

educación y Biblioteca

año 21 n. 173 septiembre/octubre 2009 10,30 €



Profesión

En Milán, estrategias contra el canon por préstamo

Reflexión

Curiosidad, bibliotecas, serendipia

Dossier

Pliego, papel y tijeras



6

Libros infantiles y juveniles



33

Reflexión



45

Dossier: Pliego, papel y tijeras

Sumario

| | |
|--|-----------|
| Buzón | 4 |
| Editorial | 5 |
| Libros infantiles y juveniles | |
| Novedades | 6 |
| Puntos de fuga: <i>S. Bimbo</i> | 12 |
| Sellos que sellan: William Heinesen, nuevamente filatelizado. <i>Juan Franco Crespo</i> | 14 |
| Las tres primeras páginas de <i>Donde viven los monstruos</i> . <i>Gustavo Puerta Leisse</i> | 18 |
| Recursos | 25 |
| Lectura. <i>Mariano Coronas Cabrero</i> ; Cultura. <i>Ramón Salaberría</i> | |
| Profesión | 29 |
| En Milán, estrategias contra el canon por préstamo. <i>Blanca Calvo</i> | |
| Reflexión | |
| Curiosidad, bibliotecas, serendipia. <i>Ramón Salaberría y Pedro Layant</i> | 33 |
| Entrevista a Tony Tallent, Director de la Biblioteca Pública de Boulder, Colorado (EE. UU.) | 39 |
| Revistero cultural | 41 |
| Revista de Libros; El Ciervo; Leer; Clarín, Revista de Nueva Literatura. <i>Ana Garralón</i> | |
| Trazos | 43 |
| En marcha el <i>Directorio de Bibliotecas Públicas de Castilla y León</i> . <i>Natalia Arroyo</i> | |
| Miguel Calatayud, Premio Nacional de Ilustración 2009. <i>Gustavo Puerta Leisse</i> | |
| Concedidos los Premios de Fomento de la Lectura a los Medios de Comunicación de la FGEE | |
| Publicado el Anuario ThinkEPI de 2009 | |

| | |
|---|-----|
| Dossier: Pliego, papel y tijeras. Coordinado por Gustavo Puerta Leisse y Lucía Contreras Flores | |
| El teatro de marionetas. <i>G. K. Chesterton</i> | 46 |
| Coleccionando Teatritos. Entrevista a Lucía Contreras Flores. <i>Gustavo Puerta Leisse</i> | 49 |
| Breve historia de los teatros de papel. <i>Lucía Contreras Flores</i> | 54 |
| Impresiones de un editor. <i>Lucía Contreras Flores</i> | 60 |
| El teatro de papel de Peter Peasgood y su familia. <i>Peter Peasgood</i> | 61 |
| Troka el poderoso. Espectáculo unipersonal de teatro en miniatura. <i>Alejandro Benítez</i> | 63 |
| 55. La fotógrafa. Entrevista a Jill Hartley. <i>Gustavo Puerta Leisse</i> | 67 |
| Eclipses de luna: el cine animado de Lotte Reiniger. <i>Pere Ginard</i> | 74 |
| El álbum de las monas. <i>Juan Mejía</i> | 78 |
| La rueda del tiempo en la Villa de Los Poyales del Hoyo. <i>Miguel Calatayud</i> | 82 |
| Los recortables vistos por sus coleccionistas. <i>Francesc d'Assís López Sala y Luis Martín Sanz</i> | 85 |
| Espacios inventados en papel. <i>Carmen Fajardo Domínguez</i> | 91 |
| Mis animales que no vemos. <i>Manuel Marín</i> | 94 |
| Mi recortable. <i>Alberto Gamón</i> | 97 |
| De profesión recortapapeles. <i>Patricia Garrido</i> | 98 |
| El palpitar del papel. <i>Istvan Schritter</i> | 100 |
| Cosas que se pueden hacer con papel (I). <i>Javier Sáez Castán</i> | 104 |
| Mi reino de papel. <i>Arianna Squilloni</i> | 109 |

| | |
|---|------------|
| Normas para la recepción de colaboraciones | 111 |
|---|------------|

| | |
|----------------------|------------|
| Convocatorias | 112 |
|----------------------|------------|



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año

Fundador Francisco J. Bernal **Directora** Marta Martínez Valencia marta@educacionybiblioteca.com **Coordinador edición** Francisco Solano **Libros Infantiles y Juveniles** Gustavo Puerta Leisse gustavopuerta@educacionybiblioteca.com **Colaborador** Ramón Salaberría **Publicidad** Lourdes Rodríguez sadaro@ya.com **Suscripciones y Administración** Ana Castillo **Secretaría** Ana Párraga **Diseño** Esther Martínez Olmo **Portada** Elena Odriazola y Perdinande Sancho (fotografía) **Maquetación** Esther Martínez Olmo **Edita** TILDE, Servicios Editoriales, S.A. en colaboración con Asociación Educación y Bibliotecas **Presidenta** Juana Abellán C/Príncipe de Vergara, 136, oficina 2ª, portal 3, 28002 Madrid **Redacción-Administración-Publicidad** C/ Príncipe de Vergara, 136, oficina 2ª, portal 3, 28002 Madrid **Redacción** 91 4111783 redaccion@educacionybiblioteca.com **Publicidad** 91 4111379 **Suscripciones y Administración** 91 4111629 suscripciones@educacionybiblioteca.com Fax. 91 4116060 **Fotocomposición** INFORAMA 91 5629933 inforama@inforama.e.telefonica.net **Imprime** IBERGRAPHI 2002, S.L.L. Mar Tirreno, 7 bis San Fernando de Henares 28830 Madrid **ISSN** 0214-7491 **DL** M-18156-1989 EDUCACIÓN Y BIBLIOTECA no hace necesariamente suyas las opiniones y criterios expresados por sus colaboradores

V. Villapalos

Estudiante de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid
Biblioteconomia.foroactivo@gmail.com

Foro Biblioteconomía & Documentación de la Universidad Complutense de Madrid

En febrero de 2008 un grupo de alumnos de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid creamos un espacio propio donde poder compartir opiniones, recursos, apuntes e información en la Red. Poco a poco se ha ido sumando más gente a nuestro sitio (<http://biblioteconomia.foroactivo.com>).

Ahora tenemos intención de hacernos más visibles, de compartir información de manera más global entrando en contacto con otros estudiantes o profesionales del sector que quieran compartir sus experiencias, sus opiniones y sus recursos con nosotros y participar en este espacio virtual.

Buscamos superar esa visión local del foro para transformarlo en una herramienta de comunicación con otros estudiantes del mismo ámbito a nivel nacional e internacional.

Por ello os invitamos a uniros a él y a participar activamente en su desarrollo.

Un saludo y hasta pronto. ◀▶

(Mensaje distribuido en Iwetel el día 2 de julio de 2009)

BUZÓN

1 año (6 ejemplares):
58 € IVA incluido (España)

1 año Extranjero y envíos aéreos:
72 €

Ejemplar atrasado periodo mensual
(sencillo-hasta nº 122):
7,20 € (+ gastos de envío)

Ejemplar atrasado periodo bimestral
(doble-desde nº 123):
10,30 € (+ gastos de envío)

Suscríbete

ENVIAR A:
TILDE SERVICIOS EDITORIALES. PRÍNCIPE DE VERGARA, 136, OFICINA 2ª.
28002 MADRID. TEL: (91) 411 16 29. FAX: (91) 411 60 60.
E-MAIL: suscripciones@educacionybiblioteca.com

Deseo suscribirme a la revista EDUCACIÓN Y BIBLIOTECA a partir del mes:

Nombre (o razón social) Apellidos

Dirección C. P.

Población Provincia

Teléfono C.I.F./D.N.I.

FORMA DE PAGO QUE ELIJO:

- Cheque a favor de Tilde Servicios Editoriales, S.A
- Domiciliación bancaria
- Transferencia a c/c: 2100 3818 43 0200084921
- PayPal (A la cuenta suscripciones@educacionybiblioteca.com)

Banco

Código Cuenta Cliente (C.C.C.)

| | | | |
|---------|---------|------|----------------|
| Entidad | Oficina | D.C. | Núm. de Cuenta |
| □□□□ | □□□□ | □□ | □□□□□□□□□□□□ |

El papel del papel

Superada la astenia y la ansiedad que provoca la vuelta a la rutina tras el descanso estival, *EDUCACIÓN Y BIBLIOTECA* se viste de gala con papeles de seda y cartulinas de colores para ofrecer a sus lectores un dossier que nos hace un tanto diferentes (o quizás algo *frikis*) en el sector bibliotecario y documental.

En la actualidad, debido a la generalización de las nuevas tecnologías, nuestro día a día cada vez necesita menos papel. Sin embargo, o quizás por ello, hemos querido buscar experiencias, realizar entrevistas y recopilar artículos que se centran en formas de creación artística –más allá de libros y revistas– proporcionadas por esas delgadas hojas de pasta de fibras vegetales.

El dossier *Pliego, papel y tijeras* confirma que no hay soporte débil y que, por muy humilde que sea un material, puede convertirse, gracias a manos hábiles y

mentes abiertas, en un fantástico y original transmisor de historias.

Teatrillos de papel, cromos, almanques, cine animado, juegos de lotería, recortables, maquetas, etcétera, se presentan aquí como algo más que simples juguetes o artefactos de excéntricos coleccionistas.

Son creaciones artísticas que transmiten todo tipo de sensaciones e historias a la vez que nos transportan “a los estados de ensoñación más profundos de la infancia”.

Proporcionar un lugar adecuado a estas valientes alternativas tal vez sea una acción quijotesca. No obstante, no hemos querido desaprovechar la oportunidad de contar a nuestros lectores –bibliotecarios en su mayor parte– que estas opciones existen, y que son vías de expansión cultural que también pueden explorar las bibliotecas. ◀▶

Un mundo de voces

Varios autores

Ils. de Pablo Cabrera

Latinoamérica en voz. Cuentos y leyendas

Buenos Aires: Abran Cancha, 2007

+5 años

Palabras para leer, palabras para escuchar: la magia de la palabra abre un mundo de historias y voces. Esa es la propuesta de *Latinoamérica en voz*, un libro que forma parte de la colección "Oído leído", de ediciones Abran Cancha.

Los cuentos y leyendas que lo integran pertenecen a la tradición oral de diferentes países de Latinoamérica: México, Argentina, Costa Rica, Colombia, Perú, Chile y Venezuela. Historias que viajan a través del tiempo y se transmiten de padres a hijos para que, como dice la narradora Ana Ximena Hidalgo Castellanos, "quede vivo el recuerdo de todas las personas que las siguen contando".

Adentrándonos en estos relatos descubriremos cómo nació la noche, cuál es el origen de los mosquitos o cómo hizo una valiente muchacha para embotellar al mismísimo diablo.

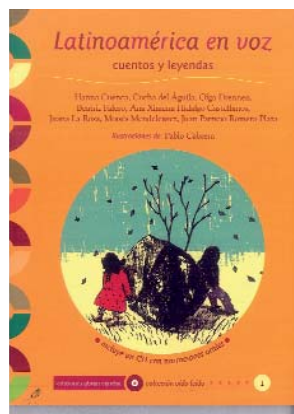
La particularidad de este libro es que lo acompaña un CD donde están las mismas historias narradas por personas originarias de cada uno de los países. Voces maravillosas que contagian el entusiasmo por el relato compartido y consiguen transportar a quien se anime hacia un mundo lleno de magia.

Así como la palabra escrita respeta los modismos particulares de cada región —al final del libro figura un glosario para poder comprenderlas—, la palabra narrada trae ecos del lugar de donde proviene, con acentos y tonadas diferentes que nos envuelven en un cálido abrazo y nos invitan a viajar con la imaginación.

¿Y qué mejor invitación puede proponernos un libro?

Fabiana Margolis

Maestra y especialista en L1

**Galería de monstruos inofensivos**

Alma Velasco

Ils. de Juan Gedovius

Horripilantario

Madrid y Monterrey: Fineo, 2008

+7 años

Fineo es una nueva editorial que con tres títulos en el mercado, uno de ellos de poesía, y varios en preparación, está en camino de consolidar una interesante colección de libro álbum que lleva por título *A lomos de Clavileño*. Los primeros pasos ya los ha dado, y con mucha firmeza. La distribución se realiza entre España y México, un nuevo puente de unión entre dos países hermanos con estrechos vínculos culturales.

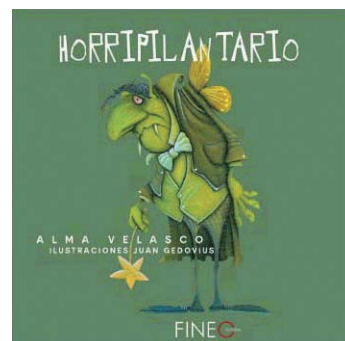
Horripilantario es una galería de monstruos inofensivos, libro de poesía para niños a través de la estructura del *limerick* de tradición humorística inglesa que Alma Velasco desarrolla de forma admirable:

"La bruja Rodomira es muy poética: / cocina sopa de letras... ¡dietética! / Las comas son la sal / del guiso fantasmal, / su musa es esa rata cadavérica".

Versos simpáticos, juguetones y con mucha gracia que recorren la galería de personajes monstruosos que pueblan la tradición y nuestro imaginario colectivo. Así se pasean, entre sus páginas, esqueletos, zombis, vampiros, ogros, dragones, etcétera. Las ilustraciones de Juan Gedovius ofrecen una visión divertida y peculiar a través del retrato de estos estafalarios seres tan conocidos por todos y a los que humaniza de forma entrañable. Un libro especial y divertido que nos hará reír e imaginar y nos invita a jugar con la magia de las palabras.

Pedro Villar

Maestro y escritor



Cuando la vida es una novela

Graciela Beatriz Cabal
 Ils. de María Eugenia Nobati
Vidas de cuento
 Buenos Aires: Santillana, 2006

+9 años

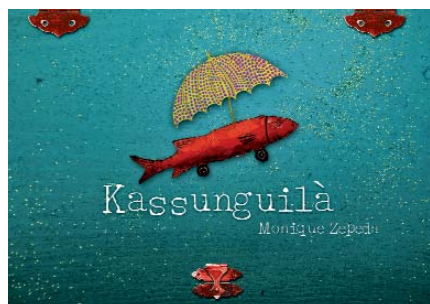
La vida de un escritor siempre es un misterio que ejerce fascinación sobre sus lectores. Qué decir entonces de aquellos escritores cuyos relatos leíamos cuando éramos chicos, apasionándonos con sus personajes, deseando volver a encontrarlos en nuevos libros y extrañándolos a más no poder cuando los terminábamos.

Louisa May Alcott, Hans Christian Andersen, José Martí, Robert Louis Stevenson, Mark Twain, Julio Verne, Javier Villafañe, son algunos de los escritores cuyas vidas se narran en estas páginas. Vidas apasionantes, aventureras, rebeldes: vidas de novela.

Apoyada en una impecable investigación histórica, la escritura de Graciela Beatriz Cabal nos remonta a la época en que los escritores vivieron y nos invita a “entrar” a sus vidas, como quien entra a un libro, para enterarnos, por ejemplo, que cuando Stevenson se instaló en la capital de las islas Samoa, los nativos lo apodaron “Tusitala”, que en samoano significa “el contador de cuentos”. O que Samuel Langhorne Clemens adoptó el seudónimo de Mark Twain, que en la jerga de los marineros quiere decir “dos brazas”, para firmar sus primeros textos de humor. O que un Julio Verne de once años, soñador y aventurero, decidió embarcarse como polizón en un velero que partía hacia las Indias, desafiando la autoridad paterna.

Leer este libro y reencontrarme con aquellos escritores a quienes leía de niña fue como volver por unos mágicos instantes a mi niñez. Y sentir el inmenso placer de saber que ellos siempre estarán allí, escondidos dentro de sus libros, viviendo sus maravillosas vidas de cuento.

Lara Meana
 Librera
www.elbosquedelamagacolibri.es



Matemáticas al alcance de todos

Denis Guedj
Las matemáticas explicadas a mi hija
 Barcelona: Paidós, 2009

+10 años

El matemático francés Denis Guedj continúa en su empeño de llevar las matemáticas a los lectores no especializados. Después de *El imperio de las cifras* y *los números* y de su novela *El teorema del loro*, baja un nuevo escalón para aproximar esta disciplina al público juvenil con *Las matemáticas explicadas a mi hija*, donde hace un repaso claro y ameno del origen y desarrollo de gran parte de las matemáticas que se estudian en los cursos de enseñanza obligatoria. Cada uno de sus siete capítulos está dedicado a una parte de esta ciencia y con su lectura se adquieren las herramientas necesarias para compartir los conocimientos con nuestros hijos, alumnos, amigos o cualquier persona que se considere “nulo en matemáticas” como Lola, la protagonista del libro.

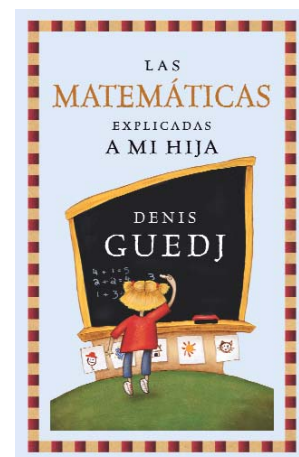
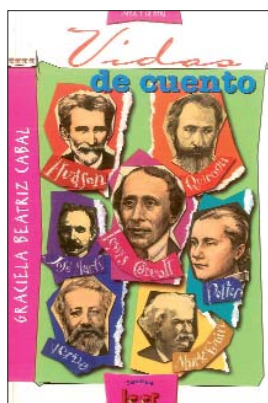
El texto es muy didáctico y de fácil lectura ya que está escrito en forma de diálogo y plagado de preguntas cortas y concretas realizadas por Lola, aunque a veces su vocabulario resulta poco acorde con la edad.

Destacaría el apartado sobre la resolución de problemas y dejaría el capítulo dedicado al razonamiento para las personas interesadas en la lógica y las matemáticas más formales y teóricas. Por lo demás, se echan en falta dibujos explicativos en la parte de geometría y un capítulo dedicado a la estadística y la probabilidad.

El libro proporciona el argumento para hablar de matemáticas con quien corresponda: “no se puede forzar a nadie a que le guste algo, pero puede aprender a que le resulte agradable”. Hay que intentarlo y aquí tenemos un buen apoyo.

Juan Pradera
 Profesor de matemáticas

F. M.



Para internarse en la selva

Gusti
Cuaderno de viaje. Ecuador
 Vigo: Faktoria K, 2008

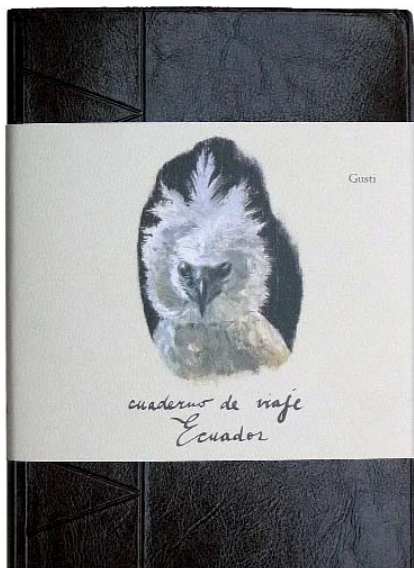
+11 años

El cuaderno de viaje es uno de esos recursos propios de otras épocas: un diario que sirve al viajero para recordar (y transmitir), y que sería el equivalente ancestral a un GPS. La diferencia es que el cuaderno es un motor artístico de potencial ilimitado y lo otro es un simple testigo del progreso. Dicho esto, Gusti, quien pasa por ser el viajero de esta historia, es un ilustrador dotado de un dibujo fluido y cautivador, a la par que observador ingenioso. Las asociaciones inesperadas lo llevan a menudo a experimentar con el collage y los objetos con unos resultados llamativos, aunque –quizás– algo manieristas.

