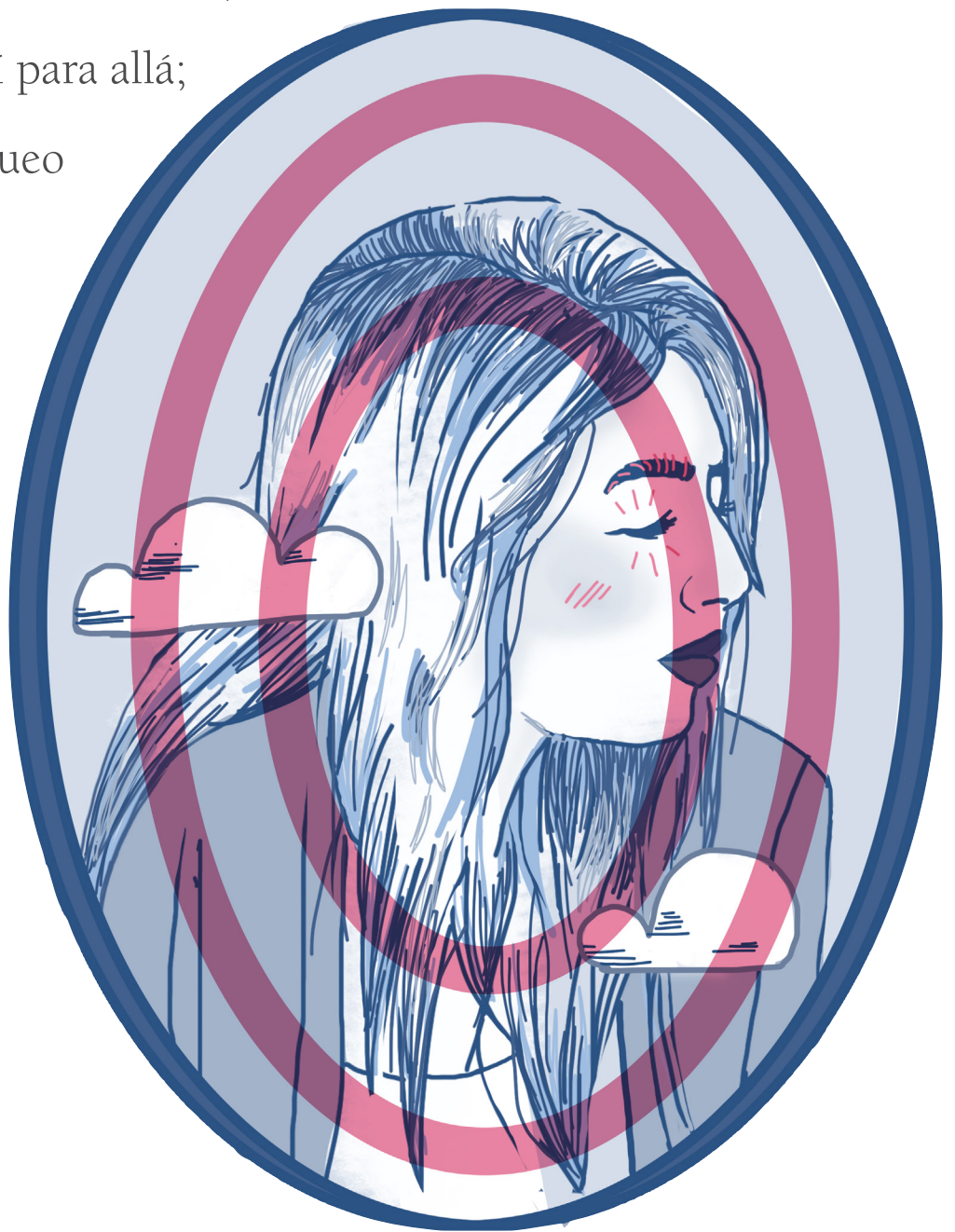
Poemas mínimos ilustrados



EN EL ESPEJO

Ara Nasilov

Mientras me peino mi cabello lacio,
muevo mi boca de aquí para allá;
levanto una ceja, la arqueo
un poquito;
hago un piquito cual
conejito;
abro y cierro los ojos;
extiendo los labios
como delfín;
me paro los pelos con
mis deditos
y apunto al espejo
y me sale un “¡Atchís!”.