En *Cuaderno de viaje. Ecuador* nos habla Gusti de una misión en la Amazonia destinada a poner un transmisor a un habitante muy especial de la selva: un pollo de águila harpía, bajo la guía de la bióloga Ruth Muñiz. Y la unión entre sus acuarelas y el empaque de la edición ofrece el mejor ejemplo de una complicidad a prueba de bombas.

Si por un lado se presta atención a los materiales a través de una edición facsímil, por el otro se reivindica la inmediatez del trazo del autor, capaz de recordar lugares, sugerir atmósferas y captar expresiones. Porque este diario, al mismo tiempo que nos habla de una experiencia excepcional, nos dice algo muy interesante sobre este artista: incluso en medio de la selva, lo que a él le interesa son las personas que retrata sin un exceso de filtros y ocurrencias.

Arianna Squilloni
 Editora



¿Puede creer que una flor sea una princesa?

Tonke Dragt
Piedra de luna azul
 Madrid: Siruela, 2009

+12 años

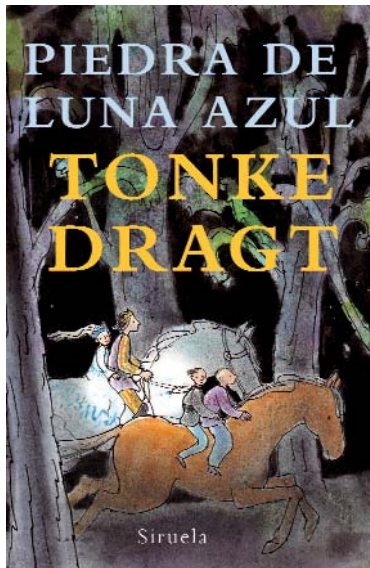
Con doce años, la edad a partir de la cual se recomienda este libro, las princesas, príncipes y brujas formaban parte de mis días, pero los niños y niñas que tienen ahora esa edad, ¿serán como Joost, que al crecer empieza a dudar si la magia existe... como Jan, que se burla de las historias de encantamiento... como Gretel que tiene el poder de creer en lo que desconoce... o soñarán con ser príncipes y princesas de cuento?

Tonke Dragt nos relata una historia llena de magia y encantamientos, donde existen los príncipes y princesas y los demonios malos, una historia que podría ser real o un sueño fantasioso, pero que consigue llevarnos con la imaginación a un universo subterráneo y cavernoso, y salir de él.

El relato se organiza en capítulos cortos, lo cual facilita la lectura de los más perezosos, se esbozan los lugares y personajes sin entrar en descripciones farragosas, permitiendo que las aventuras se sucedan con agilidad y que vayamos conociendo a los protagonistas en ellas. La ilustración de la portada: un caballo alazán con dos niños sobre él y un caballo tordo con un príncipe y una princesa a su grupa, cabalgando en paralelo, es una expresión bastante gráfica de los dos mundos, realidad y fantasía, que discurren en este libro.

¿Quién sabe si el color del mar se debe a la luz de la piedra de luna azul?

Carmen Fajardo
 Arquitecta



Porque el pasado no puede enterrarse

Paula Fox
La cometa rota
 Barcelona: Noguer, 2009

+13 años

Han pasado muchos años desde que Liam vio a su padre cerca de la playa abrazado a un hombre. Tenía diez años, él y sus padres estaban de vacaciones y aquella mañana Liam se fue a jugar con la cometa en forma de águila que su padre le había regalado. En aquel momento no supo cómo reaccionar, y los sentimientos encontrados que afloraron en él, le llevaron a romper la cometa y enterrarla en la arena. Ahora, ese recuerdo vuelve a él como una bofetada cuando se entera de que su padre tiene SIDA. En un primer momento, le dicen que ha sido provocado por una transfusión de sangre recibida en una operación, pero Liam sabe la verdad y ha llegado el momento de afrontarla. No tiene mucho tiempo, en unos meses tendrá que adaptarse al hecho de que su vida familiar se ha roto y enfrentarse a su padre; si no, no podrá hacerlo nunca. Paula Fox resuelve esta situación con acierto e intensidad en esta novela corta, original de 1995, que mantiene el interés y la vigencia del tema. Más allá del contexto, ligeramente cambiado, la obra gira en torno a los conflictos familiares y personales, el miedo al qué dirán, la decepción, la enfermedad y la muerte. Paula Fox ha recibido varios galardones, entre los que destacamos el Hans Christian Andersen. La nota "rosa" es que Paula Fox es la abuela de la controvertida cantante Courtney Love.

Elisa Yuste Tuero
 Filóloga y lectora de LJJ



Desde la ingenuidad sentimental

Natsume Soseki

Botchan

Madrid: Impedimenta, 2008

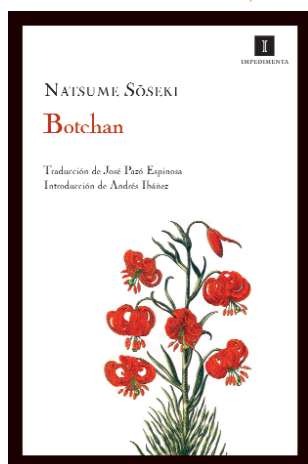
+14 años

Cuando nos sentimos a leer esos títulos que, de un modo u otro, hemos dado en llamar “clásicos juveniles”, los adultos adoptamos necesariamente una actitud de nostalgia o de fingimiento ante el proceso de aprendizaje vital que en dichas obras se realiza. No podemos enfrentarnos con inocencia a una experiencia que pertenece de modo inevitable a nuestro pasado; por tanto, según sea nuestro carácter o el momento que atravesamos, enfocamos la lectura desde el recuerdo (la respuesta sentimental) o desde el juicio (la respuesta reflexiva).

Pero *Botchan* es un clásico de la literatura japonesa. Por una vez el adjetivo supone un abismo de diferencia, un mundo de referencias con el que no hemos crecido. Y eso nos permite elegir la edad de nuestra mirada. Porque las peripecias de su protagonista y narrador, a pesar de estar contadas de manera directa y muy dinámica, nos sumergen en un mar de dudas: ¿Es su comportamiento coherente o absurdo, correcto o vituperable, comprensible o sorprendente? ¿La voz de su autor es jocosa, irónica o paródica? Nuestra ignorancia cultural agudiza el clima de desconcierto que constituye la esencia de cualquier novela iniciática, y nos devuelve la prerrogativa adolescente de escoger, más por impulso que por conocimiento, de parte de quién queremos estar.

Si a todo esto añadimos los placeres sensuales de ver, tocar, oler y pesar una edición tan bella como la que nos ofrece Impedimenta, resulta difícil rechazar el desafío.

Beatriz San Juan
Especialista en LJ



La realidad de las aulas

François de Bégaudeau

La clase

Barcelona: El Aleph, 2008

Laurent Cantet (dir.)

La clase (DVD)

Barcelona: Cameo, 2009

↕ años ↕



Todo lo que se puede encontrar en un instituto de secundaria aparece en este libro. El profesor François Bégaudeau conoce de primera mano los entresijos de un centro educativo y lo muestra de forma fidedigna en su tercera novela. El transcurso de un año escolar en un instituto de la periferia parisina, lleva al lector a través de zonas poco conocidas por los no docentes como la realidad de las aulas, la sala de profesores o las sesiones de evaluación.

El libro puede y merece ser leído por todos los estamentos involucrados en el proceso educativo: padres, alumnos y profesores, para conocerse mejor unos a otros (incluso para descubrirse) y para ver reflejados sus propios errores o carencias. La obra humaniza al profesorado y lo presenta como lo que son, personas “normales”, diferentes entre sí, con sus sentimientos, sus malos días, sus equivocaciones y su preocupación por el alumnado, aunque quisiera puntualizar que, como docente, yo nunca he visto champán al final de las reuniones. En lo referente a los alumnos, se pone de manifiesto que están globalizados: forma de hablar, espontaneidad, manera de vestir, aficiones (fútbol a todas horas)... Lo mismo en cualquier barrio periférico de nuestras ciudades, sin olvidar el amplio espectro de alumnado en lo referente a actitud o interés. Los padres también se ven reflejados en las distintas formas de involucrarse en la educación de sus hijos, las costumbres familiares y la diversidad de problemas personales.

Se agradece la nota final del traductor donde se explican las correspondencias entre el sistema educativo francés y el español.

Por último y buscando otro sentido práctico del libro, su lectura sirve para reparar conceptos de la lengua, refrescar el vocabulario y mejorar nuestra expresión escrita.

Sobre su adaptación cinematográfica podemos decir, aparte de que recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes, que complementa perfectamente al libro a pesar de sus notables diferencias. La película se centra en una única clase a lo largo de un curso escolar, con escenas largas que transcurren durante su desarrollo, mientras que en el libro son cortas y en distintas aulas, intercaladas con otras en la sala de profesores.

François Bégaudeau es el guionista y actor principal, lo que hace que la película sea totalmente verosímil, aunque se observa que el personaje es menos cercano que en el libro y da la impresión de no controlar del todo la situación en el aula, mostrándose inseguro e incluso a veces débil y vulnerable.

La elección de los actores fue un gran acierto ya que todos representan sus propios papeles de la vida real. Los alumnos fueron seleccionados en talleres de improvisación realizados en un instituto de París, donde a partir de un guión provisional y a lo largo de un curso se improvisaron diferentes situaciones de las que surgieron personajes y escenas para el guión definitivo. El resultado es el ambiente de una clase en estado puro, con gestos, posturas o comentarios que plasman a la perfección la realidad.

No hay que olvidar, como bien dice Bégaudeau, que *La clase* se centra fundamentalmente en escenas con conflictos y problemas, ya que los momentos en que todo va bien, y que son la mayoría, no resultan interesantes. Uno de los puntos fuertes de la película es el enfoque que se da al alumno conflictivo, desde su actitud negativa que empeora progresivamente hasta el consejo disciplinario final. A lo largo del proceso van apareciendo los sentimientos, las contradicciones y las incongruencias de todos, profesores, padres y alumnos.

J. P.

A nadar

Bastien Vivès

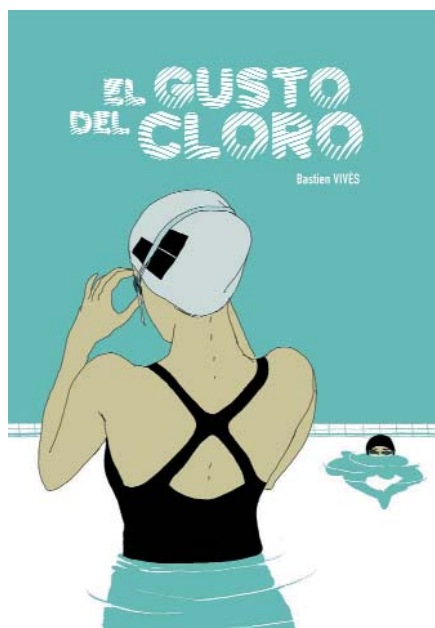
El gusto del cloro

Madrid: Diábolo, 2009

+15 años

El gusto del cloro es de esos libros que si a uno le llega de pronto, sin que su sensibilidad se educara, no tiene nada que hacer y se hunde. Se puede creer, tras la lectura del cómic, que cualquiera que se haya enamorado –al menos una vez– apreciaría de inmediato su propio reflejo en los personajes, empatizaría con ellos y se apropiaría de alguna manera de la historia; pero no: para apreciar el gusto del cloro hay que saber nadar. Serán, entonces, sólo algunos afortunados quienes logren completar el largo, quienes sigan con paciencia la narración sigilosa hasta el borde de enfrente, quienes se zambullan en la piscina para reconocer de cerca las pasiones de su alter ego. Serán sólo aquellos capaces de leer la imagen impresa en su secuencia natural; aquellos que sepan interpretar la ausencia de palabras, el *tempo* lento, la información en “las calles” –la monocromía de historia y texto– y las preguntas sin respuesta de quienes de verdad se recrean en el recorrido. De modo que despierten su sensibilidad, apúntense a un cursillo de natación (que nunca es tarde) y tírense de cabeza. Disfruten de la brazada amplia, del deslizamiento y del avance de su cuerpo dentro del agua con ese sabor tan característico.

Olalla Hernández
Especialista en LJJ



La realidad del personaje de ficción

Peter Costello

Conan Doyle, detective. Los crímenes reales que investigó el creador de Sherlock Holmes

Barcelona: Alba, 2008

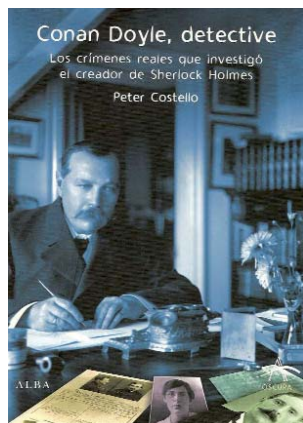
+16 años

Arthur Conan Doyle es el creador de Sherlock Holmes, pero ¿sus únicas aventuras son las vividas a través del personaje de ficción? Peter Costello nos presenta al médico escocés como protagonista de sus propias investigaciones reales, algunas relacionadas con personalidades tan célebres como Agatha Christie o Jack el Destripador.

Sobre el escritor, que imaginamos concentrado en sus invenciones de los casos del gran detective, hay mucho que escribir. Se podría decir que Peter Costello es el doctor Watson real que cuenta los episodios acaecidos al autor escocés. Se trata de un libro en el que se recopilan aquellos sucesos reales que inspiraron la ficción. Es más divertido e interesante que una biografía, pues nos descubre aspectos de Conan Doyle que habían quedado eclipsados por el personaje que le llevó a la fama. Quién sabe si las cartas que recibía no estaban realmente dirigidas a Sherlock Holmes. Éste se encumbró al tiempo que dejaba en la sombra a su creador. Cuántos hemos mencionado la conocida frase “Elemental, mi querido Watson”, sin saber quien la había escrito. Y esta situación mantenida durante años, alejó a Conan Doyle de otros temas que llamaban su interés, llegó a sentirse tan presionado por la existencia del célebre detective que decidió deshacerse de él. Pero no consiguió que su muerte fuera definitiva.

Lo cierto es que realidad y ficción tienen puntos en común, tanto que a pesar de las diversas comparaciones que se han hecho, al hijo de Conan Doyle no le cabía duda de que su padre era, en lo fundamental, “el auténtico Sherlock Holmes”.

C. F.



Para transformar el aula en un centro de investigación

James McKernan

Investigación-acción y currículum. Métodos y recursos para profesionales reflexivos

Madrid: Ediciones Morata, 2008

+ años

La tercera edición de un libro publicado originalmente en 1999 es una buena excusa para traer aquí un clásico para los docentes que quieren hacer de su profesión un “algo más”, es decir, ese punto que diferencia el buen profesional del excelente.

Esta introducción quiere incidir en un manual de métodos y de estrategias que explica de manera seria y sencilla diferentes técnicas y recursos para transformar el aula en un centro de investigación y al docente en un investigador. Y recordemos, como dice McKernan, que la investigación no es más que un método, un modo de mirar el mundo, un punto de vista.

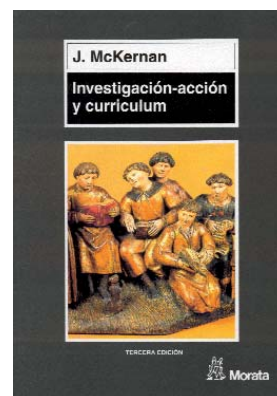
Centrado en la investigación-acción, la primera parte del libro se dedica a las relaciones de esta estrategia metodológica y la escuela; primero, describiendo y evaluando los antecedentes históricos, filosóficos y los diferentes modelos; después, ofreciendo las ayudas necesarias para transformar al profesor en investigador y a la escuela en el centro de la investigación.

La segunda parte se centra en la metodología: describe detalladamente y evalúa los métodos, las técnicas y los instrumentos utilizados (diarios, encuestas, entrevistas, etcétera) sin olvidar detallar en cada caso las ventajas y desventajas.

El libro finaliza con una tercera parte dedicada a cómo analizar los datos obtenidos a partir de la investigación-acción y a la constitución de grupos de trabajo con metodologías similares.

Como vemos, la simple descripción de las partes fundamentales del libro es la principal explicación de por qué este libro continúa estando vivo.

Gemma Lluch
Universitat de València



Seguirán escuchándose

José Manuel de Prada-Samper (selección, traducción y prólogo)

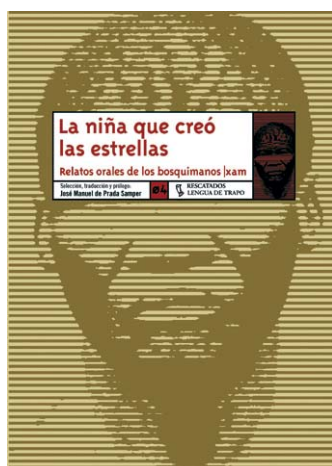
La niña que creó las estrellas. Relatos orales de los bosquimanos /xam

Madrid: Lengua de Trapo, 2001



Cuando en 1870 se inició la construcción de un nuevo malecón en el puerto de Ciudad del Cabo, el filólogo Wilhelm Bleck halló entre los presos condenados a trabajos forzados y destinados a las obras del malecón, a los últimos bosquimanos /xam, curiosamente sobrevivientes al exterminio de los boers holandeses por su reclusión en una cárcel surafricana. Él y su cuñada, Lucy Lloyd, emprendieron la tarea de rescate de su lengua y de sus cuentos. Se los llevaron a su casa como sirvientes y allí permanecieron los últimos bosquimanos, incluso cuando ya habían cumplido sus condenas, sabedores de la importancia del trabajo de escucha y transcripción de Bleck y Lloyd. Gracias a éstos y a la pasión por Suráfrica de José Manuel de Prada-Samper (el editor de este libro imprescindible) nos llega la voz de un grupo humano, que la codicia de los europeos hizo desaparecer de la tierra en la que siempre cazaron. Ellos desaparecieron pero sus cuentos seguirán escuchándose cada vez que alguien abra las páginas de este libro y preste sus oídos y su corazón a estas bellas historias, “porque una historia es como el viento: viene de un lugar lejano, y la sentimos”.

Ana Cristina Herreros (Ana Griott)
Editora y narradora oral

**Patología del día a día**

Alice Miller

El drama del niño dotado

Barcelona: Tusquets, 2008



Uno puede acercarse a este libro intimidado por el misterioso drama que corona el título: parece que se está hablando de algo ajeno, de un término que podría aparecer en la conversación de un grupo de estudiantes de psicología, de algo despegado de nuestra realidad y sin relación alguna con nuestra vida cotidiana. Niño ¿“dotado”? Casi nadie se siente identificado con esa extraña palabra, parece que a nosotros no nos atañe. Sin embargo, ese drama y ese niño están presentes, directa o indirectamente, en nuestras vidas y vienen alimentados por el sentir general sobre cómo debe ser la crianza y la educación de nuestros pequeños.

Ese drama no es otro que el del niño que, adaptándose a las expectativas de los padres, renuncia a su propio ser. ¿Seguimos sin entender mucho qué tiene eso que ver con nosotros? Según Miller, un ser humano que renuncia a sí mismo nunca lo hará sin consecuencias: el precio es la depresión o el ansia compulsiva de poder. Y estos dos términos ya no nos resultan tan ajenos, ¿verdad? Aparecen a diario en los medios de comunicación, como enfermedades propias de las sociedades opulentas.

Quizás el sutil desprecio que acompaña la consideración de ambos problemas nos nubla la vista para entender por qué nuestra sociedad produce personas deprimidas o, en la otra cara de la moneda, ávidas de reconocimiento y poder. Resulta curioso cómo algunas de las expectativas que, según Miller, dañan la identidad del ser humano, están más presentes que nunca en la moderna sociedad del siglo XXI: el deseo de niños independientes, que no acusen la falta de tiempo que tenemos para dedicarles, junto a una gran exigencia en su preparación académica, son el pan nuestro de cada día y vienen avaladas por multitud de opiniones de expertos, por las políticas sociales y económicas de nuestros gobiernos. No olvidemos que uno de los libros más vendidos en España en la última década está escrito por un doctor que recomienda poner a dormir al bebé recién nacido separado de su madre, para que a esta no le molesten sus ruiditos, ¡a partir del tercer día de vida del pequeño!

Según Miller, el niño, que busca por encima de todo obtener la atención y el amor de sus padres, pues le son indispensables para sobrevivir, deberá en estos tiempos renunciar a rasgos fundamentales de su personalidad para adaptarse a lo que sus progenitores quieren y valoran. Deberá, pues, renunciar a parte de su ser y soportar a lo largo de su vida las consecuencias: la sensación de vacío en el hombre exitoso que le hace ávido de más y más, por un lado; y la depresión que nos acompaña cuando parece que no hemos “cumplido” con lo que se esperaba de nosotros, por otro. En ambos casos, la patente falta de autoestima está producida por una crianza en la que se nos ha estimado no por lo que somos, si no por nuestra capacidad de adaptación a las expectativas de nuestro entorno.

Un proceso terapéutico que trabaje cuáles fueron esas expectativas y a qué tuvo que renunciar el niño para ganarse el amor de sus padres ayudará al adulto a recuperar su identidad, y evitará, entre otras cosas, el círculo vicioso en el que nos vemos inmersos: un padre con baja autoestima no será capaz de educar a sus hijos en el respeto a su esencia y a su ser. En resumen, una terapia enfocada en estos aspectos es fundamental para no pasar nuestra propia carga a las espaldas de nuestros pequeños.

El libro de Miller, a pesar de su complicado título, es sencillo y revelador. La psicoanalista (que terminó renunciando al psicoanálisis) despliega en él sus grandes dotes de comunicación. Este clásico de los años setenta podría ser el libro de cabecera de cualquiera de nosotros, niños criados en la opulenta sociedad moderna.

Alice Miller

El drama del niño dotado

y la búsqueda del verdadero yo



ENSAYO
TUSQUETS

Marta Anson Balmaseda. Librera
www.lamardeletras.com



S. Bimbo

Las ilustraciones que vemos en un libro son sólo el resultado de un proceso. Proceso que acarrea bocetos, experimentos, anotaciones, tachaduras. Pero que también tiene en su origen a un dibujo libre que no perseguía un objetivo ulterior, a un ejercicio práctico, a un trazo furtivo... Ofrecemos *Puntos de fuga* a todas estas expresiones y a aquellos ilustradores profesionales o no que, a pesar de la calidad de su trabajo, aún no tienen la difusión que merecen.

El mundo de S. Bimbo está habitado por monstruos que lo siguen en sus mudanzas, parientes que nunca tuvo y un irredento grafismo que se expresa en espacios profanos. Su web: www.sbimbo.com



Juan Franco Crespo

Maestro con una trayectoria de más de 30 años y periodista especializado en prensa filatélica y de comunicaciones con publicaciones en España, India, Estados Unidos, Argentina, Uruguay y Perú

William Heinesen, nuevamente filatelizado

Un sello es algo más que un tributo postal o un objeto de coleccionismo, cada emisión es una ventana que nos permite adentrarnos en un mundo nuevo, conocer realidades ajenas, descubrir motivos, estéticas, tradiciones y personajes y apreciar una propuesta estética que se inserta dentro del universo filatélico. La sección Sellos que sellan es un espacio en el que se rastrean temas vinculados a la literatura infantil y la infancia en las emisiones postales de todo el planeta.



William Heinesen (Torshavn, 1900-1991), hijo de padre feroés y madre danesa, uno de los escritores más emblemáticos de la literatura feroesa, destacó en el mundo de la pintura; sus murales pueden admirarse en numerosos edificios públicos de las Islas Feroe, generalmente inspirados en la mitología y las leyendas nórdicas. Estudió en la capital danesa y escribió en danés; algunas de sus poesías se pueden encontrar en castellano en las recopilaciones generales sobre el género de la literatura nórdica.

Tras su formación en la Escuela Superior de Comercio de Copenhague (Dinamarca), regresó a Torshavn en 1932; las Islas Feroe se localizan a unos trescientos kilómetros al noroeste de Escocia; pertenecen al reino danés, aunque gozan de una envidiable autonomía. Sus obras comenzaron pronto a circular en el continente; de esa época destacamos su poesía lírica *Elegías árticas y otros poemas* (Arkistiske Elegier og andre Digte, 1921), *La cosecha del heno a la orilla del mar* (Hobjergning ved Havet, 1924), *Cantos de la profundidad de la primavera* (Sange mod Vaardybet, 1927), *La torre del fin del mundo* (Tarnet ved verdens ende). Utilizó el archipiélago como un microcosmos en el que situó su obra que, en realidad, es universal. Su aporte poético nos muestra la mítica de las fuerzas de la naturaleza y el sentido cósmico entre esa misma naturaleza (desolada y feroz) y el ser humano.

Filatelizado por el servicio postal del archipiélago en varias ocasiones, en 1997 con dos sellos con obras inspiradas en su legado pictórico, *Tentaciones de San Antonio* (4,50 coronas) y *La sirenita* (7 co-

ronas); él mismo fue honrado con un bello ejemplar (4,70 coronas) donde aparece de frente con su lengua barba y sereno rostro en una impecable puesta en escena realizada por el insuperable grabador polaco-sueco Czeslaw Slania; en una de las teletarjetas telefónicas lanzadas por Faroese TELECOM el 1 de mayo de 1996, aparece sentado en su casa; la teletarjeta tenía un valor de 30 coronas y en la parte superior izquierda aparecía su autógrafo.

Hoy nos hacemos eco de su novela *Los músicos perdidos* (De fortabte spillemænd, 1950; hay versión española, en editorial Bassarai) filatelizada por medio de una hojita bloque. La obra, centrada en la pequeña capital de las islas donde viven seres extravagantes como Ole Brandy (nada que ver con el licor, pues es un viejo lobo de mar) o un grupo que lidera Cornelius Isaksen y sus tres hijos Mourits, Sirius y el pequeño Cornelius que, con la música de sus ajados instrumentos y el calor de un viejo bar en el antiguo barrio de Skindholm, dan vida y júbilo a la anquilosada sociedad del momento y, junto a Matti Gokk (el diablo), ayudan a soportar las duras condiciones de los habitantes de este archipiélago del Atlántico Norte. El cuarteto familiar lucha por quitarse de encima la inercia de sus vidas que contrastan con la laboriosidad y las tranquilas costumbres locales; ellos se dejan llevar por el baile, el canto, la bebida y sus fantasías que chocan con el propósito del banquero Ankersen que lidera una puritana asociación dispuesta a erradicar la decadencia moral del lugar, y para ello nada mejor que prohibir el consumo del alcohol: frente a la desinhibición y la alegría de vivir, el contrapunto de los aspectos más oscuros del

tradicional protestantismo insular. El grupo se toma la vida como una fiesta, quizá como algo folklórico pero auténtico, a pesar de lo elemental; resultan pintorescos y chocan, evidentemente, con el resto de integrantes de la comunidad.

Los músicos perdidos supuso para Heinesen su consagración como autor; es una amarga crónica cuya realidad es el interior del hombre, ese pozo que nos alimenta y que nos permite gozar con enorme vitalidad si sabemos encontrarnos con nuestro mundo interior, al que parece que el ser humano le ha cerrado los oídos en estos momentos de galopante materialismo donde el fomento del yoísmo o individualismo nos aboca a la más nefasta de las soledades. Nada más ilustrador que cruzarte en el camino con personas que, aunque no las conoces, les das las buenas tardes y te miran como a un extraño: nadie conoce a nadie y todos acaban consultando al correspondiente especialista (psiquiatra o psicólogo) en una sociedad cada vez más abrumada y enferma. Encima, nos dicen que eso es progreso.

La familia de *Los músicos perdidos* nos ofrece una doble metáfora, la calidez del día a día y el gozo de poder disfrutarlo en un lugar socializador por excelencia como el bar; hasta hace poco era uno de los lugares con mayor predilección para el contacto con otros semejantes, tan denostado pero que tan buenos momentos ha dado, aunque los políticos de nuestro tiempo no se cansen de forzarlo al cierre; dudamos que lleguen a conseguirlo. ¿Se imaginan un mundo en donde sólo se trabaje para, al final del viaje, descubrir que no nos queda nada?

Es, en fin, la crónica amarga –muchas veces hilarante– de una sociedad cerrada en sí misma en los inicios del siglo XX que apenas ha iniciado el fin del oscurantismo. Heinesen coloreó su prosa con un vitalismo y un sentido del humor que nos aboca a una fantasía desbordante a poco que nos metamos en la piel de los protagonistas y el mundo insular en que se hallan instalados. Es un gozo disfrutar de la vida, elemental si se quiere, pero pintoresca, sobre todo para los que peinamos canas y nuestra infancia transcurrió en un mundo con tantas similitudes al retratado, a pesar de la gran distancia que separa las Islas Feroe de nuestro mundo, y su historia de la nuestra.

Su obra, compuesta por más de una veintena de títulos, ha sido traducida a una docena de lenguas, incluido el feroés. Entró en la Academia Danesa por elección en 1961 y a ella perteneció hasta su muerte en 1991. Está considerado uno de los más grandes novelistas escandinavos

del siglo XX. En 1965 se le concedió el Premio del Consejo Nórdico por su novela *La buena esperanza* (Det gode Hab, 1964), reflejo de la sociedad danesa en el siglo XVII.

Las novelas de Heinesen, repletas de musicalidad y belleza, engarzan en una fabulación que acaba atrapando; el lector se verá abocado a descubrir decenas de personajes que al final del camino reflejan entrañables aspectos del ser humano. En 1981 fue nominado para el Premio Nobel de Literatura que rechazó por motivos personales y literarios, pero sobre todo por coherencia hacia la lengua y la literatura feroesa; lo justificó ante la Academia Sueca con estas palabras: “Hubo un tiempo en que la lengua feroesa gozó de poca consideración. A pesar de ello, la lengua feroesa ha creado una magnífica literatura y, por tanto, habría sido razonable otorgar el Premio Nobel a un autor que escribiera en feroés. Si me lo hubieran otorgado a mí, habría ido a parar a las manos de un autor que escribe en danés y, en consecuencia, los esfuerzos de los feroeses por crear una cultura independiente se habrían llevado un duro golpe”.

Tanto en la obra literaria como en la pictórica, Heinesen combinó su peculiar estilo en donde la sátira, el humor o el placer de la vida primaban por encima del resto: buscaba la alegría de la vida a pesar de la sordidez y lo laberíntico que a veces resulta el recorrido. En la Escuela de Torshavn quedan, como merecido homenaje al gran escritor, sus murales inspirados en el poema *Sigurd* que, en cierta manera, nos transportan a la Arcadia, en una etapa (mediados de los setenta) en que la pintura acabó siendo su modo de expresarse. Un nuevo descubrimiento para el arte de su terruño insular que acabó adquiriendo una nueva dimensión, y algo podemos admirar en esos dos sellos de la emisión Europa (1977) “Historias y leyendas”.

También forma parte del resurgir insular y supo impregnar en la sociedad de su tiempo el orgullo de sentirse y ser feroés; fruto tal vez de la dualidad en la que creció y se formó, sin que por defender lo propio tuviera que renunciar a la totalidad: feroés, sí, pero sobre todo era danés, y lo expresó de manera bien clara en su escrito a la academia sueca. ¿Cuántos en otros lares han resuelto tan “serenamente” el prestigioso premio?

En su sátira no evita la crítica, acerada y feroz, sobre los políticos, hombres de negocios y todo tipo de hipócritas que acaban produciendo un incalculable daño a la sociedad. ¡Pobre Heinesen si le hubiera tocado vivir en la época actual y en lugar de su país hubiera nacido en una de las re-

giones de la periferia peninsular poblada de mediocres!

En el ensayo *Fra billedmagerens vaerksted* (1979) se recoge lo más representativo de este autor y crítico literario. Persona comprometida y luchadora, fue un guía para su pueblo. He aquí uno de sus muchos poemas:

Las tinieblas hablan al arbusto en flor (1972)

Yo soy la tiniebla.
¿Sientes mi mejilla sobre la tuya?
¿Sientes mi negra boca sobre la tuya roja?
Sí, tú eres la tiniebla y me asustas.
Tú eres la noche y la eternidad.
Siento tu gélido aliento.
Tú eres la muerte.
Quieres que me marchite.
¡Y tengo tantas ganas de vivir y florecer!

Soy la tiniebla.
Te amo.
Quiero que te marchites.
Que florezcas y te marchites.
Que te marchites y resurjas con tus flores.
Que te marchites y florezcas una y otra vez.

Soy la Noche. La Muerte. La Eternidad.
Te amo.
Me desesperaría si no existieses
y no me estuvieses esperando aquí
con el ansioso aliento de tus fugaces flores.
Con el vivo tropel de tus hermanos,
cálidos besos rojos,
en la profundidad de mi negro corazón solitario. ◀

www.stamps.fo
www.bassarai.com
www.cuadernoferoes.blogspot.com
www.enfocarte.com/6.27/

filateli@postur.fo

Philatelic Office Frimerkjadeildin
Postverk Foroya
Fo-159 Torshavn
(Feroe) Dinamarca



Gustavo Puerta Leisse

Las tres primeras páginas de *Donde viven los monstruos*

Y le mandaron a la cama sin cenar

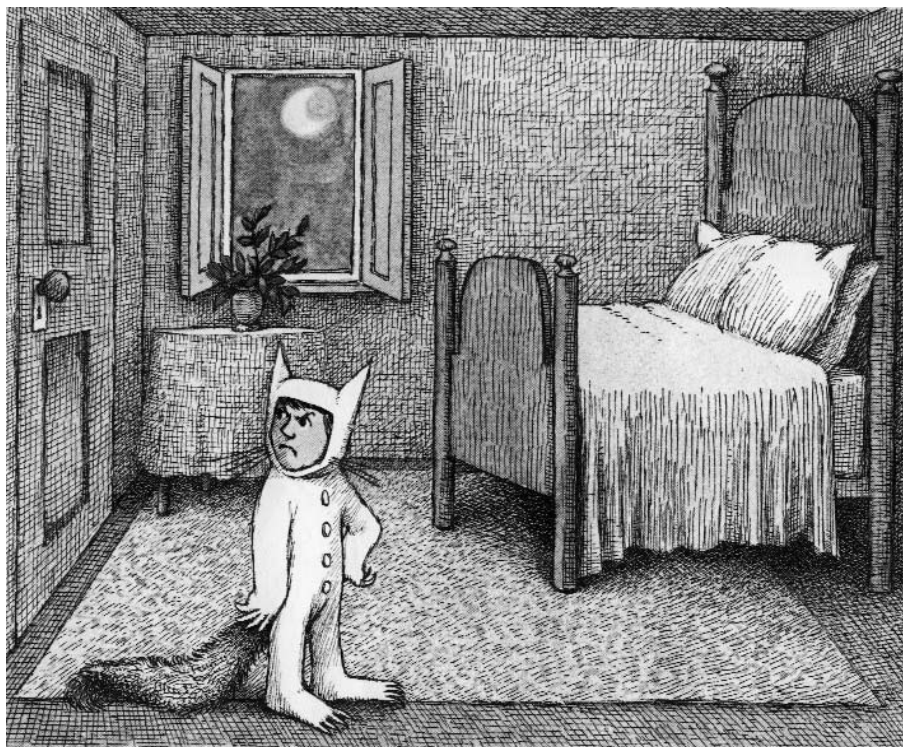
En la habitación de Max no hay televisión, radio ni tocadiscos. No hay libros infantiles ni juguetes, lo cual sí es más extraño. Es un cuarto ordenado, limpio, en el que cada cosa parece estar en su lugar y en el que nada sobra. Si nos fijamos con detenimiento, advertimos que es una habitación más ancha que larga. Ligeramente desproporcionada. Con un techo bajo y un olor característico. Es un cuarto que transmite cierta sensación de encierro. O más que de encierro, quizás, de cautividad. Únicamente la cama puede llevarnos a reparar que se trata de un cuarto infantil. Aunque es un mueble sólido, de madera maciza, de un estilo de lejana herencia imperial, de esos que ya no se hacen, sus dimensiones son, a pesar de todo, las de un niño. También está el detalle de cómo está tendida la cama. Nosotros estamos acostumbrados a meter lo que sobra de las sábanas debajo del colchón y a que las almohadas yazcan centradas, descubiertas y listas para ser usadas. El criterio empleado en este caso es totalmente distinto. Las sábanas cuelgan con holgura y las alargadas y mullidas almohadas reposan inclinadas sobre el respaldar de la cama. Este dato es más significativo de lo que parece.

El método moderno para preparar un

lecho acogedor e impecable toma como modelo el desarrollado por el sanatorio y popularizado por el ejército, que estandariza y regula el número de sábanas, minimiza el esfuerzo y rentabiliza el tiempo dedicado gracias a la consecución de un procedimiento que sistematiza y estructura paso a paso los dobleces. La almohada individual, de dimensiones ligeramente superiores a la trayectoria que damos al girar cuello 360° sobre su propio eje y cuyo objetivo se circunscribe a “mantener recta la columna vertebral rellenando la concavidad del cuello para relajar la nuca, evitar tensiones musculares y ayudar a conseguir un sueño reparador”, es el máximo exponente del ideal de modernidad que se expresa en la racionalización de la vida cotidiana.

La modalidad de tendido de la cama de Max podría calificarse de pre-moderna. Representa el último vestigio de una concepción de cama colectiva, en la que no sólo se comparte el lecho y la almohada, sino que además la sábana está dispuesta con soltura de tal modo que se pueda ingresar o abandonar la plaza sin incomodar e interrumpir el descanso del vecino.

Así, la forma como ha sido tendida la cama de Max evidencia la procedencia noreuropea o centroeuropea de la madre del protagonista de este álbum. Pero no sólo eso. También aporta rasgos fundamentales para comprender el carácter e idiosincrasia de ese personaje tácito, la compleja



© Maurice Sendak. *Donde viven los monstruos*. Madrid: Alfaguara, 1977

y difícil relación entre la progenitora y su vástago y, sobre todo, el cambio generacional que opera como telón de fondo.

Max se encuentra en su habitación, castigado. Lo mandaron a la cama sin cenar. El castigo es consecuencia de una dialéctica tensión madre-hijo. Tensión que en tan sólo tres imágenes y cuatro oraciones queda muy bien recogida. Atengámonos a los hechos.

La noche que Max se puso su traje de lobo

Todo sucedió de noche. Pero no fue una noche cualquiera, fue “la noche que Max se puso su traje de lobo”. Observemos, en primer lugar, el artículo: no se trata de un artículo indeterminado. No es “una” noche, sin importancia. Fue específicamente “la noche en que Max se puso su traje de lobo” y no otra. Este empleo del artículo determinativo precisa y circunscribe los acontecimientos a un momento muy particular y marca una excepcionalidad o diferencia entre esa noche y las demás. Pero no sólo eso, también el empleo del artículo determinativo supone cierto nivel de causalidad entre el hecho de que Max se haya puesto su traje de lobo y lo que aconteció después. Así pues, aparentemente esa noche, la noche, ocurre una transformación en Max.

La enciclopedia virtual Wikipedia, en su artículo dedicado a la licantrópía, enumera las principales causas por las que un hombre se convierte en lobo:

1. Ingerir ciertas plantas vinculadas tradicionalmente con los lobos y la magia negra.
2. Beber en el mismo lugar donde lo hubiera hecho un lobo.
3. Cubrirse con la piel de un lobo.
4. Dormir desnudo a la luz de la luna llena.
5. Usar una prenda hecha de piel de lobo.
6. Adquirir la capacidad de transformarse en lobo mediante magia y sortilegios.
7. Ser el séptimo hijo varón de una familia y no ser bautizado.
8. Ser mordido por otro Hombre Lobo.

La causa de la transformación de Max puede ser la descrita en el punto tres o en el cinco. Se transforma en un niño-lobo justamente porque “se puso su traje de lobo”. Vale la pena detenernos un poco más en este punto.