JACARANDOSA

Daniela Labastida Salinas

Y con el último aliento
de un silencioso invierno,
florece una risa.

Un colorido guiño, que no es rosa ni azul.
Alma risueña, un canto de luz.

Con el viento, ella baila, y bajo el sol, ella ríe,
revelando su nombre a carcajadas: –¡Ja-ja-
jacaranda!

Destellos de primavera:
toda una revolución
en la melodía de una flor.



MI CASA ESTÁ LLENA DE LIBROS

Mi casa llena de libros
unos tuyos y otros míos.

Àngels S. Amorós

Como niños las palabras
que en la escuela están cautivos:
se escapan por las ventanas
y corren por los pasillos.

El ritmo lo marca el viento
con su cajita de grillos.

Todo lo inundan los versos:
casas y bosques y picos.

Grafía de la abuela

Irene Socorro Rodríguez



I

Encallado
columpio alado,
milenaria cuna
reboso
la Abue.

II

Zarcillo de cera,
granate ensortijado
en tiempo de trenzas.
Erra corteza
en foto de la abuela.

Ropavejero

Federico Romeo Barranco Estrada

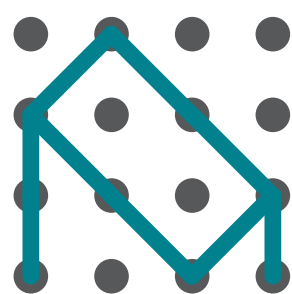
Dime, andante ropavejero,
qué me das si te doy
aire usado en un costal bordado.

Dime, andante ropavejero,
qué me das si te doy
rayos de sol atrapados en un caracol.

Dime, andante ropavejero,
qué me das si te doy
huevos de araña cada mañana.

Si te doy, te doy
el día nuevo que ya usé
ayer.





Libros y
algo más

La LIJ desde la interdisciplinariedad: nuevas perspectivas

Lisbeth Yañez

En la actualidad, la literatura infantil y juvenil se puede estudiar desde prácticamente cualquier perspectiva teórica o aproximación disciplinar. Esto se debe a que, por un lado, la apertura de la academia al estudio de la LIJ en los últimos años ha permitido que más personas se animen a hacer aportaciones a dicho campo de estudio, y por el otro, a que los temas y enfoques con los que se aborda, están en constante actualización, lo que motiva a que el universo de la LIJ se extienda cada vez más con el paso del tiempo. Un ejemplo de esto es la edición número 124 de *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, de la Universidad de Palermo, Argentina. Volumen que lleva por título

“Edición y políticas de lectura: mediaciones a la Literatura Infantil y Juvenil”, cuya edición digital pueden localizar en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_publicacion.php?id_libro=872. Se trata de un extenso volumen coordinado por las doctoras Ivana Mihal y Laura Guerrero Guadarrama quienes presentan los alcances del número en el “Prólogo” y en el que se publicaron un total de 14 ensayos, originados en Argentina, México y España que se aproximan al tema desde diferentes territorios, épocas y perspectivas de la LIJ.

En dicho volumen, los autores y autoras de cada uno de los artículos presentados examinan diferentes caras y facetas de la literatura infantil y juvenil que nos invitan a reflexionar no solo sobre los textos literarios en sí, sino todo lo que se encuentra alrededor de estos. En este sentido, algunos de los hilos conductores, a gran escala, son la mediación entre la

Cuaderno 124

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Edición y políticas de lectura: mediaciones a la Literatura Infantil y Juvenil