En 1676 el médico, erudito y humanista inglés Robert Burton incluyó, en el primer volumen de su magnánima obra *Anatomía de la melancolía* (Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997), un conciso repaso histórico a la figura del licántropo. Permítanme citar a cabalidad el párrafo dedicado: “La licantrópía, que Avicena llama ‘cucubuth’, otros ‘lupinam insaniam’ o locura lupina, se da cuando los hombres corren aullando por sepulturas y campos de noche, y no

hay forma de convencerles de que no son lobos u otras bestias similares. Aecio de Amida y Pablo de Egina lo llaman un tipo de melancolía, pero yo la asignaría a la locura, como hace la mayoría. Algunos dudan de que pueda existir tal enfermedad. Donato Antonio Altomari dice que vio a dos en su época. Wier cuenta la historia de uno en Padua en 1541, que creía que era un lobo. Tenía otro ejemplo de un español que se creía un oso. Forest confirma lo mismo con muchos ejemplos, de entre todos los cuales había sido testigo de uno en Alcazar, en Holanda: un pobre campesino que andaba siempre merodeando por las tumbas y se quedaba en los cementerios, con un aspecto pálido, negro, feo y temeroso. Quizá iguales, o algo mejores eran las hijas del rey Proteo, que se consideraban vacas. Y Nabucodonosor, en Daniel, como sostienen algunos intérpretes, padecía de este tipo de locura. Esta enfermedad dio ocasión quizá a la valiente afirmación de Plinio: ‘algunos se convertían en lobos en su tiempo, y de lobos en hombres de nuevo’; y a la fábula de Pausanias, sobre un hombre que fue lobo durante diez años y después volvió a su forma primigenia; al cuento de Licaón de Ovidio, etcétera. Quien esté deseoso de oír algo sobre esta enfermedad, o más ejemplos, que lea a San Agustín (en el libro decimotercero de *La ciudad de Dios*, cap. 5), Mizauld (Centuriae. 5, 77), Schenk (libro I), Hildesheim (Spicilegia, 2, ‘de mania’), Forest (libro 10, sobre las enfermedades del cerebro), Olao Magno, Vincent de Beauvais (Speculum Naturae, libro 3 1, cap. 122), Pieri, Bodin, Zwinger, Ziegler, Peucer, Wier, Sprenger, etcétera. Esta enfermedad, dice Avicena, perturba más en febrero, y hoy en día es frecuente en Bohemia y Hungría, de acuerdo con Heurne. Scheretzius la considera común en Livonia. Están escondidos la mayor parte del día, y salen durante la noche, aullando por tumbas y desiertos, ‘tienen habitualmente los ojos hundidos, piernas y muslos tiñosos, muy secos y pálidos’, dice Altomari; en su libro da razón de todos los síntomas y establece una breve cura para ellos”.

Lamentablemente, no podemos detenernos en esta ocasión a estudiar con el rigor y el detenimiento que merece si la licantrópía propiamente está causada por la melancolía o más bien es una forma de locura, como concluye el doctor Burton. Si nos interesa destacar, en cualquier caso, que ya sea una cosa u otra, estamos hablando de una enfermedad. Llegar a esta conclusión es especialmente importante pues implica que la razón por la cual un niño se convierte en lobo no es ni metafí-

sica ni ontológica. Dicha transformación no es juzgada como un acto diabólico ni producto de un hechizo sino está tipificada como una afección interna.

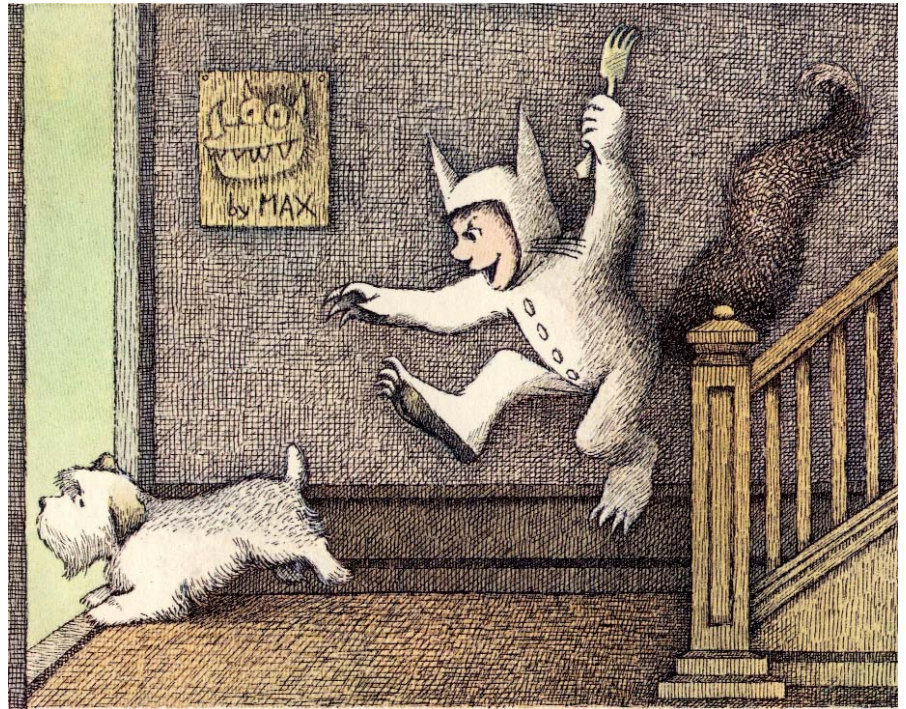
Se dedicó a hacer faenas de una clase y de otra

Cuando los padres de Max castigan a su hijo “a la cama sin cenar” pueden haber juzgado que el niño tuvo un ataque de enajenación mental, que su conducta era el resultado de cierta pesadumbre interior o, lo que es más probable, que su hijo actuaba como un salvaje y tenían que castigarle. En cualquier caso, lo que está claro es que consideraron que bastaba la reclusión y el ayuno para “curar” a Max. Por lo que sabemos, no vieron, al menos en este momento, la necesidad de un exorcista ni la de un terapeuta.

Así pues, los padres de Max son lo suficientemente modernos para desoír el legado mítico europeo en el que se enraíza la figura del hombre lobo pero no son lo suficientemente contemporáneos para advertir que Max tiene claros indicios de padecer un trastorno de déficit de atención, que probablemente es víctima o verdugo de una situación de *bullying* o acoso escolar, o que inclusive su conducta puede estar ligada a alguna alteración del sistema nervioso central, producto de la ingesta de cierta sustancia presumiblemente ilegal.

Más aún. Sin ánimos de cuestionar la cientificidad del legado freudiano, es poco probable que Max y sus padres llegaran a aceptar la interpretación aportada por cierta crítica psicoanalítica que entrevé en la amenaza proferida por Max a su madre (“¡Te voy a comer!”) una clara manifestación incestuosa; en el viaje del niño-lobo a donde viven los monstruos, una sublimación de tales aspiraciones libidinales; y en “la sopa que todavía estaba caliente”, la reapropiación por parte del niño de sus potencialidades pulsionales.

A los ojos de sus padres, Max actúa como un salvaje. Y justamente eso es lo que vemos reflejado en las dos primeras ilustraciones. La persecución del niño-lobo al perro doméstico escaleras abajo, el que desproporcionado martillo en mano rompa los cimientos del hogar para construir un refugio propio, el encaramarse sobre los libros y no sobre el banco para acometer su tal empresa y, sobre todo, el colgar/ahorcar al único juguete que aparece en este álbum, son motivos suficientes para que la madre tilde a su hijo de “monstruo”. Sin embargo, la razón del



© Maurice Sendak. *Donde viven los monstruos*. Madrid: Alfaguara, 1977

castigo-reclusión no es ninguno de los actos vandálicos anteriores sino el que Max se reconozca en las palabras de su madre y actúe en consecuencia amenazándola con que la va a comer. No hay nada que moleste más a un adulto ni que menoscabe más su autoridad que la coherencia interna de un niño.

Antes de avanzar en esta dirección, me interesa ahondar en la figura del peluche ahorcado. Es posible que el lector que ve por primera vez esta imagen dude acerca de si se trata de un oso o de un perro. Quizás su curiosidad no vaya más allá y se contente con una respuesta del tipo “no tiene cola, por lo tanto es un oso”. Sin embargo, esta cuestión tiene mayor importancia de la que pudiera parecer. Un análisis iconográfico revela fecundos e inexplorados caminos. Introduzcámonos, pues, someramente en este interesantísimo tema.

El 14 de diciembre de 1902, Theodore Roosevelt tenía 43 años. Exactamente quince meses antes moría su predecesor, William McKinley. El 6 de septiembre de 1901, el joven anarquista Leon Czolgosz le había disparado a quemarropa dos tiros. Se considera que McKinley había llegado a la presidencia gracias a las nuevas técnicas publicitarias que revolucionaron la forma de hacer política en EE. UU. Lo que no se suele comentar es que su desafortunada baja también puede vincularse con una nueva modalidad de hacer política: “la propaganda por el hecho”. Piotr Kropotkin, uno de sus máximos ideólogos, defendía esta tendencia extrema de publi-

cidad con las siguientes palabras: “un acto puede, en unos pocos días, hacer más propaganda que miles de panfletos”. Y seguramente el asesinato de McKinley le dio la razón.

Pues bien, Theodore Roosevelt, investido vigésimo sexto presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, y poco después de que pronunciara su famosa frase “Habla con calma y llévate un garrote, así llegarás lejos”, viaja a Mississippi a fin de mediar en un conflicto fronterizo entre el propio estado de Mississippi y Louisiana. A pesar de nuestros esfuerzos investigativos no sabemos a que resolución llegaron. Sí, en cambio, que sus huéspedes organizaron la caza de un oso en su honor. Durante tres días, hombres, caballos y perros siguieron el rastro de un viejo ejemplar macho sin conseguir alcanzarlo. Luego de que el oso hiriera a varios perros y diera muerte al menos a uno de ellos, los guías por fin consiguieron doblegar al cansado y convaleciente ejemplar. Lo ataron a un árbol y se lo ofrecieron como blanco fácil a la escopeta del presidente. Paradójicamente, la reacción que tuvo entonces Theodore Roosevelt probó el principio antes expuesto de “la propaganda por el hecho”. Al negarse a dispararle al animal ganó el beneplácito de su piadoso pueblo (a pesar incluso de que posteriormente ordenó la muerte del oso alegando las consabidas razones humanitarias).

Fue el dibujante Clifford Berryman quien inmortalizó este hecho en una serie de viñetas políticas para *The Washington*



© Clifford Berryman

Post. En una de ellas aparece la versión caricaturizada del presidente Roosevelt abrazando la imagen cándida de su indultada presa. Es probable que haya sido precisamente este dibujo, y no otro de la serie, el que inspiró el primer osito de peluche. Iluminado por la viñeta, Morris Michtom propietario de una tienda de golosinas en Brooklyn puso a la venta unos osos de peluche confeccionados por su mujer Rose. Michtom envió a Roosevelt una muestra y solicitó su permiso para bautizar al peluche con su nombre. Coherente con esa nueva forma de hacer política que había llevado a William McKinley a la presidencia, Roosevelt accedió y de este modo el muñeco pasó a la historia como "Teddy Bear". Así se inauguró una saga de oseznos que va de Winnie de Poo a Paddington, pasando por los libros de *Osito de Else Holmelund Minarik*, ilustrados por el propio Sendak, o por el magnífico *El oso que no era* de Frank Tashlin.

Volvamos al asunto que nos atañe. El oso de peluche, el teddy bear, y la habitación de Max son dos piezas claves en nuestra interpretación de *Donde viven los monstruos*. La habitación del protago-

nista y específicamente la cama, reflejan una concepción del niño como un "adulto a pequeña escala". Aunque se diferencian en el tamaño y la posición jerárquica que tienen en la sociedad, el mundo del adulto y el infantil no son distintos entre sí. La proliferación y consolidación de la clase media en las sociedades industriales extendió una concepción de la niñez de acentuado arraigo romancista que devino en medidas proteccionistas, nuevos modelos de escolaridad, el desarrollo de un mercado emergente cuyo destinatario final es el pequeño, etcétera, etcétera. Los cambios que se producían no fueron asumidos socialmente de un modo parejo u homogéneo sino que fueron calando poco a poco y de un modo no necesariamente coherente.

Esto lo podemos apreciar en el hogar de los Maxs. Por un lado, la habitación del niño no se diferencia del resto de la casa. Pero, por otro, se atisba una imagen del niño como epicentro de la vida familiar que trastoca los roles tradicionales, las figuras de autoridad y las dinámicas internas. Ciertamente, las "faenas de una clase y de otra" que acomete Max, son originalmente consentidas por sus padres. El dibujo del niño, que ha sido colgado cuidadosamente en la escalera, además de ser un indicio de lo que sucederá, transmite una idea de orgullo materno, al tiempo que evidencia que el adulto que lo colgó, de un modo pulcro y en un lugar privilegiado, no reparó en el contenido y significado de la ilustración. También podemos observar que el vestido de lobo probablemente fue confeccionado por la madre o comprado por el padre como un regalo para el niño. Además es evidente que, aunque el tenedor y el martillo puedan ser considerados por los padres de Max como objetos peligrosos, hacen la vista gorda cuando el niño juega irresponsablemente con ellos.

Los actos más salvajes de Max son la persecución del perro (literalmente el niño-lobo persigue al perro-doméstico) y la figura del osito de peluche ahorcado. Un teddy bear encarna ternura, candidez, ingenuidad y bondad, es un objeto cargado de connotaciones afectivas, de texturas suaves y mullidas, una imagen que representa una visión idealizada de la infancia. Pero también es uno de los primeros y más enraizados productos de la cultura de masas dirigidos a la infancia. Por estas razones, podemos interpretar su ahorcamiento por parte del niño como una reacción violenta hacia una representación de la infancia, de lo que socialmente se desea que él sea y, en consecuencia, como un acto de re-

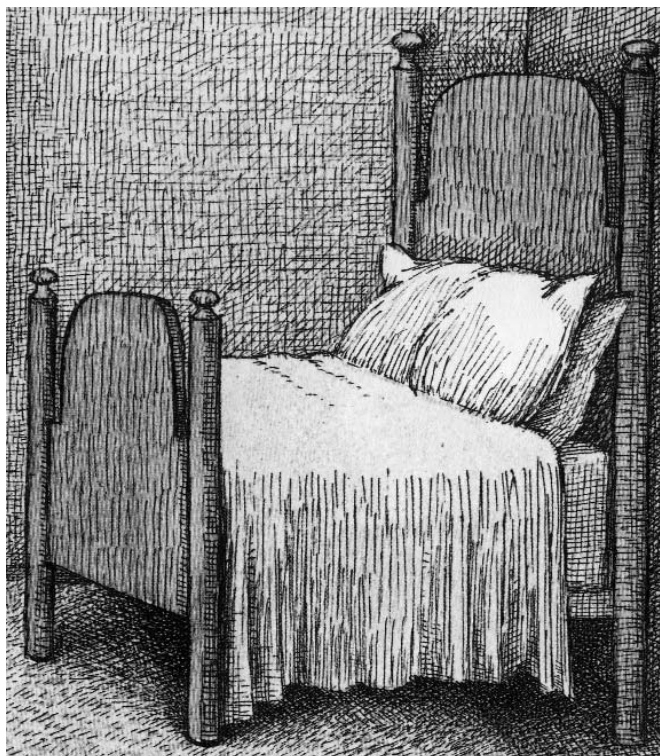
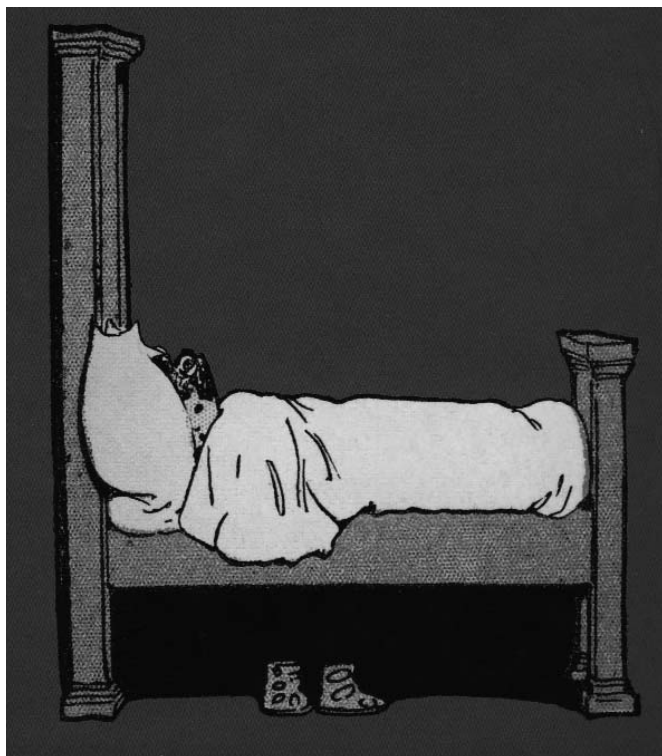
beldía frente a la autoridad y orden establecido.

Lo "tolerantes" que han sido los padres de Max ante las provocaciones de su hijo, el hecho de que no hayan recurrido con anterioridad al castigo e incluso el que una vez que el niño ha colmado sus respectivas paciencias no hayan optado por "un merecido azote", son muestra de los cambios acontecidos en la forma "tradicional" de criar a un niño. Sin embargo, donde resulta más evidente esta transformación es cuando, desesperada, la madre le califica a su insolente hijo de "monstruo". Y Max, lejos de sentirse ofendido, se identifica con el insulto materno. Esta situación da cuenta, entre otras muchas cosas, del abismo que se establece entre madre e hijo y de la contraposición de valores que se erige entre ambos. Chocan obediencia, orden, limpieza, ternura... con independencia, libertad, salvajismo, violencia...

Que Max amenace a su madre con comérsela va más allá de la intimidación. Pues no sólo cuestiona la figura de autoridad sino además se sitúa en la barrera simbólica del tabú. Es curioso observar, en este sentido, cómo en una cultura tan liberal como la nuestra, donde el canibalismo sigue siendo una de las pocas restricciones sociales vigentes, cuando un niño jugando amenaza a su madre con engullirla, está muy mal visto y, en cambio, los adultos solemos dirigirnos "cariñosamente" a los pequeños con expresiones como "me lo como", "me voy a comer esta patita", etcétera.

Volvamos a nuestra reflexión. Ya en su habitación, Max no manifiesta sentimientos de culpa. Su disposición corporal expresa tanto enfado como desacuerdo. Su mirada se dirige hacia la puerta y sus pensamientos se prolongan más allá de ella. Aunque está encerrado en su cuarto y sin cena, Max mantiene una actitud reactiva y no acata el mandato parental: lo mandaron a la cama pero él, literalmente, le da la espalda.

Ya para terminar, valdría la pena contrastar esta imagen con la que abre habitualmente las aventuras de *Little Nemo en Slumberland*. Su parecido no es casual. Podemos apreciar cómo Sendak se inspira en la ruptura que Winsor McCay hace de la disposición homogénea de la página, dotando al tamaño de la viñeta de un sentido narrativo o su influencia en la manera de retratar el movimiento y la perspectiva. Estos hallazgos los vuelca Sendak en el libro-álbum de una forma tan inteligente como novedosa. Sin embargo, en lo que queremos detenernos en esta ocasión es en cómo *Little Nemo* y Max encarnan dos concepciones contrapuestas de la infancia.



© Winstor McCay. *Little Nemo in Slumberland*. Barcelona: Norma, 2006. © Maurice Sendak. *Donde viven los monstruos*. Madrid: Alfaguara, 1977

En primer lugar, reparemos en sus nombres. Little Nemo, “un pequeño nadie”. Es un ser anónimo porque es un niño. Es un ser anónimo porque es un pequeño don nadie. O lo que es lo mismo: un pobre adulto infeliz a escala pequeña afligido por sus deseos, culpas y frustraciones. Max, en cambio, aunque posee un nombre, lo conocemos por el diminutivo con el que cariñosamente se le trata en casa. A pesar de su transformación en niño-lobo sigue siendo Max. De hecho, Max es tan niño como lobo.

No obstante, y en segundo término, hay una marcada semejanza entre las habitaciones-camas de Little Nemo y de Max. A pesar de las distancias temporales y generacionales que separan a un personaje del otro, no hay cambios significativos en el mobiliario y la decoración. Son cuartos-muebles adultos a escala. La diferencia se encuentra en la disposición de los personajes.

Little Nemo obedece solícito el mandato materno de que es hora de dormir. Dispone sus zapatillas en orden y se arropa convenientemente a espera del sueño. Su cama literalmente lo conduce a un reino de los sueños regentado por adultos. La falta de pericia del niño o de los servidores hace que nunca alcance su destino y termine una y otra vez cayéndose de la cama y, con un estruendoso golpe, esté de vuelta en la realidad.

A diferencia del pasivo Little Nemo que es conducido por los acontecimientos, el activo Max se niega a ir a la cama y emprende sus andanzas de espaldas a ella. Es dueño de sus actos y señor de sus sueños, domina el miedo, colonializa y amansa a los terribles monstruos... Max es niño de la generación de los Beatles y los Rolling Stones, trasgresor, portador de la utopía y posible víctima de los ácidos, que bien pudo ir a Vietnam o pronunciarse contra la guerra, que trastocó el sistema de valores imperantes y posteriormente sucumbió ante la sociedad de consumo, pero éste es otro tema.

Modos de tender la cama, hombres lobos, osos de peluches, concepciones divergentes de la infancia, Theodore Roosevelt... todo esto tiene que ver con lo que nos dice el libro-álbum. Como ven no hay valores transversales por ningún lado, como ven no se fomentan la tolerancia, la autoestima, la paz, los derechos de los caballos... ni se habla de la llegada de un hermanito o de la infancia del Quijote... Y es que hay álbumes que merecen ser leídos hasta la sobreinterpretación.

Este artículo tiene su origen en una ponencia leída el 12 de febrero de 2008, en el *Curso sobre ilustración: La lectura de imágenes y la educación estética en los primeros lectores* organizado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y la Universidad de Salamanca. ◀▶

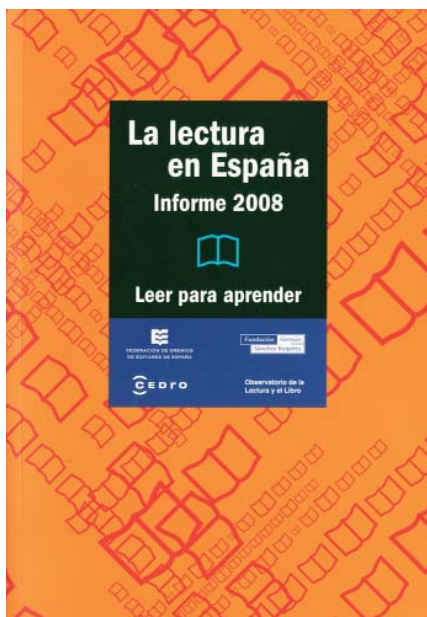
Lectura

MILLÁN, José Antonio (coord.)

La lectura en España. Informe 2008.

Leer para aprender

Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Federación de Gremios de Editores de España, 2008



Seis años después del informe anterior (2002), según los expertos se constata que “la causa lectora, lejos de languidecer, experimenta un interés social creciente, capaz de sensibilizar al propio Legislativo, para trazar así nuevas normas que recojan un futuro lector más acorde con las necesidades vividas y que nos permiten augurar un futuro cargado de circunstancias prometedoras”. José Antonio Millán coordina, como en la edición anterior, este informe general en el que participan expertos de toda condición. Según el coordinador, “la lectura sigue siendo la auténtica vía de acceso a la sociedad del conocimiento, que hoy día se despliega en numerosas intervenciones no sólo educativas, profesionales o empresariales, sino también ciudadanas”.

Del pórtico del libro se ocupa Roger Chartier, con un texto titulado “Aprender a leer, leer para aprender”, en el que hace un recorrido histórico muy sugerente relacionado con la lectura, la escritura, la impresión de libros y sus distintas funcionalidades. Termina su colaboración con una reflexión que titula “Leer y aprender frente a la pantalla”, abordando el impacto que tienen y tendrán los soportes electrónicos, el libro electrónico. No en vano, afirma que “la revolución digital de nuestro presente modifica todo a la vez,

los soportes de la escritura, la técnica de su reproducción y diseminación y las maneras de leer”.

En la Parte I trata de “La situación actual”, con siete colaboraciones de otras tantas personas expertas. Antonio M^a Ávila habla de “La oferta editorial de libros”, calificada de rica y plural y ofrece un amplio número de cuadros estadísticos con datos que registran títulos editados, ejemplares importados, evolución de las traducciones, producción en catalán, valenciano y euskera... señalando que un 10'5 % es ya producción editorial en otros soportes distintos del papel.

Antonio Santos Tenorio se ocupa de “Los puntos de venta de libros”. Para ello, formula una pregunta interesante: “¿Por qué el libro alcanza una presencia tan importante fuera de los límites del comercio especializado en su venta?”. Porque lo que se constata es que además de su venta en los lugares que le son más propios: librerías, papelerías y quioscos, encontramos libros a la venta en otros muchos establecimientos: supermercados, bazares... El artículo trata de analizar esas cuestiones y ofrece sorprendentes datos.

Hilario Hernández desarrolla el tema de “Las bibliotecas”. Reivindica la definición que de ellas hace la ley, en cuanto que, entre otras funciones, tiene la de “fa-

cilitar el acceso en igualdad de oportunidades de toda la ciudadanía a documentos publicados o difundidos en cualquier soporte”, porque deja atrás una concepción más tradicional ya superada. Habla de las tipologías de bibliotecas en España (nacional, centrales de CC. AA., públicas, especializadas, etcétera), explicando sus matices diferenciales, y ofrece cuadros estadísticos sobre recursos humanos y económicos, libros y otros documentos, visitantes, préstamos efectuados...

Inés Miret es la encargada de abordar el siguiente capítulo, titulado “Bibliotecas escolares (aún más) hoy”. Afirma, y con razón, que “casi a punto de concluir el primer decenio del siglo XXI, disponemos de suficiente documentación, buenas prácticas, investigación y consenso entre profesionales como para considerar incuestionable el papel de las bibliotecas en la educación...”, aunque, continúa Inés “como veremos más adelante, nuestra realidad venga en parte a demostrar lo contrario”. Hace tiempo que nos movemos en esa paradoja: está todo escrito y definido sobre bibliotecas escolares. Hay un amplio corpus teórico suficientemente consensuado, pero no se aborda con fortaleza, continuidad y convencimiento, ni por las administraciones correspondientes ni por los enseñantes. Inés hace un análisis acertado de la situación actual.

Raquel Gurrea y Carlos Flavián se han fijado en “La lectura de prensa”. Constatan que en los últimos años han cambiado notablemente los hábitos lectores de la prensa, principalmente por la irrupción de Internet “que está modificando los procesos de acceso, elaboración y difusión de la información”. Ofrecen cuadros estadísticos y realizan un desglose de las “motivaciones que inducen a la lectura de periódicos”. Buena parte de su aportación se dedica a poner de manifiesto la importancia creciente de la prensa digital.

Elena Martín nos habla de “El papel de la lectura en el sistema educativo”. Parte del convencimiento de que “los sistemas educativos asumen la necesidad de ayudar a que cada vez más miembros de la sociedad se apropien de una poderosa herramienta cultural, como es la lectura”. Analiza el tratamiento de la lectura en la LOE; habla de la evaluación de la competencia lectora y de las iniciativas de fomento de la lectura.

Para cerrar esta Parte I, Luis González desarrolla el trabajo sobre “La lectura de la lectura: hábitos y políticas”. Empieza llamando la atención sobre lo llamativa que resulta la profusión de estudios sobre hábitos de lectura en España. Luis ofrece

algunos datos sobre hábitos lectores y hace un listado de “necesidades futuras”, terminando con un análisis sobre las políticas de apoyo a la lectura llevadas a cabo hasta ahora.

La Parte II lleva por título “La voz de los lectores”. Jesús Contreras escribe sobre “Leer en tiempos modernos: adolescentes y jóvenes profesionales frente a la lectura”. Presenta los resultados de un estudio (de formato similar al desarrollado en la edición de 2002) realizado entre “grupos de discusión” de ocho personas. En total han participado treinta y dos adolescentes (que estuviesen cursando Bachillerato o Formación Profesional) y treinta y dos profesionales. Entre todos han tratado de responder a diferentes cuestiones: “¿Qué es leer?”, “La lectura

“Hace tiempo que nos movemos en esa paradoja: está todo escrito y definido sobre bibliotecas escolares. Hay un amplio corpus teórico suficientemente consensuado, pero no se aborda con fortaleza, continuidad y convencimiento, ni por las administraciones correspondientes ni por los enseñantes”

abre muchas puertas”, “Leer poco, leer mucho”, “Leer en otras lenguas”. “Leer es un placer”, “Estar al día o las lecturas de información”, “Lectura de relleno”, “Lectura profesional”, “Los usos de Internet y el ordenador”, “Los blogs y los foros”, “Messenger”, amena colaboración con datos y selección de las opiniones de las personas participantes en el estudio.

La Parte III está dedicada a “La voz de los expertos”. Abre Emilio Sánchez Miguel hablando de “La comprensión lectora”. A lo largo de su colaboración, Emilio trata de responder a cuatro preguntas clave, en torno a un tema tan crucial y que tan en entredicho ponen los estudios e informes que realizan periódicamente organismos internacionales: “¿Qué ocurre en nuestra mente cuando se interpreta un texto escrito? ¿Cómo nos convertimos en lectores competentes? ¿Qué reto educativo encierra el intentar conseguir que toda la población sea competente? ¿Cómo es

posible estudiar este tipo de fenómenos de forma rigurosa y válida?”

Juan Mata titula su aportación: “Leer cómo, enseñar qué (los formadores en lectura)”. Juan rechaza algunos tópicos muy extendidos sobre el tema: que los jóvenes no leen o que cada vez leen menos, que la lectura está amenazada de muerte por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación... Considera que si queremos abordar la cuestión con rigor, debemos plantear bien la pregunta motivo de reflexión: “¿Para qué leer, por qué insistir tanto en su necesidad y su práctica?” y añadirle una segunda: “¿a quiénes corresponde fomentar la lectura?”. Plantea con claridad que nadie escurra el bulto y que cada cual asuma su responsabilidad y actúe en consecuencia. Señala como fundamental la atención a la formación inicial de los profesores y el mejoramiento de la misma. Da un repaso a lo que ocurre en las aulas de primaria y secundaria, con rigor y conocimiento de causa.

“La lectura ciudadana” es el tema desarrollado por Daniel Cassany. Afirma Daniel: “La lectura impregna nuestras vidas. El día a día de muchas ciudades occidentales está repleto de transacciones escritas: el acceso a muchos recursos, servicios y conocimientos básicos se realiza hoy con la escritura”. Vivimos en una comunidad letrada y el artículo habla de ello: textos técnicos, textos burocráticos, textos digitales, prensa gratuita... son sólo algunas de las prácticas lectoras ciudadanas que realizamos a diario. Interesante aportación la de Cassany caracterizando las informaciones escritas que están a nuestro alcance y que debemos leer, y concluye: “De manera silenciosa, la escritura incrementa su relevancia como herramienta mediadora en nuestra comunidad”.

Javier Candeira, titula su aportación “Avatares de la lectura profesional, 1980-2008”. Define lectura profesional como “aquella que se realiza de forma instrumental y subsidiaria para el ejercicio de una profesión”. Los títulos de los apartados de su texto pueden orientarnos sobre el contenido del mismo: acerca de la composición química de los lectores profesionales; enseñanza de la lectura, lectura como autoenseñanza; biografías de lectores profesionales en España; evolución de la lectura y madurez de los profesionales, o viceversa.

José M^a Barandiarán escribe sobre “Elogio de la librería especializada”. Ante la imposibilidad de que una librería pueda ofrecer todas las publicaciones vivas (que los editores cifran en trescientas cuarenta

y seis mil, aproximadamente), no le queda más remedio que limitar el mercado sobre el que puede actuar. Afirma el autor que “toda librería si es librería es especializada”. Dedicó su colaboración a intentar exponer algunos criterios que puedan ayudar a delimitar y concretar la especialización de una librería: qué se vende, a quién se vende, en qué contexto se vende... O mirando en otra dirección, expone las funciones y valores de las librerías especializadas: escaparate, prescriptor, lugar de encuentro, espacio de servicios, comunidad de lectores... finalizando con once reflexiones muy acertadas, bajo el título “Para que la alabanza pueda ser sostenible en el tiempo”.

“El lector en el club” de José Andrés Rojo explica el nacimiento en Alemania, después de la Segunda Guerra Mundial, del primer club de libros (Bertelsmann Lesering), en 1950. “Lo que el club proponía eran todas las facilidades para acceder a la lectura: envío a domicilio de los libros, mejores precios, un catálogo que procuraba recoger los títulos más leídos”. En España, el Círculo de Lectores entró en 1962 y también triunfó aquí esa fórmula. Sobre la implantación, el desarrollo de este grupo editorial, las estrategias de edición, su extensión actual, etcétera, habla esta colaboración en la que se nos descubren datos muy curiosos, como que un millón de familias españolas son, en la actualidad, socias del Círculo.

Cierra esta tercera parte José Antonio Millán, sobre “Los modos de la lectura digital”. La lectura digital es una práctica de uso creciente en la sociedad española e hispanoamericana: “desde el profesional que descarga de Internet e imprime un artículo, al adolescente que visita un foro, el profesor que consulta una obra en la web o el viajero que entretiene sus ocios con una novela en un e-book”. Señala la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes como un espacio virtual que guarda treinta mil registros bibliográficos y que tiene un número millonario de usuarios. Ofrece cuadros y otros datos estadísticos sobre contenidos cargados en el e-book y sobre lectores de periódicos digitales, entre otras cosas.

Y en “A modo de colofón” encontramos un texto de Juan José Millás, titulado “Futuribles”. Haciéndose unas cuantas preguntas del estilo: ¿qué habría sido de mí si las cosas hubieran sido de otro modo en la vida? El autor nos propone una reflexión personal paralela a la que él va haciendo, deteniéndose en el libro y la lectura. Afirma Millás: “Quizá un libro concreto no modifique nada. Tampoco un lector. Pero la suma de miles de

libros y miles de lectores contribuye a hacer la realidad más habitable.” Y termina su colaboración haciéndose una nueva pregunta: “¿Qué sería de la imaginación del hombre, y de su memoria, si desaparecieran los lectores o su masa crítica se redujera hasta extremos inoperantes?”.

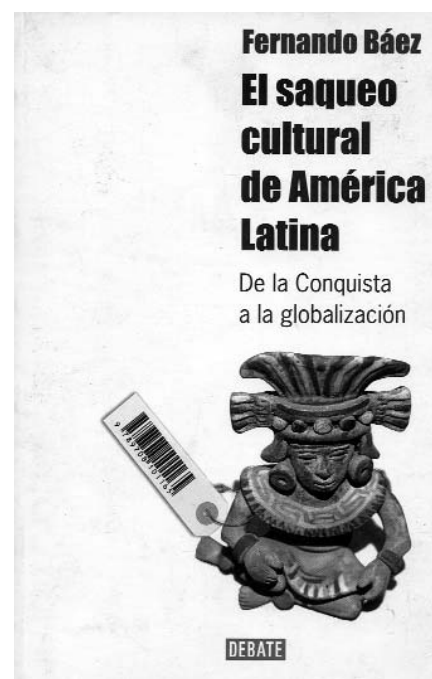
Una información sobre cada participante y los índices de materias, de nombres propios y de referencias bibliográficas, pone fin a este volumen. Volumen concebido como un documento de lectura y consulta para profesionales, estudiosos y curiosos. Obra de indudable interés por la calidad de los participantes, personas de larga trayectoria en sus campos respectivos que aportan juicios serenos e informaciones precisas para entender los mecanismos que fomentan o que disuaden, que estimulan o que frenan la práctica de la lectura, en su más amplia dimensión: todo tipo de lecturas, en todo tipo de soportes, por todo tipo de personas y en todo tipo de contextos y situaciones.

Mariano Coronas Cabrero

Cultura

BÁEZ, Fernando

El saqueo cultural de América Latina: de la Conquista a la globalización
Barcelona: Debate, 2009



El saqueo cultural de América Latina viene a formar parte de una trilogía junto a los muy difundidos *Historia universal de la destrucción de libros* y *La destrucción cultural de Iraq*. Fernando Báez (San Félix de Guayana, Venezuela) estuvo al frente de las estructuras bibliotecarias venezolanas el pasado año y es amigo de esta revista (*EDUCACIÓN Y BIBLIOTECA*, nº 152 y 168). Báez conserva una frase que decía su padre (“Es importante no olvidar que uno ha olvidado”) y parece que esas ocho palabras son el germen de este libro de cuatrocientas pá-

“El autor estima que el 60% de la memoria colectiva de América Latina fue robada o devastada con mezquindad”

ginas. A lo largo del texto, aquí y allá, como en el positivo y negativo de una fotografía, un eco permanece: “Sólo se puede ser lo que se recuerda que se es”.

El libro se estructura en tres apartados. El primero, el más extenso y que da título al libro, es una crónica documentada, trepidante y, sobre todo, desoladora, sobre el saqueo llevado a cabo en América Latina durante 517 años (de los conquistadores a los narcos que blanquean su dinero). Las dimensiones de tal saqueo (el autor estima que el 60% de la memoria colectiva de América Latina fue robada o devastada con mezquindad) y su persistencia hasta hoy, provocan que muchas páginas estén escritas desde el desánimo: “He pasado mi vida investigando sobre casos de saqueo cultural en distintas épo-

cas o lugares y hoy puedo asegurar que estoy horrorizado”.

La segunda parte, “El saqueo cultural en la historia”, es una reflexión sobre el papel de las conquistas y las guerras y, en concreto, sobre la relación entre imperio y cultura, e imperio y lengua.

El tercer apartado es un análisis de cómo funciona socialmente el mecanismo de eliminación, sustitución o manipulación de la memoria y los procesos de transculturización: la élite de cada imperio sabe que con las armas, comercio y religiones no basta: “se requiere la imposición de formatos culturales y la práctica de lo que los romanos denominaban *damnatio memoriae* o *memoria damnata* sobre los pueblos vencidos. [...] Según propongo, la ideología hegemónica está destinada a

provocar vergüenza por la singularidad pasada. Los programas educativos de América Latina sólo han servido, salvo excepciones, para estimular la negación del gran saqueo sufrido”.

Algunos reseñistas de este libro en España han señalado que es otra contribución más a la leyenda negra. El que esto teclea piensa, en cambio, que sería un libro indispensable en todas las bibliotecas públicas españolas. Más que nada para no olvidar que uno ha olvidado. ◀▶

Ramón Salaberría

equipamiento y suministro infantil
(0-3 años)

A la hora de equipar un centro de educación infantil, el criterio pedagógico ha de primar por encima del resto. El equipamiento y los suministros han de contar con la mayor calidad y seguridad para que los pequeños se encuentren en un ambiente adecuado. En esa línea, la División Comercial de El Corte Inglés presenta una amplia oferta en productos y servicios destinados a las escuelas infantiles.

Cada etapa requiere contar con mobiliario y equipamiento acorde a la edad de los niños: en las aulas de los más pequeños (de 0 a 1 año), los objetos deben contar con texturas, colores y tamaños diferentes para estimular sus sentidos; en las aulas de 1 a 2 años, los niños comienzan a desarrollar sus movimientos y acciones tanto de forma individual como en grupo y para ello le ofrecemos elementos que le garantizan su seguridad; en las aulas de 2 a 3 años, adquieren conocimientos y pautas de comportamiento, ayudados de las herramientas necesarias.

El Corte Inglés
DIVISIÓN COMERCIAL

Creando escuela...

En Milán, estrategias contra el canon por préstamo

Blanca Calvo

Directora de la Biblioteca Pública Provincial de Guadalajara

El 27 de agosto pasado, al tiempo que se desarrollaba el congreso anual de la IFLA en Milán, tuvo lugar en la misma ciudad una jornada internacional contra el préstamo de pago, organizada por los bibliotecarios italianos anti-canon. Participaron en ella unos treinta y cinco asistentes, italianos y de otras nacionalidades. España estuvo representada por la Plataforma contra el préstamo de pago en bibliotecas.