Laura Guerrero Guadarrama & Ivana Mihal: Prólogo | **Arnulfo Uriel de Santiago Gómez:** México, libros como signos de su historia cultural. Clasificar, reflexionar: letras para la infancia y religión | **Linda Sacal Halabe:** La necesidad de actualizar y modernizar la enseñanza de la Historia: hacia un sentido de vida y pertenencia en los niños | **Marta Sampérez, Rosa Taberner, María Jesús Colón y Noemí Manrique:** El libro de no ficción para prelectores. Análisis de las claves de construcción del discurso | **Blanca Ana Roig Rechou y Rocío García Pedreira:** Potencialidades educativas y recursos videográficos para la educación filmita y literaria | **Iván Mario Reyes Pérez Silva:** Internet y Facebook: la práctica de la (hiper)lectura y la (hiper)escritura | **Carolina Tosic:** Formatos de literatura escolar. Acerca de las políticas estatales y editoriales en torno a los materiales literarios destinados a la escuela | **Lorena Campenove:** Prácticas de lectura de textos literarios y lector escolar | **Patricia B. Bustamante:** LIJ y educación literaria en Argentina: entre políticas públicas y mercado editorial | **Laura Rafaela García:** Para una revisión de la formación literaria del docente en las políticas de lectura en Argentina | **Dalina Flores Hilerio:** La mediación académica y la LIJ en México | **Daniela Szpilberg:** El fin del príncipe azul: catálogos feministas para infancias diversas. El caso de la Colección *Antiprincesas* (Argentina) | **Silvana N. Fernández:** Publishing Children Books by Minority Voices in Canada: The Case of Greenwood Books | **Flavia M. J. Krause:** Paralelismos entre ilustradores de libros para niños: Vladimir Lebedev y Ayax Barnes | **Nathalie Jarra:** La comunicación editorial de LIJ en tiempos de redes sociales.

Año 34
Número 124
2017/2022
ISSN 1668-0227

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo, Buenos Aires.

literatura y el lector o lectora, tomando en cuenta las políticas públicas y editoriales; la tecnología y los nuevos medios de difusión digital y a los propios académicos y académicas.

La publicación está estructurada a partir de los tres diferentes ejes temáticos que se desarrollan a lo largo de los artículos, por lo que el primer hilo conductor se da sobre los aportes teóricos y conceptuales a partir de los que se pretende mostrar el funcionamiento de la LIJ bajo diferentes circunstancias. En el primer artículo, de la mano de Arnulfo Uriel de Santiago Gómez, se muestra la relación que hay entre la literatura infantil y los textos religiosos en México desde la época de la Colonia. Posteriormente, Linda Social Halabe habla de la necesidad de cambiar la forma en la que se le enseña Historia a los niños, para abandonar el enfoque unificador de la actualidad para pasar a revisar lo que se encuentra más allá de la versión oficial.

Después, Marta Sampérez, Rosa Taberner, María Jesús Colón y Noemí Manrique explican un poco del panorama editorial español en la actualidad por una parte, y por la otra, un estudio de la importancia y efectos dados entre la materialidad física y el acto lector. Luego, Blanca Ana Roig Rechou y Rocío García Pedreira explican el potencial del contenido digital y virtual, como es el caso en específico de *Booktube* y los *booktrailers*, dentro de la educación fílmica y literaria debido a su posible capacidad educativa. Y, para finalizar este primer eje, Luis Mario Reyes Pérez Silva hace un recorrido del mundo del *fanfic* en el que explica cuales son las habilidades adquiridas y los procesos de escritura y lectura en internet.

El segundo hilo conductor gira alrededor de las políticas públicas educativas de niveles medio y universitario relacionados con la LIJ, sobre todo en territorio argentino, ya que cuatro de cinco artículos se basan en los datos de esta región. En una primera instancia Carolina Tosi habla sobre la utilización y la circulación de material literario para el uso en instituciones escolares, además de los diferentes formatos utilizados y la manera en que estos están ligados a las políticas educativas. En el artículo siguiente Lorena Camponovo procede a hacer una revisión sobre los protocolos de lectura implementados en las escuelas secundarias de una provincia Argentina y que implican una práctica cultural en la que se proponen diferentes métodos de lectura respecto a textos literarios.

En la misma región geográfica que los artículos anteriores, Patricia Bustamante estudia los procesos de selección de contenido para las colecciones literarias utilizadas en la educación y la manera en que esto afecta al canon literario escolar. En una línea similar de investigación, Laura Rafaela García indaga sobre la formación del docente que actúa como mediador y promotor entre los textos literarios y los lectores, y la manera en la que esto afecta. Para finalizar este apartado, Dalina

Flores Hilerio analiza la forma en la que se llevan a cabo la crítica literaria en la universidad así como los programas académicos de las licenciaturas de Letras en México, además de las prácticas editoriales y su papel en la difusión de la LIJ.

El tercer y último hilo conductor está relacionado al mercado editorial de la LIJ, en el que, al inicio del apartado, Daniel Szpilbarg explica como las editoriales independientes estimularon el cambio respecto al enfoque sexista y tradicionalista que imperaba en el horizonte editorial. Posterior a esto, y en una línea similar de pensamiento, Silvana Fernández explica como cambió el panorama editorial en Canadá desde los años 70 y, a partir de esto, analiza la importancia de Greenwood Books para promocionar lo que sería una nueva poética de la LIJ.

Por otro lado, Flavia M. J. Krause detalla una manera en la que se pueden analizar las ilustraciones que son de gran importancia dentro de la literatura infantil y juvenil, a partir de las figuras de Vladimir Lébedev y Ajax Barnes y los paralelismos que encontró en el trabajo de ambos, ligados al compromiso social y político. Para finalizar tanto el apartado como el volumen antes expuesto, Nathalie Jarast explica como ha cambiado el mundo editorial a partir del uso de redes sociales como medio de difusión y promoción, además del papel que toman los mediadores para la creación de comunidades lectoras.

La importancia de publicaciones como esta recae en uno de los factores más interesantes señalados en la propia introducción de la revista: la interdisciplinariedad, ya que permite ver a través de una especie de caleidoscopio la manera en la que la literatura infantil y juvenil se desarrolla en diferentes circunstancias y contextos, lo que a su vez genera una visión más amplia y concreta de este fenómeno como un todo.

Para resumir, la revista cuenta con distintas perspectivas y puntos de vista que nutren y contribuyen a que los estudios alrededor de la LIJ se sigan expandiendo al proporcionar nuevas líneas de investigación. Si bien, este volumen puede ser un tanto pesado de leer en una misma sesión, es un gran acierto hacer llegar a una amplia diversidad de autores que escriben desde diferentes territorios ya que esto permite que se puedan hacer comparaciones respecto a la evolución de las políticas públicas y políticas que se llevan a cabo, o al campo de la LIJ en general.

Bibliografía

Escribe aquí tu texto, L. I. *Escribe aquí tu texto*, 1998. Editorial.

Autoras y autores

Mariana Barrueta nació en la Ciudad de México y es licenciada en Literatura Latinoamericana por la Universidad Iberoamericana. Su interés principal de investigación se centra en la Literatura Infantil y Juvenil (o LIJ) y en la cultura pop. Por un tiempo se dedicó a la docencia particular del español y de la literatura universal, así como a la corrección de estilo de diversos tipos de textos académicos, de ficción y de no ficción. Actualmente, es escritora y asistente editorial en la Secretaría Técnica del Programa Universitario de Diversidad Cultural e Interculturalidad de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Itzel Vargas se ha abocado a la investigación sobre literatura infantil, teatro para públicos jóvenes y psicoanálisis con niños, para diseñar contenidos artísticos y educativos dirigidos a niños de tres a doce años, profesores y promotores de cultura. También se ha enfocado en la programación y la logística de actividades culturales infantiles, además de la edición de materiales didácticos para alumnos de primaria y secundaria. Actualmente, estudia el doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana con un proyecto sobre teatro mexicano para pequeñas audiencias.

Laura Andrade Quintero es maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y licenciada en lengua castellana, inglés y francés por la Universidad de la Salle de Bogotá. Actualmente cursa el Doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana. Ha trabajado como docente de lenguas extranjeras en diferentes instituciones en Bogotá, entre ellas el Centro de Extensión y Educación Continuada de la Universidad de la Salle de Bogotá. Realizó una estancia en el Lycée Jacques Monod en Lescar, Francia en 2014 como asistente de español del Centro Internacional de Estudios Pedagógicos (CIEP). Actualmente, investiga las posibilidades del cómic documental y de otros tipos de narrativa gráfica para representar problemáticas sociales y sus vínculos con la memoria y el espacio.