La reunión empezó a las diez de la mañana en una biblioteca pública próxima al lugar de celebración del Congreso, y duró más de tres horas. Abrió la sesión Mauro Guerrini, presidente de la Asociación Italiana de Bibliotecarios (AIB), que manifestó tres cosas importantes: su oposición personal al canon, la oposición de la propia AIB, y la postura militante de la asociación contra las medidas anti-inmigrantes del gobierno italiano. Éste ha iniciado una "cruzada" contra los inmigrantes que no tienen papeles, obligando a cualquier profesional que tenga trato con ellos a denunciarlos y, naturalmente, esto

afecta a los bibliotecarios. Guerrini afirmó con contundencia que "nadie es extranjero en la biblioteca", lema que han adoptado los bibliotecarios italianos para oponerse a las disposiciones gubernamentales. Añadió que el próximo congreso de su asociación se va a dedicar al acceso abierto a la información, y se ofreció para pedir en el próximo comité ejecutivo de la IFLA que el congreso del año que viene introduzca el tema del canon del préstamo dentro del programa oficial.

A continuación habló Luca Ferrieri, director de la Biblioteca civica di Cologno Monzese. Tras afirmar que hay una conjura de silencio en el tema del canon que es necesario romper, pasó la palabra a Rosa Maiello, coordinadora del grupo que la AIB ha formado para estudiar los temas relacionados con la propiedad intelectual (1).

La bibliotecaria italiana hizo un poco de historia de lo ocurrido en su país con el canon del préstamo. El Estado italiano, ya desde 2006, viene incluyendo una partida en los presupuestos generales para pagar



el canon. El dinero está ahí, disponible, pero todavía no hay un criterio para el reparto. Los bibliotecarios quieren que se use en la promoción de la lectura y negocien con los editores para ello. Lo último que ha hecho la AIB ha sido escribir a EBLIDA, para poner el tema sobre la mesa y romper ese muro de silencio citado por Luca Ferrieri.

En el entorno digital

Luego Rosa Maiello habló de los derechos de autor en el entorno digital. Aseguró que es ahí donde se está jugando el futuro. A este respecto la AIB ha acordado que cuando se traten estos temas no se hable de materiales sino de contenidos. La Directiva de 2001 restringe la reproducción de las obras en formato digital, pero los bibliotecarios italianos piensan que las bibliotecas han de seguir ejerciendo sus funciones de reproducción y préstamo independientemente de la forma en la que se presenten los materiales, por lo que hay que trabajar por la equiparación de los electrónicos con los tradicionales.

Rosa Maiello habló también del *Libro verde sobre derechos de autor en la economía del conocimiento* (2) que ha publicado como documento de trabajo la Dirección General del Mercado Interior. La AIB ha enviado a dicha Dirección General unas alegaciones en las que defiende el derecho de las bibliotecas a la información, a digitalizar sus fondos y a usar libremente todas las posibilidades que dan las tecnologías.

Rosa Maiello terminó aludiendo a las medidas que se están tratando en Europa para culpabilizar a los productores de contenidos sobre el uso de los materiales. Esas medidas “antipiratería” se saltan la presunción de inocencia.

Desde la Plataforma

A continuación vino la intervención española (3): hablé en nombre de la Plataforma contra el préstamo de pago en bibliotecas. Relaté el recorrido del préstamo de pago en nuestro país: una gran marcha atrás desde 1994, cuando la “Ley de incorporación al Derecho español de la Directiva 92/100/CEE” dejó exentas de pago a todas las bibliotecas, hasta 2007, año en el que se aprueba nuestra primera ley nacional de bibliotecas, que deja entrar al canon por la puerta grande. Expuse el estado actual de la cuestión: a punto de aprobarse un reglamento que obligará a las bibliotecas no sólo a pagar por los

ejemplares adquiridos sino, además, a proporcionar los datos de sus préstamos a las entidades privadas de gestión de derechos, para que ellas hagan el reparto de los beneficios. Dedicué unos instantes a comentar una disposición del borrador de reglamento que podría marcar un camino de trabajo futuro a los bibliotecarios españoles: la posibilidad de que los autores, o sus herederos, renuncien al cobro del canon. Y terminé planteando cuatro campos de actuaciones posibles en la lucha contra el canon: el área institucional, especialmente a nivel europeo, el trabajo de convencimiento de los autores para que renuncien al cobro del canon, las acciones de calle y la concienciación de los bibliotecarios.

El biblioactivista Böök

A continuación habló el finlandés Mikael Böök (4), que se autodefinió como “biblioactivista”. Böök es un participante habitual de los foros sociales –tanto el europeo como el mundial–, en los que le gustaría que se introdujeran las bibliotecas, unos organismos, a su parecer, muy propios del movimiento antiglobalización. Pertenece al Partido Pirata Europeo y, aunque no es bibliotecario, trabaja en el entorno digital y está muy relacionado con los movimientos a favor del software libre y del acceso abierto a la información.

Mikael hizo una intervención corta, pero aportó enfoques muy interesantes (5). Por ejemplo, llamó la atención sobre el hecho de que en la Directiva del canon no aparezca ni una sola vez la palabra “biblioteca” (sólo se habla de “instituciones abiertas al público”) ni el término “lectura”. También dijo que, si todos hablamos del mercado común europeo, por qué no se habla de la biblioteca común. Comentó que los discursos oficiales sobre la piratería le recuerdan un relato del poeta y filósofo Lars Gustafsson (que iba a estar en la Jornada pero no pudo acudir porque en ese momento estaba recibiendo el Premio Goethe en la República Federal de Alemania) en el que se narra la historia de un rey persa que, ante la destrucción de su flota, mandó azotar a las olas. La Comisión europea debería saber que es imposible luchar contra los tiempos. Y finalizó diciendo que hay que construir un estado democrático europeo. Anima a los bibliotecarios a que sean más valientes, se separen de los poderes y contribuyan a la construcción de ese estado.

Resistencia, coexistencia, objeción

Para terminar retomó la palabra Luca Ferrieri. Dijo que hay tres palabras clave para planear las acciones futuras:

1. Resistencia, palabra muy importante desde el punto de vista simbólico. Y la resistencia implica la petición de reforma o derogación de la Directiva.
2. Coexistencia, que debe ir unida a la resistencia. Es la estrategia del daño menor: gestionar en cada momento lo que hay de la forma menos lesiva.
3. Objeción de conciencia, no sólo para lo referente al canon del préstamo y otros asuntos relacionados con la propiedad intelectual sino para otras cosas importantes, como las leyes de inmigración italianas. Hay que procurar la unidad de todos los bibliotecarios.

Propuestas

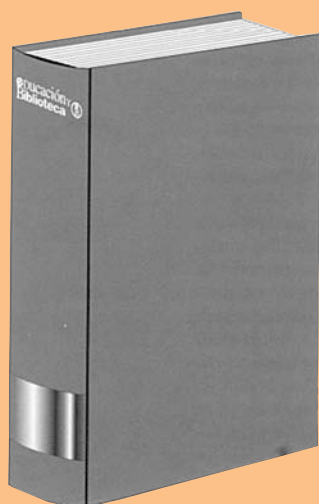
En el turno de intervenciones, la bibliotecaria italiana Marilena Cortesini hizo una

propuesta: que se escogiera alguna acción anti-canon, dentro de las cuatro líneas propuestas por la Plataforma española, para llevarla a la práctica a nivel europeo. Luca Ferrieri propuso que, a través del correo electrónico (6), se haga una especie de concurso de ideas para poder escoger la mejor, y añadió que una buena fecha para llevarlo a cabo podría ser el Día del Libro de 2010.

La reunión sirvió para dejar patente la preocupación de los bibliotecarios sobre las perjuicios que una determinada manera de entender la propiedad intelectual ocasiona a las bibliotecas. ◀▶

Notas

- (1) <http://www.aib.it/aib/cen/copyroa.htm>
- (2) <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:52008DC0466:ES:NOT>
- (3) Blanca Calvo: *El canon sobre el préstamo bibliotecario*. http://www.nopago.org/documenti/El_canon_sobre_el_prestamo_bibliotecario.pdf
- (4) <http://www.kaapeli.fi/book/>
- (5) Mikael Böök: *Questioning the European Public Lending Right*. http://www.nopago.org/documenti/Questioning_the_European_Public_Lending_Right.pdf
- (6) nopago@comune.colognomonzese.mi.it



TAPAS

para encuadernar un año completo de Educación y Biblioteca

- ▶ Con sistema especial de varillas metálicas que le permite encuadernar a usted mismo y mantener en orden y debidamente protegida su revista.
- ▶ Cada ejemplar puede extraerse del volumen cuando le convenga sin sufrir deterioro.

Deseo que me envíen: Las TAPAS (8 €)

Efectuaré el pago*:

Contra-reembolso, más 4,20**€ gastos de envío

Talón adjunto

Nombre Apellidos

Tfno. Domicilio

Población C.P. Provincia

Firma

COPIE / RECORTE ESTE CUPÓN Y ENVÍELO A

EDUCACIÓN Y BIBLIOTECA
Príncipe de Vergara, 136- oficina 2
28002 MADRID

También por fax al 91 411 60 60
o al mail suscripciones@educacionybiblioteca.com

Ramón Salaberría y Pedro Layant

Curiosidad, bibliotecas, serendipia

Reflexión

La curiosidad se ha presentado cercana al gusto por aprender, a la ampliación de los saberes. Se le asocia con el descubrimiento científico, al menos a priori. Se dice, quizás de un modo un tanto reduccionista, que es el motor del autodidacta. En todo caso, es un estado de disponibilidad, de receptividad. En fin, un interés espontáneo por lo no conocido.

Tras semejantes expectativas de tanta maravilla, lo que desconcierta es que no se la cultive, que se limite a dejarla crecer de manera silvestre. Al que le tocó, le tocó. Una de las razones de tal desinterés, si nos remontamos a los mitos más antiguos, es que a quien mostró curiosidad le fue mal, pero que muy mal. Eva es expulsada del paraíso por comer un fruto del árbol de la sabiduría; Pandora abre la caja, su famosa caja, y desparrama con ese acto toda suerte de males; la mujer de Lot tiene la curiosidad de mirar atrás para contemplar la destrucción de Sodoma y Gomorra y, en castigo, la convierten en estatua de sal; incluso entre las razones que se manejan –desafío a los dioses, arrogancia...– para dar explicación al intento de Ícaro por acercarse al sol, con abismales consecuencias, está la de la curiosidad. Y sí, a la curiosidad se le ha visto emparentada con el desafío a los dioses (o al establishment: la negación de todos los dogmas), con la arrogancia... Dicho con las palabras de Nabokov en *Barra siniestra*: “La curiosidad es insubordinación en su más pura forma”.

Con tales antecedentes no sorprende que la escuela haya sido descrita por algunos como un artefacto para exterminar los “por qué”, “cómo”, “y si...” de los escolares. Descripción pertinente si con espí-

ritu notarial se observan las prácticas escolares, donde lo más valorado (lo mejor calificado) es restituir en un momento dado (el examen), con la mayor exactitud posible, las palabras que en su día emitió el profesor o el libro de texto.

Pero, más allá de esta observación, la situación de las bibliotecas escolares en el planeta Tierra nos muestra el escaso aprecio que al cultivo de la curiosidad intelectual presta la escuela. Cuando existen, rara vez, son las parientes pobres del sistema bibliotecario. O no existen o malviven. ¿Qué posibilidades hay de buscar respuesta a los “por qué”, “cómo”, “y si...” sin unas prácticas escolares basadas en el trabajo con bibliotecas?

Las bibliotecas han sido vistas como lugares donde saciar la sed del curioso. Bibliotecas que se preparaban, en todos los frentes que fueran posibles, para suministrar información, un documento, a una necesidad, en ocasiones una curiosidad. Pero el propio espacio bibliotecario, sin proponérselo explícitamente, podía suscitar la curiosidad intelectual por el vagabundeo entre sus estantes. De hecho, aunque las bibliotecas han sido concebidas y organizadas para proporcionar rápidamente un documento requerido por un usuario, probablemente sea mayor la proporción de los usuarios que salen de la biblioteca pública con un documento en el que no pensaban a la entrada.

Más recientemente empieza a cobrar importancia la biblioteca ya no como abrevadero de la curiosidad, sino como instigadora, explícitamente, de la curiosidad. Algunas de las funciones que durante años habían dado legitimidad a la biblioteca declinan ante el desarrollo de nuevas mane-

“Más recientemente empieza a cobrar importancia la biblioteca ya no como abrevadero de la curiosidad, sino como instigadora, explícitamente, de la curiosidad”

ras y modos de distribuir la información, las películas, la música, las referencias. Hay que trazar nuevos caminos para las bibliotecas. Lo que no sorprende: la biblioteca pública, en cada fase de la historia del libro, ha ido cambiando de sentido para la sociedad.

Pudiera pensarse que Internet es el “Ábrete, Sésamo” para satisfacer la curiosidad. Pero, ya lo advirtió en estas páginas Roger Chartier (*EDUCACIÓN Y BIBLIOTECA*, nº. 110): no es suficiente con que exista una posibilidad para que esta posibilidad se vuelva real. Es decir, posibilidades no significa realidades, ni potencialidades su uso. Caso claro fue el de la televisión. Algunos educadores y directores de cine (véase Roberto Rossellini) pensaron que era la herramienta perfecta para la educación de los ciudadanos. La televisión no hizo ese camino. Así, Internet no es siempre la herramienta pedagógica que pudiera suscitar la curiosidad sino favorecer la pereza y el plagio. La curiosidad tiene en Internet una de las herramientas más perfectas; pero Internet, por sí mismo, tampoco puede hacer milagros y despertar en los usuarios el sentido de la curiosidad.

A la curiosidad por la serendipia

¿Se puede crear curiosidad? ¿Se puede incentivar? ¿Podemos despertar la curiosidad dormida?

No es fácil responder a esas preguntas. Porque no es fácil, tampoco, ver dónde reside esa capacidad para sentirse atraído por lo que desconocemos... Menos aún, quizá, en un entorno bibliotecario, que parte para ello con numerosos, e históricos, handicaps. Es posible, por eso lo planteamos aquí, que el truco, la palanca que, tal vez, pueda desencadenar la curiosidad, sea la serendipia, palabra que no recoge el *DRAE*, cuya versión anglosajona, *serendipity*, se define como “la facultad de hacer afortunados e inesperados descubrimientos accidentales” (1).

En la versión en español de Wikipedia se describe la serendipia como el “descubrimiento científico afortunado e inesperado que se ha realizado accidentalmente. Se puede denominar así también a la casualidad, coincidencia o accidente”.

Y es que la serendipia está inserta en el vagabundeo por la biblioteca: “¿no es un pelín excitante recorrer un pasillo de estanterías de una biblioteca y que un libro o una película llame, de forma inesperada –incluso serendípica– tu atención?”(2). Por

ello no debería ser ajena al uso habitual de quienes deambulan entre las colecciones de una biblioteca.

Aun así, aun siendo eso cierto... ¿podemos insertar *más* serendipia en una biblioteca, buscando incrementar la curiosidad de los usuarios?

Retrocedamos un paso. Hablemos del mundo que nos rodea, de la inmensidad de información, de documentos, de experiencias, de impactos visuales e intelectuales que nos abruman día a día. Aquel artículo seminal de José Cervera, de 2003, calculaba en 216 segundos la cantidad de tiempo de atención humana a la que podía aspirar una página web (3). Ya sabemos cómo han cambiado las cosas en los últimos cinco años. Y cómo Internet es paradigma de sobreoferta informativa. Pero no estamos ante un mero problema de lo digital. No olvidemos que el mercado español abruma a librerías y, también, a bibliotecas con sus más de 75.000 novedades de libros (año 2007) (4), más de 5.800 novedades filmográficas (5) o datos como el de esta *rentrée* literaria en Francia, en la que quienes disfrutaban con la lectura de novelas se van a enfrentar a un alud de 659 novedades (6).

Ante tamaña avalancha de información, de lectura, de visionado, documentos que exigen de nuestra atención... ¿podemos aspirar a algo más que al fragmento? Y siendo ésta una pregunta retórica, la siguiente duda es... ¿podemos introducir más fragmentos, no previstos, más *serendipescos*, para descubrir otros mundos, otras ofertas? ¿Podemos provocar la sorpresa, el encuentro inesperado con un fragmento de información, de conocimiento, acaso de disfrute, diversión, introduciéndolo en el ámbito en el que no es buscado? ¿Podemos jugar a sorprender, a despertar una curiosidad aletargada, insertando otro tema, otra aproximación en un entorno que no lo facilita?

Nuestras bibliotecas son espacios que deberían propiciar el descubrimiento, la diversión, el aprendizaje y el entretenimiento. Y muchas veces nos quedamos, por la falta de una pizca de audacia, a las puertas del descubrimiento.

Volvamos a la serendipia, esa serendipia que, en 2003, Foster y Ford, que investigaron los vínculos entre serendipia y búsqueda de información, aseguraban que “A pesar de las dificultades que enmarcan a ese difuso concepto, la serendipia se mostraría como un importante componente del complejo fenómeno que es la búsqueda de la información” (7).

Ese difuso componente de la búsqueda de la información está presente en el vagabundeo a través de la biblioteca. Del

¿Podemos insertar más serendipia en una biblioteca, buscando incrementar la curiosidad de los públicos?

mismo modo que está presente en el vagabundeo por los millardos de páginas web que nos esperan del otro lado de la pantalla (de muchas pantallas, más allá, incluso, del ordenador). Esa serendipia ha estado siempre ahí, agazapada. Ahora espera que le demos un empujón, que nos valgamos de ella como herramienta, como palanca para mover el universo de la curiosidad.

Pero, ojo, una serendipia auténtica, real, sorprendente. No hace mucho Francis Pisani en su blog Transnets (8) nos advertía de una suerte de extinción, de apagado de la serendipia en un mundo en el que las recomendaciones homogéneas nos empujan a movernos en un rango sesgado, en un universo finito y limitado por similitudes entre pares.

Frente a esta serendipia de bajo nivel, de escasa originalidad, la biblioteca ha de propiciar un auténtico encuentro sorprendente con sus fondos, ofreciendo a los públicos una nueva forma de acceder, inesperada y gozosamente, a hallazgos felices por sorprendentes.

Así, por proponer un juego, ¿cuál sería el efecto de mezclar, a despecho de la CDU y del señor Dewey, un expositor con obras de ciencia más o menos dura, más o menos divulgativa, un fragmento de ciencia, entre las colecciones de ciencia ficción de nuestra biblioteca? O, siguiendo por este camino no excesivamente audaz, ¿y si ofreciéramos sesudos, o no tanto, tratados de criminología con nuestras novelas negras?

Ese recurso a la sorpresa, a lo novedoso e inesperado, podría retorcerse, ampliarse, llevarse al extremo, mezclando referencias no tan directamente relacionadas como las arriba descritas. Dejamos a la imaginación de quién está leyendo este texto cualquier posible combinación con la suficiente potencia de detonación serendípica...

Obviamente este recurso a la serendipia tendría un fácil campo de aplicación en nuestros catálogos. Yendo más allá de las recomendaciones del tipo *Cientes que compraron este libro también compraron*, que, cierto, cumplen un papel muy interesante... pero siguen siendo sugerencias dentro de un mismo rango... podríamos plantearnos sugerencias más *disparatadas*, utilizando algoritmos que incluyeran una cierta aleatoriedad. Recuérdese que no intentamos ofrecer más de lo mismo a nuestros públicos, si no que

nuestra pretensión es intentar descubrir otros territorios, otras inquietudes no atendidas, impredecibles... Intentamos provocar curiosidad, despertar otras necesidades, expandir los mundos intelectuales, los universos cognitivos...