Humberto Pérez Mortera es traductor, escritor de teatro y cómic y docente mexicano. Se graduó como ingeniero en Sistemas Electrónicos por el Tec de Monterrey. Hizo el diplomado de Creación Literaria en la Escuela de Escritores de la Sociedad

General de Escritores de México (SOGEM). Es maestro en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana (UIA). Ha tomado cursos de formación y hecho residencias de traducción, así como participado en seminarios y coloquios e impartido talleres de traducción teatral en Quebec, Canadá, Francia, Estados Unidos de América y México (Monterrey, Puebla y Ciudad de México). Es traductor del inglés, francés, portugués y sueco al español. Ha traducido más de 60 obras de teatro para público infantil y público adulto, cómics y literatura infantil y juvenil. Entre los autores que ha vertido al español sobresalen Wajdi Mouawad, Ana de Luc Tartar, Pascal Rambert, Eugene O'Neill e Ingmar Bergman. Ha organizado, junto con Boris Schoemann, dos Encuentros Internacionales de Traductores de Teatro (2010 y 2014) en el teatro La Capilla de la Ciudad de México. Ganó el Premio a la Traducción Literaria-Teatral Punto de Partida 2017.

Cutzi L. M. Quezada es licenciada en Letras Iberoamericanas por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Obtuvo el máster en Didáctica de una Lengua Extranjera, así como la maestría en Lenguas y Literaturas Europeas, Americanas y Postcoloniales (Literatura Comparada) en la Università Ca'Foscari di Venezia, Italia. Es doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana con una investigación titulada “Estudio diacrónico del Fomento a la lectura en México: Un estudio del libro álbum metaficcional en la colección Los Especiales de A la Orilla del Viento del Fondo de Cultura Económica” (mención al trabajo). Actualmente, en la Universidad Iberoamericana, Campus Ciudad de México-Tijuana, realiza una investigación posdoctoral titulada “El potencial del libro álbum para estrategias de mediación lectora. Un estudio sobre la memoria afectiva en el proceso de lectura”; coordina el Diplomado en Literatura Infantil y Juvenil y es coinvestigadora del proyecto “Los géneros de la memoria como modalidad neosubversiva de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) contemporánea. Un estudio de esta corriente en los últimos años en México (2010-2018)”. Como proyecto personal publica notas entorno al fomento a la lectura, LIJ y libro álbum en su blog rayueladeletrasblog.wordpress.com e Instagram [@rayueladeletras](https://www.instagram.com/rayueladeletras).

Georgina Lamothe Hernández es licenciada en Literatura Latinoamericana y maestra en Letras Modernas con especialidad en Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Actualmente, es candidata a doctora en Letras Modernas por la misma institución con un proyecto de investigación que versa en torno a la construcción del héroe adolescente en tres novelas híbridas para adultos jóvenes. Ha trabajado como traductora, correctora de estilo y docente.

Sara Lisbeth Yañez Monroy es pasante de la licenciatura en Literatura Latinoamericana de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Sus principales líneas de investigación son el Teatro del absurdo, la LIJ y la cultura japonesa. En su tiempo libre le gusta investigar sobre astrofísica.

Poetas e ilustradores

Adriana Guadarrama nació en la Ciudad de México en 1997 y estudió Diseño Gráfico en la Universidad Anáhuac, México sur. Actualmente, trabaja en la Galería de Arte Rubicó y ha colaborado como ilustradora en proyectos para la Universidad Iberoamericana y el periódico Reforma. Fue la ganadora del tercer lugar en el XXXI Gran Concurso Internacional a la Elegancia, en la categoría de fotografía y pintura; del primer lugar en el Concurso para Liverpool-Kaltex, en diseño de blancos; y del tercer lugar en el Concurso para Liverpool-Koblenz, con diseño de empaque; proyectos que fueron expuestos en el Abierto Mexicano de Diseño de 2018.

Ara Nasilov nació en Buenos Aires, Argentina. Es Profesora en Letras, tallerista, escritora y expositora de proyectos pedagógicos de escritura, y tiene un posgrado en Escritura Creativa y Comunicación.

Christian Reyes es egresado de la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda” por el Instituto Nacional de Bellas Artes. En la Secretaría de Cultura Federal ha participado en la planeación, creación e implementación de talleres que vinculan las artes y la creación plástica con los libros, los géneros literarios y los autores. Como artista visual ha expuesto en Bulgaria, Polonia y México. Su obra ha sido publicada en el libro *Mexican Graphics*, editado por Jorge Alderete. Ha colaborado en diversas instituciones y Centros Culturales —la Fábrica de Artes Y Oficios (FARO), el Centro Cultural de España en México y el programa Alas y Raíces, entre otros— desarrollando propuestas dinámicas y creativas sobre la recepción de la lectura, la escritura y la ilustración. De forma continua participa en diversos proyectos de fotografía y video para niños y jóvenes, como el Festival Cine en el Campo, el programa Global Adobe Youth Voices y Anímate.

Daniela Labastida Salinas nació en la Ciudad de México. Es licenciada en Diseño y Comunicación Visual por la UNAM, maestra en Letras Modernas por la Universidad Lumière Lyon 2 y tiene estudios en Cine y en LIJ. Se ha desempeñado como fotógrafa y diseñadora gráfica independiente. Interesada en los idiomas y en la mediación cultural, participó en un intercambio de asistentes de idioma entre México y Francia del CIEP y ha formado parte de diversos proyectos colectivos de promoción a la lectura.

Àngels S. Amorós es profesora de lengua y literatura en educación secundaria y licenciada en Filología Catalana. Tiene una maestría en Didáctica de la Lengua y la Literatura, Libros y Literatura Infantil y Juvenil y Literatura Infantil y Promoción Lectora, y tiene un diploma en Posgrado y Especialización en Literatura Comparada y Crítica Cultural. Sus intereses son la literatura juvenil, la literatura popular, la mitocrítica y el género.

Irene Socorro Rodríguez Rodríguez nació en el Estado de México y es maestra en Letras Iberoamericanas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 2012, con la obra “Litografía”, ganó el Primer lugar (Género: Poesía) en el “Primer Concurso Miradas Docentes” Dirección General de Educación Secundaria Técnica-Secretaría de Educación Pública (DGEST-SEP); su cuento “En fiestas de difuntos” fue seleccionado entre las 22 obras finalistas del “III Concurso Nacional - Cuéntame uno de muertos 2017”, convocado por Canal 22. Es académica en la Unidad 096 Ciudad de México Norte de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y profesora de español en Educación Secundaria Técnica. Publica en la Revista Entre Maestr@s de la UPN.

Federico Barranco nació en el Estado de México. Es pedagogo por la Universidad Pedagógica Nacional y trabaja como profesor de educación primaria. Desarrolla actividades con los alumnos sobre el fomento a la lectura y la escritura. Participó en el seminario para creadores de LIJ organizado por la Fundación SM y Fundación para las Letras Mexicanas. También, ha participado como ponente en congresos sobre el fomento a la lectura y la escritura.

Comité editorial

Dra. Laura Guerrero Guadarrama. Académica e investigadora del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Coordinadora del Diplomado en Literatura Infantil y Juvenil de misma universidad. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde el 2007. En dos ocasiones ha obtenido la Beca de investigación científica básica del Conacyt para estudios relacionados con la LIJ y ha obtenido un reconocimiento especial como “Caso de éxito” (2012). Ha sido jurado de importantes concursos literarios, como: Premio Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil Norma, Barco de Vapor y el Premio Iberoamericano de Literatura Infantil y Juvenil Ediciones SM. Ha organizado múltiples encuentros, congresos y simposios sobre la cultura infantil y juvenil; oralidad y tradiciones. Es autora de *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*, *Posmodernidad en la Literatura Infantil y Juvenil*, *Neosubversión en la LIJ contemporánea: una aproximación a México y España* y *La narrativa gráfica infantil y juvenil: aproximaciones contemporáneas*, es editora de *Nuevos rumbos en la crítica de la LIJ*. Dirige la revista electrónica *LIJ Ibero* del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Junto con la doctora Evelyn Arizpe coordina el blog: Transformaciones lectoras: <http://transformacioneslectoras.blogspot.mx/> dedicado a difundir trabajos de investigación sobre la lectura y literatura infantil y juvenil. Es miembro de la Red temática “Las literaturas Infantiles y Juveniles en el marco Ibérico e Iberoamericano” LIJMI con sede en Santiago de Compostela y de la Academia Mexicana de la Literatura Infantil y Juvenil AMLIJ. Ha impartido cursos en diversas universidades mexicanas, españolas y argentinas y es parte del Programa Leer para la Vida de la Secretaría de Cultura de México.