Son sólo fragmentos de otras opciones, reflejos inesperados de otras motivaciones que se ocultan en nuestros fondos y que, también ellas, están buscando lectores desesperadamente. Internet está cambiándolo todo, fragmentándolo todo, ¿por qué no afrontar el reto e introducir esa dinámica de la serendipia dentro de nuestras bibliotecas? ¿Por qué no esforzarnos en despertar curiosidades entre nuestra gente?

Curiosidad y alfabetización informacional

La endiablada velocidad de los acontecimientos, la evolución de las herramientas, llevan a esperar que las estructuras formales de la educación (escuelas, universidades...) tengan que mover su muy pesado culo y buscar otras maneras de actuar. En ese contexto parecería que uno de los objetivos esenciales de la escuela sería formar audaces autodidactas, preparar a los estudiantes en las escuelas para que continúen aprendiendo el resto de sus vidas: cultivar su curiosidad, que tengan habilidad para saber localizar recursos educacionales, que sepan trabajar conjuntamente, y cincelar en las frentes, en las mentalidades, que no hay un sólo camino para llegar a Roma, que algunas preguntas tienen más de una respuesta correcta, que tan importante como la respuesta es el camino para llegar a ella.

“Los profesores con los que hemos hablado quieren que sus alumnos sean estudiantes flexibles, independientes, seguros y curiosos. Esto no sucede por accidente u ósmosis” (9). Estas palabras provienen de un texto de la School Library Association (SLA), cuyo presidente, Geoff Duber, publicó el pasado año *Cultivating Curiosity*, unas directrices para el desarrollo de habilidades relativas a la alfabetización informacional con las bibliotecas de escuelas de primaria (10). La razón de este cultivo de la curiosidad parece, en el momento actual, bastante clara: “¿Cuáles van a ser las fuentes de información y el acceso que

“Nuestras bibliotecas son espacios que deberían propiciar el descubrimiento, la diversión, el aprendizaje y el entretenimiento. Y muchas veces nos quedamos, por la falta de una pizca de audacia, a las puertas del descubrimiento”

van a tener nuestros niños en una o dos décadas e incluso cuando crezcan y sean adultos? Claramente estamos enseñando a nuestros niños a ser flexibles gestores de información (*handlers of information*) para posibilitarles lidiar con fuentes de información y acceso a tecnología que todavía no se ha inventado. El *por qué* y *cómo* de la educación se convierten inmediatamente en algo más importante que el *aquí* y el *ahora*. Necesitamos enseñarles cómo buscar, no enseñarles *las respuestas*”.

Un enfoque similar se muestra en los estándares de aprendizaje para el siglo XXI presentados por la asociación americana de bibliotecarios escolares (AASL, por sus siglas en inglés), que promueve el aprendizaje investigativo o aprendizaje basado en la indagación (11). Esto es, prepararse en la escuela para continuar aprendiendo el resto de sus vidas: cultivar la curiosidad, saber donde se localizan los recursos de aprendizaje, tener experiencia en el tratamiento de problemas complejos, saber cómo trabajar con otros en habilidades aproximaciones a situaciones difíciles.

Curiosidad es también uno de los pivotes que utiliza Michele Siplely para presentar la función de las bibliotecas escolares en la promoción de una sociedad informada y libre en su artículo *Operation-Patriots Act* (12), que le valió el Premio de ensayo Miriam Braverman: “Al igual que las compañías de tabaco, las bibliotecas escolares de primaria pueden emplear la curiosidad e ingenuidad de los niños para promover la agenda de una ciudadanía informada y libre. Las bibliotecas nutren la curiosidad de los niños y su uso infunde un sentido de “derecho a información”. La angustia y enojo adolescente contra la sociedad y “el hombre” pueden ser canalizados hacia acciones productivas en la biblioteca de la escuela secundaria. En vez de continuar en un estado de frustración, los estudiantes aprenden cómo la información puede fortalecerlos y cómo usar este poder para protestar las acciones gubernamentales con las que estén en desacuerdo y apoyar candidatos políticos que promuevan su agenda”.

La primera etapa, la fundamental, es proporcionar a los estudiantes desde la más temprana edad herramientas en el ámbito de la alfabetización informacional. Pero en muchas ocasiones estos estudiantes, bombardeados constantemente con información, pueden sentir rechazo a la idea de autoiniciarse en la investigación. Dado que la investigación es una indagación metódica dirigida por curiosidad, Michele Siplely propone a bibliotecarios

públicos y escolares la apertura de períodos temporales, “La noche de las preguntas”, “La hora de las preguntas”, para ayudar a niños y padres a aprender juntos donde buscar la información (bases de datos de la biblioteca, información en línea, “webs de preguntas” preparadas especialmente y que contengan información de las más frecuentes cuestiones). El objetivo es romper el rechazo a la investigación utilizando como cebo sus propios intereses personales.

Cultivo de curiosidad en la biblioteca

Charles Leadbeater es un experto británico en innovación y creatividad y, como tal, asesor de gobiernos y empresas. Dice, lo cual parece sensato, que la curiosidad es fuente de innovación, y que las organizaciones innovadoras tienen que ser curiosas respecto a los cambios del entorno y a la emergencia de necesidades entre sus usuarios y clientes.

En 2002 llevó a cabo una investigación sobre las bibliotecas públicas, comisionado por el Departamento de Cultura, Media y Deporte del gobierno británico. Su informe, *Overdue* (13), sería un nutriente para la redacción de *Framework for the Future: Libraries, Learning and Information in the Next Decade* (14) con objetivos específicos e inversión anual: plan estructural a diez años de las bibliotecas públicas. Entre 1992 y 2002 las visitas a bibliotecas descendió en 17% y el préstamo de libros casi en 25%. La proporción de usuarios regulares de bibliotecas públicas menores de 55 años caía. Se intentaba luchar contra tal declive: cambiar para sobrevivir. La biblioteca no debería ser definida por los equipamientos que provee ni por el volumen de materiales en sí mismos, sino que, sugiere *Framework for the Future*, medida por los servicios que presta, las experiencias que posibilita y el entorno que crea. O, quizás, dicho con otras palabras, por su éxito como agente de cambio social. En este tenor, Leadbeater señala que “las bibliotecas son centros de satisfacción de la curiosidad. La curiosidad incita a la gente hacia las bibliotecas a investigar su historia familiar, buscar respecto a una regulación empresarial, explorar una novela, escuchar algo de música, surfear en Internet o ver un vídeo. El hilo común es la emoción y satisfacción de la curiosidad. Las bibliotecas deberían excitar la curiosidad de la gente y ayudar a satisfacer su apetito, sea directamente o ayudándoles a navegar hacia co-

legios, librerías, cines, asociaciones y clubs, galerías, programas de televisión o páginas web. La función de la biblioteca pública es hacer que la experiencia esté disponible para aquellos que tienen menos probabilidades de ejercitar su curiosidad por sus propios medios”.

Charles Leadbeater expresa que las bibliotecas públicas necesitan atraer a nuevos usuarios a la vez que acometen contra las desigualdades de acceso a los conocimientos y la cultura. Una de sus propuestas es crear modernos “focos” bibliotecarios, atractivos, en los centros comerciales (véase “Ideas Store”), combinados con una “red de guerrillas” (*guerrilla network*) de gente que promueva la lectura, trabaje en todos los niveles de la comunidad (escuelas, viviendas, residencias y centros de primera infancia). La “red de guerrillas” debería animar a la gente a comenzar a leer, preguntar, indagar y aprender. Los “focos” bibliotecarios, junto con los cafés, cines, salas de vídeo y música, deberían ser uno de los lugares donde acuda la gente cuando quiera satisfacer su curiosidad: “Las bibliotecas públicas necesitan probarse a sí mismas como centros de la curiosidad reuniendo un puñado de objetivos nacionales en los próximos cinco años. [...] Las bibliotecas públicas no extenderán los hábitos de curiosidad, lectura y aprendizaje como instituciones solas. Necesitan trabajar con otras agencias e instituciones”.

Recordemos que estas propuestas, junto con otras de Leadbeater, surgen a partir de la necesidad imperiosa de encontrar nuevos desarrollos para la biblioteca pública en Gran Bretaña. Pero más sentida o menos, imperiosa o no, esa necesidad se expande por el mundo bibliotecario. El acceso a la información cada vez pasa menos por la puerta de la biblioteca. Muchos de los contenidos y herramientas bibliotecarias han saltado la tapia y se han ido para siempre.

Ante la poda de las funciones que en las últimas décadas ha desempeñado la biblioteca pública, Bertrand Calenge, bibliotecario de la Municipal de Lyon, autor de varios libros biblioteconómicos, plantea (15) la posibilidad de la biblioteca pública como estimuladora del saber: “¿Y si fuera eso lo que la población y poderes públicos



esperaran de nosotros: bibliotecarios capaces de proponer la mejor estimulación intelectual –aclarada, crítica, en resumen, ¡inteligente! a todos los miembros de la colectividad a la que servimos?”. Calenge constata que ni las colecciones documentales ni las herramientas bibliotecarias harán indispensables a las bibliotecas públicas. Sólo ve un camino: “si sabemos sacar partido de nuestro arte de proponer, agrupar, buscar, no en dirección de la riqueza de las colecciones ni de la sofisticación de las herramientas, sino utilizando todos esos instrumentos y todos esos recursos abundantes y externos en dirección

“¿Y si fuera eso lo que la población y poderes públicos esperaran de nosotros: bibliotecarios capaces de proponer la mejor estimulación intelectual –aclarada, crítica, en resumen, ¡inteligente! a todos los miembros de la colectividad a la que servimos?”

Bertrand Calenge



Uno de los curiosos personajes de Mafalda

de nuestro público, y, sobre todo, inventando, sugiriendo, asombrando, estimulando, acompañando la búsqueda de saber y de emoción: pedagogizando nuestra sociedad”. Factor importante en ese camino es la serendipia, “esa forma de azar bienvenido que aparece gracias a una curiosidad y una tenacidad mantenidas: que la biblioteca ofrezca oportunidades en ese sentido: conjuntos documentales, y también actos culturales, disposición de los espacios y lugares, consejos de lectura, modalidades de accesibilidad”.

Esto es lo que pretendemos apuntar en estas líneas: que hay caminos que no hemos recorrido, que hay estrategias que pueden, incluso en esta época de fragmentos, de atención dispersa, despertar curiosidades que nos facilitarán descubrimientos. Que debemos tener la osadía del descubrimiento casual, la serendipia y la sorpresa. Sorpresas que nos llevarán más lejos, hasta el infinito y más allá. ◀▶

Notas

- (1) CAMPOS, J., DIAS DE FIGUEIREDO, A.: *Searching the Unsearchable: Inducing Serendipitous Insights*. <http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=41886572>
- (2) HIGHLIGHTS weblog: *Looking for serendipity? Try the library*. <http://sclibshighlights.tumblr.com/post/166506963/looking-for-serendipity-try-the-library>
- (3) CERVERA, J.: *216 segundos de mirada: la justificación económica del copyleft* <http://jamillan.com/celcer.htm>
- (4) MINISTERIO DE CULTURA: *Datos más significativos de la Edición en España* <http://www.mcu.es/libro/MC/PEE/DatosSignificativos.html>
- (5) MINISTERIO DE CULTURA: *Boletín Informativo 2008* http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2008/Boletin_2008.pdf
- (6) LE NOUVEL OBSERVATEUR: *Rentrée 2009: 659 romans annoncés* <http://bibliobs.nouvelobs.com/20090702/13601/rentree-2009-659-romans-annonces>
- (7) FOSTER, A., FORD, N.: *Serendipity and Information Seeking* <http://cadair.aber.ac.uk/dspace/handle/2160/292>
- (8) PISANI, F.: *Cómo integrar la serendipia* http://www.soitu.es/soitu/2009/08/03/transnets/1249294031_194129.html?id=38765940fe49903a12289ed4124af768&tm=1252317370
- (9) SCHOOL LIBRARY ASSOCIATION. *What is Information Literacy?* <http://www.theirreadingfutures.org.uk>
- (10) DUBBER, G.: *Cultivating Curiosity: Information Literacy Skills and the Primary School Library*. London: School Library Association, 2008. 63 p.
- (11) AMERICAN ASSOCIATION OF SCHOOL LIBRARIANS: *Standards for the 21st-Century Learner*. Chicago: American Library Association, 2007. 8 p.
- (12) SIPLEY, M.: *Operation-Patriots Act: the role of school libraries in promoting a free and informed society*, *Progressive Librarian*, n. 22, 2003. http://libr.org/pl/22_Siple.html
- (13) LEADBEATER, C.: *Overdue. How to create a modern public library service*. Demos. April 2003. <http://www.demos.co.uk/catalogue/default.aspx?id=262>
- (14) DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA AND SPORT: *Framework for the Future: Libraries, Learning and Information in the Next Decade* http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4505.aspx/
- (15) CALENGE, B.: *Le bibliothécaire "interconnexion" de la bibliothèque* <http://bccn.wordpress.com/2009/08/18/le-bibliothecaire-interconnexion-de-la-bibliotheque/>

Entrevista a Tony Tallent

Director de la Biblioteca Pública de Boulder, Colorado (EE UU)



Boulder Public Library

Engaging our community through free access to ideas, information and cultural experiences

Tony Tallent es, desde hace poco más de un año, director de Bibliotecas y Artes en la ciudad de Boulder, Colorado, en estribaciones de las Montañas Rocosas, a 40 kilómetros de Denver, allá donde hace doscientos años acampaban sioux, cheyenes, comanches y, sobre todo, arapahos. Una ciudad liberal (la primera que, por voto popular directo, prohibió en EE UU la discriminación por orientación sexual) en un estado conservador. Boulder cuenta con unos cien mil habitantes, en una área metropolitana de trescientos mil. Sede de la Universidad de Colorado (donde una vez al año se reúnen hasta diez mil fumadores de marihuana).

Antes trabajó en la Biblioteca Pública de Charlotte & Mecklenburg County y, más en concreto, en el innovador proyecto *ImaginOn*. Hace unos meses escribió dos textos en su blog como director de la biblioteca: *Cultivating Curiosity* y *Curiouser and Curiouser* (1). Un bibliotecario inquieto.

¿Por qué eligieron el concepto curiosidad como uno de los principales temas a desarrollar en su biblioteca?

Estamos explorando la idea de curiosidad en Boulder Public Library como un camino para abrir nuestro pensamiento acerca del aprendizaje y el descubrimiento, en una nueva y vigorosa manera. La misma palabra curiosidad provoca una sensación abierta e ilimitada. Curiosidad invoca tanto imágenes de niños jugando como de exploradores descubriendo nuevos ámbitos. Curiosidad se refiere a aprendizaje y a disfrutar con nueva información. Siento que es un acercamiento ligeramente no tradicional en la manera de ofrecer información, servicios y programas que puede deleitar tanto a nuestros visitantes como a nuestro equipo.

¿Conoce otras bibliotecas, otras experiencias, que trabajen la curiosidad en bibliotecas?

Dos ejemplos de bibliotecas en Estados Unidos de los que soy consciente que realmente exploran la idea de curiosidad son *ImaginOn* y, en California, *Cerritos Library*. *ImaginOn* (2) forma parte de la Biblioteca Pública de Charlotte & Mecklenburg County en Carolina del Norte. Este edificio es un híbrido de biblioteca y teatro, con la

misión de “darle vida a las historias”. *Cerritos Library* es más como un museo y biblioteca en uno (3). Dispone de espacios remarcables, muy notables, y seguramente invocan curiosidad en la mente de los visitantes.

Sus textos respecto a la curiosidad en la biblioteca son de diciembre 2008 y enero 2009. ¿Qué ha sucedido después? ¿Cómo se ha ido concretando en su biblioteca este interés por desarrollar la curiosidad?

El tema curiosidad ha sido una magnífica vía para conseguir que nuestro equipo piense sobre nuevas formas de ofrecer programas y servicios. Una manera en la que estamos haciendo actuar la curiosidad incluye una exploración actual de cómo usamos nuestros espacios para sorprender a nuestros visitantes con experiencias encantadoras. Por ejemplo, estamos limpiando algunas áreas de la biblioteca para desarrollar programas cortos, informales, fuera de las salas con programas ya establecidos. En octubre vamos a enfocarnos en las películas caseras que serán proyectadas en la pared cerca del mostrador del asesor del lector. Esta es una idea que se materializó de una curiosa conversación que un miembro de nuestro equipo tuvo con alguien de la universidad local. Otro ejemplo de un esfuerzo que estamos

explorando para conjurar la curiosidad involucra el uso de códigos QR a través de nuestros espacios en la biblioteca. Estos códigos son gratuitos y están vinculados a la información sobre cómo obtener un carnet de biblioteca y toda la información que contienen puede ayudarte. Estos códigos QR están colocados en lugares aleatorios y esperamos despertar la curiosidad de la gente. No le diremos a la gente inmediatamente qué significan estos códigos. Queremos que la gente tenga curiosidad y nos pregunte. En este mes vamos a revelar más sobre ellos y cómo esta gratuita y simple tecnología puede ser usada. ◀▶

Notas

- (1) *Cultivating Curiosity* (<http://boulderlibrary.wordpress.com/2008/12/22/cultivating-curiosity/>)
- Curiouser and Curiouser* (<http://boulderlibrary.wordpress.com/2009/01/30/curiouser-and-curiouser/>)
- (2) *ImaginOn* (<http://www.imaginon.org>)
- (3) *Cerritos Library* (<http://menu.ci.cerritos.ca.us/>)

“El tema curiosidad ha sido una magnífica vía para conseguir que nuestro equipo piense sobre nuevas formas de ofrecer programas y servicios”

Ana Garralón

Revistero cultural

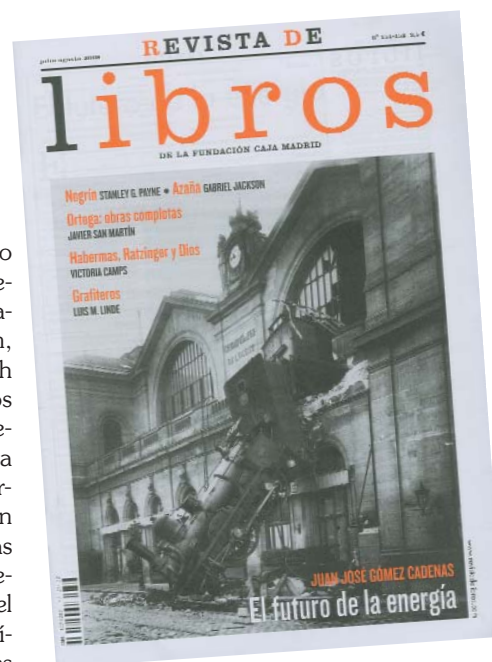
Revista de Libros

N^os. 150 y 151-152: junio y julio-agosto 2009

Edita: Fundación Caja Madrid
aiglesias@turnerlibros.com
www.revistadelibros.com

En el número 150 el sociólogo Julio Aramberrí analiza diversos libros relativos a Estados Unidos y su situación actual. Libros de Paul Krugman, Robert Kagan, Fareed Zakaria y Kenneth Pollack son extensamente analizados sobre todo en lo que se refiere a las sugerencias que los especialistas plantean para salir de la crisis. El profesor José M. Portillo Valdés analiza cuatro libros sobre un asunto del que se avecinan bastantes más novedades: las independencias latinoamericanas. En la sección de Filosofía, Manuel Arias Maldonado escribe una extensa crítica sobre las dos más recientes novedades de Javier Echeverría y Jean Baudrillard, a propósito del mal en la sociedad contemporánea. El escritor Vicente Molina Foix, desde una óptica muy personal, comenta los dos libros del fotógrafo español Alberto García-Alix. En la sección de arte, Elena Vozmediano, escribe sobre los ensayos de Zygmunt Bauman e Yves Michaud, quienes retratan el arte contemporáneo más como una experiencia que como un asunto estético. En la sección “La Mirada del Narrador”, Juan Pedro Aparicio analiza con detalle la película *Gran Torino*. Por último hay que destacar en este número el excelente y profundo artículo de Hugo Estenssoro sobre Solzhenitsyn.