Amanda Patricia Castañeda. (Quito-Ecuador, 1978) es doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Licenciada en Comunicación y Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Ecuador, magíster en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España y magíster en Antropología Visual por FLACSO sede Ecuador. Sus líneas de investigación están enfocadas en masculinidades disidentes, diálogo y afectos, cuerpo, violencia y poder. Trabaja en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y es coordinadora editorial de la revista *LIJ Ibero*.

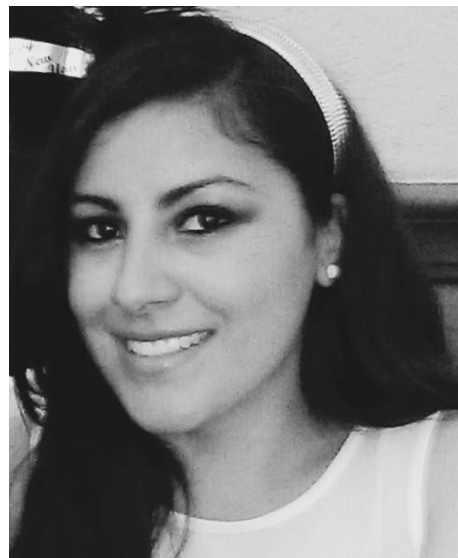


Alejandro Vergil Salgado. (Ciudad de México, 1990). Maestro en Letras Modernas con Mención al trabajo de titulación por la tesis intitulada: *La restauración del mito edénico y la configuración del daimonion en la trilogía, La materia oscura, de Philip Pullman: una aproximación mitocrítica-hermenéutica*, y licenciado con mención honorífica en Literatura Latinoamericana. Estudios realizados en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Es coordinador de la publicación *LIJ Ibero*. Fue becario Conacyt (2016-2017), realizó una estancia de investigación en la Universidad de Vigo, España, y obtuvo la Beca de Excelencia Académica en Posgrados IBERO (2015). Ha participado en congresos nacionales e internacionales sobre literatura infantil y juvenil y teoría literaria. Ha trabajado como gestor de proyectos de traducción, reseñista y docente a nivel técnico superior universitario y en el diplomado sobre *LIJ*. Actualmente es profesor de asignatura en Prepa Ibero y colabora como dictaminador externo para la Editorial SM, México.



Emilio Vázquez Romero Castany. Alias, Emilio Caroba. Cursa la licenciatura de Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Es escritor de su propio blog, *Los cuentos de Caroba*, donde publica cuentos y anécdotas sobre sus vivencias como ejercicio de escritura y creación literaria. En sus años de preparatoria colaboró como traductor y miembro del consejo editorial en el segundo número de *Hélice*, una revista de poesía, arte y traducción dirigida por la Maestra Margot Agami Sobol en Prepa Ibero. Actualmente es asistente editorial de la revista *LIJ Ibero* y reseñista del blog <https://relijibero.wordpress.com/>

Cutzi L. M. Quezada. Es licenciada en Letras Iberoamericanas por la Universidad del Claustro de Sor Juana con la tesis “Desarrollo de las habilidades lingüísticas a través de la competencia comunicativa. El caso de Tercero de Secundaria en México”. Residió en Venecia, Italia donde obtuvo el Máster en Didáctica de una Lengua Extranjera y la Maestría en Lenguas y Literaturas Europeas, Americanas y Postcoloniales (Literatura comparada), ambos grados en la Università Ca’Foscari di Venezia. Actualmente, en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México es doctorante en Letras Modernas con una investigación sobre el fomento a la lectura en México y el libro álbum metaficcional de la colección Los Especiales de A la Orilla del Viento (FCE). En la misma institución coordina el Diplomado en Literatura Infantil y Juvenil, y forma parte del comité editorial de la revista *LIJ Ibero* donde tiene a su cargo el blog ReLIJ-Ibero. Además, es mediadora de la sala de lectura Rayuela de Letras dentro del Programa Nacional Salas de Lectura de la Secretaría de Cultura.



Georgina Lamothe Hernández. Es maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y es candidata a doctora en Letras Modernas por la misma institución, con especialidad en literatura infantil y juvenil, y con un proyecto de investigación que analiza la gran influencia de la ideología en la Literatura Infantil y Juvenil. Ha sido traductora, correctora de estilo y docente, pero su pasión actual es el libro álbum y la novela híbrida para jóvenes.



Helena Taylor. Es licenciada en Ciencias Físicas (especialidad en Física Aplicada) por la Universidad Autónoma de Madrid y actualmente está cursando la Maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México dentro del área de la literatura infantil y juvenil. Su proyecto de maestría analiza la influencia de los cuentos tradicionales y las sagas nórdicas en *Olvidado Rey Gudú* de Ana María Matute.

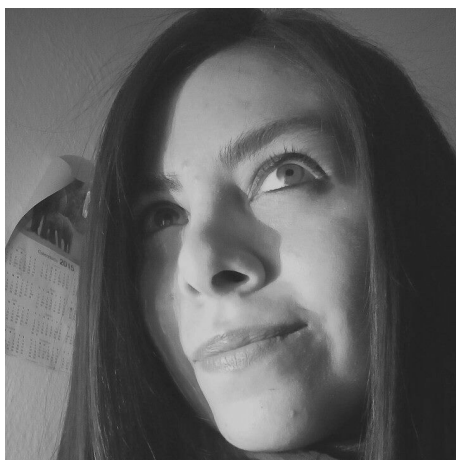




Elisa Lamothe Hernández. Es maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y también candidata a doctora en Letras Modernas por la misma institución, en el área de literatura infantil y juvenil. Se ha desempeñado como docente especializada en todo el tipo de poesía e intérprete, y actualmente se concentra en su proyecto de doctorado que trata acerca de la autobiografía y la novela gráfica.



Itzel Vargas Moreno. Es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM, cursó el diplomado y la especialidad en Psicoanálisis con niños y adolescentes en Dimensión Psicoanalítica A. C. Trabajó en la Dirección General de Desarrollo Curricular (SEP); el programa Alas y Raíces de la Secretaría de Cultura; la Dirección de Publicaciones (IPN); el Museo de la Acuarela de Toluca y el proyecto Fomento de la lectura (UAEM). Así, se ha especializado en el diseño de contenidos artísticos y educativos dirigidos a niños de tres a doce años, maestros de primaria y promotores culturales; además de la programación y la logística de actividades culturales en bibliotecas, escuelas, ferias y festivales del libro, hospitales y museos. Actualmente realiza la maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y asiste al seminario de Psicoanálisis que imparte la maestra Antonia Camarena en la UNAM.



Perla Ximena Sueiras Altamirano. (México, 1991). Es licenciada en Literatura Latinoamericana por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Actualmente cursa el doctorado en Estudios de Traducción y Ciencias del Lenguaje en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Le dan risa palabras como champiñón y cacatúa y disfruta enormemente los helados de avellana.

Ana María Fortoul. (Ciudad de México). Actualmente estoy estudiando el octavo semestre de Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Realicé mis prácticas profesionales en la revista *LIJ Ibero*. Estoy interesada en el estudio de la mitología y la literatura. Me encanta la obra de Laura Gallego.



Áurea Xaydé Esquivel Flores. (Ciudad de México, 1987). Es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue becaria PAPIIME en el proyecto “Herramientas bibliográficas electrónicas e impresas para la enseñanza de las teorías literarias”, y colaboradora con el núcleo temático “Literatura infantil y juvenil”. Fue ponente en diversos encuentros y simposios y trabajó en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM dentro del proyecto editorial Xoc Na de libros para niños y jóvenes. Es miembro de la Red Internacional de Investigación Universitaria en LIJ de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y de la Red Iberoamericana de Investigadores en Anime y Manga. Actualmente estudia la Maestría en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México con un proyecto sobre heroínas, hiperviolencia y narrativa gráfica posmoderna.



Thales Aquino. Diseñador nacido en Río de Janeiro, especializado en diseño estratégico e informativo en todo tipo de medios. Ha diseñado la revista con un enfoque contemporáneo e integral.