El número doble de julio-agosto se abre con un texto sobre el futuro de la energía, escrito por Juan José Gómez Cadenas. En la sección de Historia, tres artículos sobre



historia española: el de Stanley G. Payne dedicado a Negrín (a propósito de los libros de Gabriel Jackson y Ricardo Miralles); el de Gabriel Jackson sobre Azaña (reseñando el libro de Santos Juliá), y el de Javier Moreno Luzón a propósito de Cánovas (y el libro de José Antonio Piqueras). En la sección de Historia, Javier San Martín escribe a propósito de la nueva edición de las obras completas de José Ortega y Gasset. Destacamos en este número el texto de Luis M. Linde sobre los graffiteros –o, más bien, sobre la exagerada profusión de “pintadas” en ciudades como Madrid– y el relato autobiográfico del poeta Tomás Segovia titulado *Escribir en otro lugar*.

El Ciervo

N^os. 699 y 700-701: junio y julio-agosto 2009

Edita: El Ciervo 96, SA
redaccion@elciervo.es
www.elciervo.es



El número de junio incluye como tema central “¿Qué es la libertad hoy?”. Y siete intelectuales contestan a dicha pregunta según sus ideas y sentimientos. Además, se incluye un artículo sobre el debate del aborto firmado por Juan Antonio Sennent. La encuesta “¿De qué tiene miedo?” permite a más de diez personajes escribir sobre sus temores, y se incluye un test realizado a niños de cinco años sobre este tema. Luis Suñén escribe sobre la reciente novedad de Antonio Pau a propósito de Rilke en Toledo. La biblioteca elegida en este número es la de Antonio Rivero Taravillo, especialista en el mundo celta.



El número doble del verano plantea un asunto existencialista: “Para qué sirve *El Ciervo*”. Y no es para menos, pues la revista llega a su número 700. El conjunto de colaboraciones celebra que los lectores de esta revista tienen una sintonía de pensamiento y de objetivos que les mantiene unidos. Francesc X. Puig Rovira repasa la evolución de la revista en estos años. ¡Felicidades!

Leer

Nºs. 203, junio 2009 y 204, julio-agosto 2009
 Edita: S & C, S. L.
 leer@revistaleer.com
 www.revistaleer.com

A raíz del reciente “escándalo” con el escritor Milan Kundera por su pasado de supuesto delator, el número 203 de esta revista ha elegido el monográfico titulado “Delatores, impostores y colaboracionistas”, Emil Ciorán, Milan Kundera, Günter Grass y, como dice el editor de la revista, ya que “España es país

propicio para este tipo de imposturas” se revisa también la figura de Camilo José Cela. Se homenajea a Antonio Pereira y a Pablo Lizcano, recientemente fallecidos. El perfil de este número está dedicado a Juan Marsé y lo realiza Pepe Ribas, fundador de la revista *Ajoblanco*. Los corresponsales de París y de Estados Unidos dedican su columna a Boris Vian y a Jodi Picoult respectivamente. Al primero por celebrarse sus “50 años de eternidad” y a la escritora norteamericana por su reciente éxito. La selección de novedades es extensa y recoge la mayoría de los libros aparecidos para la Feria del Libro de Madrid.

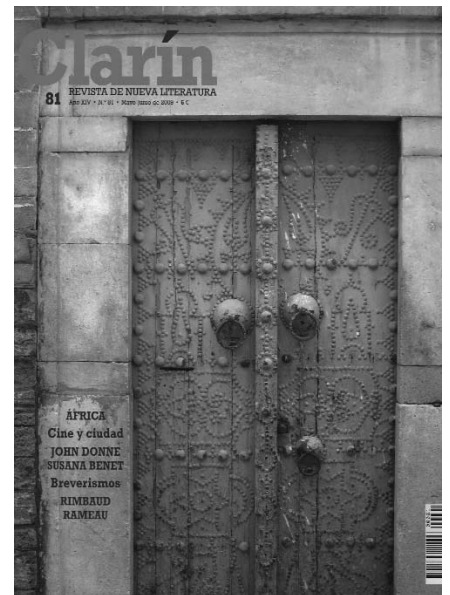
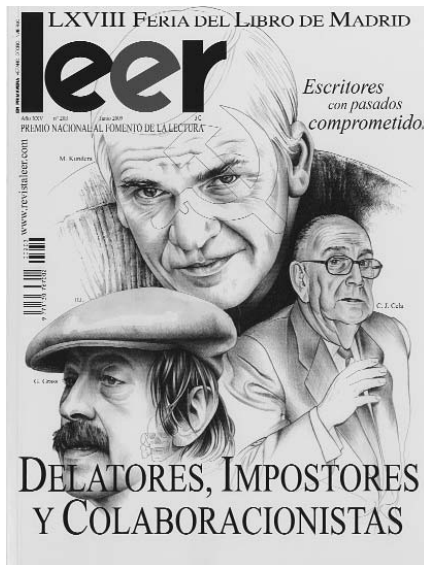
El número de verano es realmente un número doble en páginas y contenidos, incluye una gran selección de novedades con estupendas reseñas. Han destacado algunas: la nueva novela de Mercedes Salisachs, el debut de José García Abad con la novela histórica *Sobra un rey*, las memorias de Antonio Gamoneda *Un armario lleno de sombra*, las memorias del

editor Tom Maschler, o los *Papeles inesperados* de Julio Cortázar. En las reseñas de historia han destacado el libro de José Miguel Ortí Bordás sobre la transición (*La Transición desde dentro*), y el retrato que Gregorio Morán hace de Adolfo Suárez en su libro *Adolfo Suárez, ambición y destino*. El tema de la portada es, sin embargo, poco veraniego pues está dedicado a los libros que nos permiten entender la Segunda Guerra Mundial. Cincuenta y cinco millones de muertos tal vez no se pueden explicar con unos cuantos libros, pero la selección es muy interesante. Borja Martínez se ocupa, en un extenso artículo, de repasar los acontecimientos más importantes.

Clarín. Revista de Nueva Literatura

Nº 81, mayo-junio 2009
 Edita: Ediciones Nobel
 clarin@edicionesnobel.com

En este número singular, como lo son prácticamente todos los de esta revista, José Manuel Benítez Ariza escribe sobre la crisis actual en la economía española y otros asuntos de “actualidad” como el decreto que prohíbe anunciar en la calle con un cartel en el cuerpo. Una selección de aforismos de Roberto Gervaso



ocupa varias páginas y ofrece un paréntesis visual e intelectual en la lectura de este número. Inmaculada de la Fuente escribe sobre Matilde Ucelay, la primera mujer española que se licenció en Arquitectura en España. Finalmente, en la sección de viajes, Antonio Rivero Taravillo escribe sobre Brujas y Gante, Fernando Sánchez Alonso sobre Volterra, y Silvia Ugidos lo hace sobre Buñol, “la pequeña Rusia”. ◀

En marcha el Directorio de Bibliotecas Públicas de Castilla y León

La Junta de Castilla y León ha puesto en marcha el *Directorio de Bibliotecas Públicas de Castilla y León* (<http://www.bibliotecaspublicas.info/bpcyl/>), elaborado desde el Departamento de Análisis y Estudios de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, en el que se recoge la información de contacto, localización y horario, servicios ofertados y datos estadísticos de las bibliotecas públicas de esta comunidad autónoma.

Entre las novedades que incluye el Directorio destacan la presentación de una paleta unificada de servicios de bibliotecas

públicas y de la relación de indicadores sobre el equipamiento, los recursos informativos y usos de cada municipio, lo que permite hacerse una idea del impacto del servicio entre la población y comparar los datos de un municipio con los estándares internacionales o con indicadores de otros municipios.

Otros servicios novedosos incluidos en el Directorio son: un mapa, basado en Google Maps, en el que se puede visualizar la ubicación geográfica exacta de cada punto de servicio junto con sus datos de contacto y una fotografía; la relación de cada biblioteca con los contenidos que difunde a través de la sindicación de contenidos (y que proceden fundamentalmente de blogs y cuentas de Twitter); y un álbum fotográfico alojado en Flickr donde se pueden visualizar y comentar las fotografías de las bibliotecas de Castilla y León incluidas en el directorio, así como otras no publicadas. ◀▶

Natalia Arroyo
Departamento de Análisis y Estudios de la FGSR

Plaza de la Constitución, 22
37300 Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)
☎ 923 027 315 y 923 027 316
✉ narroyo@fundaciongsr.es

Trazos

Miguel Calatayud, Premio Nacional de Ilustración 2009

Biógrafo de bandoleros, maleantes, fortachones y del aire; cronista de *El mundo al revés* y habitante de Columbetea; creador de aucas, abecedarios y arqueólogo de la tradición; observador atento y teórico a la sombra; Miguel Calatayud (Aspe, Alicante, 1942) ha recibido el Premio Nacional de Ilustración 2009 —otorgado por el Ministerio de Cultura— por una línea gráfica coherente y continua en la que el pop y lo popular, el folklore y

las vanguardias, la búsqueda y el hallazgo tienen su punto de encuentro. Acuarelista de ángulos rectos, su obra está impregnada por la independencia y el rigor y constituye un modelo de referencia para generaciones de lectores y creadores inconformes. Esperamos que este reconocimiento sea un aliciente para que editores e instituciones recuperen la producción descatalogada de quien ha creado un universo propio. ◀▶

Gustavo Puerta Leisse

Concedidos los Premios de Fomento de la Lectura a los Medios de Comunicación de la FGEE

La Federación de Gremios de Editores de España (FGEE) ha concedido los VIII Premios de Fomento de la Lectura 2009 a los Medios de Comunicación. Son éstos unos galardones con los que la Federación quiere subrayar el trabajo que los profesionales de periodismo realizan para promover el hábito lector a través de la difusión de informaciones relacionadas con los libros.

Los galardonados en esta ocasión han sido el diario *La Vanguardia* (prensa escrita; “por la atención y dedicación permanente al mundo de la lectura y el libro” tanto en su diario como en su suplemento cultural), el programa *Historias de papel*, de Radio Nacional de España-Radio 1 (radio; “por la originalidad del formato, que además concede un turno de palabra a los lectores”) y Fernando Sánchez Dragó, por su programa *Las noches blancas*, de TeleMadrid (televisión; “por su larga trayectoria en la promoción de la lectura y los libros”).

También se ha concedido el Premio Boixareu Ginesta al Librero del Año a Juan Miguel Salvador, de la Librería Diógenes (Alcalá de Henares), “por ser una referencia librera tanto para los estudiantes universitarios como para los lectores” de la insigne localidad madrileña.

Por su parte el Premio a la mejor iniciativa de Fomento de la Lectura en bibliotecas abiertas al público ha recaído en la Red Bibliotecaria de Villena (Alicante) al “valorar la importancia de la implicación de la familia en el desarrollo del gusto de leer en los niños”. ◀▶

Federación de Gremios de Editores de España (FGEE)

Cea Bermúdez, 44-2º Dcha
28003 Madrid
☎915 345 195
☎915 352 625
✉fgee@fge.es
🌐http://www.federacioneditores.org/

Publicado el Anuario ThinkEPI de 2009

El Grupo de Análisis sobre Estrategia y Prospectiva de la Información (ThinkEPI) es un proyecto creado por Tomàs Baiget en 2005 con el objetivo de contribuir a dinamizar la comunidad de Bibliotecarios, Documentalistas y Expertos en Información, en lengua española, así como a intentar que estos profesionales que “añaden valor a la información” sean más visibles ante la sociedad.

ThinkEPI está formado por profesionales y académicos de la biblioteconomía y la documentación, con experiencia y reconocido prestigio, que con cierta periodicidad publican a través de la lista de distribución de correo electrónico IweTel y de otros medios de difusión, notas con micro-estados del arte, reflexiones sobre temas profesionales de actualidad, perspectivas ya consolidadas ante nuevos productos, opiniones, observaciones, etcétera.

Este grupo, como hace anualmente desde hace tres años, ha publicado una recopilación –dirigida por el propio Baiget y cuyo trabajo de campo, propiamente dicho, han realizado Javier Guallar como coordinador, y Enrique Orduña-Malea como redactor-jefe– de todas las notas pu-

blicadas a lo largo de los últimos meses (revisadas y actualizadas hasta horas antes de enviar el manuscrito a la imprenta), añadiendo los hitos profesionales más importantes, algunas estadísticas básicas para medir la situación y algunos comentarios.

La intención de los editores es que “con el tiempo los anuarios ThinkEPI se conviertan en unas crónicas sobre biblioteconomía, documentación, ciencias e industrias de la información que muestren una perspectiva de cómo ha ido evolucionando todo”.

Es un producto que debiera pasar a formar parte de la colección profesional de cualquier biblioteca o unidad de información y que en esta ocasión ha focalizado su atención en asuntos de interés tales como la Internet colaborativa, el Open Access, los nativos digitales, los perfiles profesionales en la Biblioteca Pública Europea, la prensa digital, etcétera.

Destaca también su apartado de noticias y sus índices que ayudan a un movimiento más hábil entre las 283 páginas del anuario. ◀▶

🌐http://www.thinkepi.net/
✉epi@sarenet.es



DOSSIER

PLIEGO

PAPPEL



TIJERAS



COORDINADO POR:

Gustavo Puerta Leisse

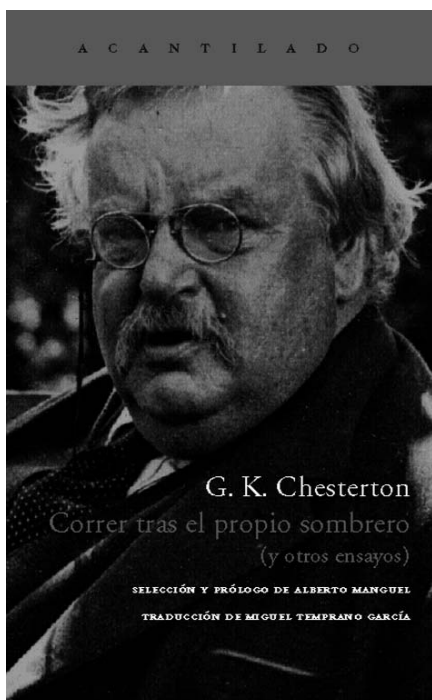
Lucía Contreras Flores

MUY FRÁGIL



G. K. Chesterton

El teatro de marionetas



G. K. Chesterton

**Correr tras el propio sombrero
(y otros ensayos)**

Selección y prólogo de Alberto Manguel
Traducción de Miguel Temprano García
Barcelona: Acantilado, 2005

Sólo hay una razón por la que los adultos no juegan con marionetas, y es una buena razón. Consiste en que jugar con marionetas lleva más tiempo y esfuerzo que jugar con cualquier otra cosa. Jugar como un niño significa hacer como si el juego fuese lo más importante del mundo. Y en cuanto asumimos nuestras pequeñas obligaciones o pesares no nos queda más remedio que abandonar en parte un plan vital tan enorme y ambicioso. Tenemos fuerzas suficientes para dedicarnos a la política, el comercio, el arte y la filosofía, pero no nos quedan fuerzas para jugar. Ésa es la verdad que admitirá todo aquel que haya jugado de niño con cualquier cosa: con construcciones, con muñecas, con soldaditos de plomo. A mi trabajo de periodista, con el que gano dinero, no le dedico la misma terrible persistencia que a aquel trabajo con el que no ganaba nada.

Tomemos el caso de las construcciones. Si mañana publicase usted doce volúmenes (nada más típico de usted) sobre la "Teoría y práctica de la arquitectura europea", puede que su trabajo fuese laborioso, pero sería fundamentalmente frívolo. No sería tan serio como el trabajo de un niño apilando un bloque tras otro, por la sencilla razón de que si su libro fuese malo nadie podría probar completa

y definitivamente que se trata de un mal libro. Mientras que si los bloques están mal equilibrados, simplemente se caerán. Y, si entiendo algo de niños, el crío se pondrá a reconstruirlo triste y solemnemente. En cambio, si entiendo algo de autores, nadie podría convencerle a usted de volver a escribir su libro, e incluso de volver a pensar en él si pudiera evitarlo.

Tomemos el caso de las muñecas. Es mucho más fácil ocuparse de la educación que cuidar de una muñeca. Es tan fácil escribir un artículo sobre educación como escribirlo sobre caramelos o tranvías o cualquier otra cosa. Pero cuidar de una muñeca es casi tan difícil como cuidar de un niño. Las niñas que veo en las callejuelas de Battersea adoran a sus muñecas de un modo que recuerda no tanto al juego como a la idolatría. En algunos casos, el amor y el cuidado del símbolo artístico se ha vuelto más importante que la realidad humana que debía de simbolizar al principio.

Recuerdo a una niña que paseaba a su hermana pequeña en un cochecito de muñecas. Preguntada por los motivos de aquella conducta, replicó: "No tengo muñeca, así que el bebé hace como si fuese mi muñeca". Sin duda la naturaleza estaba imitando al arte. Al principio una muñeca sirvió de sustituto de un niño; y a conti-

nuación el niño sirvió de mero sustituto de una muñeca. Pero eso plantea otras cuestiones cuya esencia radica en que semejante devoción absorbe casi tanta dedicación y trabajo como si fuera la cosa real que dice simbolizar. La clave está en que uno que escribe sobre la maternidad no es más que un educador, mientras que el niño que juega con una muñeca es una madre.

Tomemos el caso de los soldaditos. Quien escribe un artículo sobre estrategia militar, no es más que –horrible visión– uno que escribe un artículo. Pero un muchacho que lleva a cabo una campaña con sus soldaditos de plomo es como un general dirigiendo una campaña con soldados de verdad. Debe meditar, dentro de sus capacidades juveniles, mucho sobre el asunto; mientras que el corresponsal de guerra no tiene por qué pensar en absoluto. Recuerdo a un corresponsal de guerra que escribió, tras la captura de Methuen (1): “Esta renovada actividad por parte de Delarey se debe probablemente a la falta de suministros”. El mismo especialista militar había mencionado, unos párrafos antes, que Delarey estaba siendo perseguido de cerca por una columna al mando de Methuen. Methuen perseguía a Delarey y la actividad de éste se debía a la falta de suministros. De lo contrario se habría quedado quieto mientras el otro le perseguía. Si yo ataco a Jones con un hacha y él arranca a correr tratando de escapar, la única explicación posible es que tiene pocos fondos en el banco. No concibo que ningún niño jugando con sus soldaditos pueda ser tan idiota. Pero ya hemos visto que cualquiera que quiera jugar a algo tiene que ser serio. Mientras que, tal como puedo atestiguar, quienes se dedican a escribir artículos pueden decir cualquier cosa que se les pase por la cabeza.

Por tanto, lo que impide a los adultos unirse a los juegos de los niños no es, en general, que no les diviertan, sino simplemente que no tienen tiempo. No pueden permitirse perder el tiempo y el esfuerzo necesarios para un asunto de tanta gravedad e importancia. Yo mismo llevo un tiempo queriendo terminar una obra para un pequeño teatro de marionetas, la clase de teatro de marionetas que solía llamarse de un penique o de dos centavos; con la diferencia de que yo mismo pinté y dibujé los personajes y el decorado, por lo que me libré de la degradante obligación de pagar un penique o dos centavos. Lo único que tuve que pagar fue un chelín por un trozo de cartón del bueno y otro chelín por una caja de acuarelas de las malas. La clase de escenario en miniatura al que me

refiero le resultará familiar a todo el mundo; no es más que una variación del escenario fabricado por Skelt y alabado por Stevenson (2).

Pero, a pesar de que he trabajado más duramente en el teatro de marionetas de lo que nunca he trabajado en ningún artículo, no consigo acabar la obra; parece demasiado complicada para mí. Tengo que interrumpirla y ocuparme en cosas más sencillas, como las biografías de grandes hombres. A la obra de *San Jorge y el dragón*, que tantas veces me ha obligado a quedarme despierto hasta más de medianoche (hay que pintar las figuras a la luz de una lámpara pues así es como se verán después), le faltan todavía, ¡ay!, dos alas del palacio del sultán y algún sistema sencillo y factible para levantar el telón.

Todo esto me hace tener la sensación de estar rozando el verdadero significado de la inmortalidad. En este mundo no es posible disfrutar de los placeres puros. Eso se debe, en parte, a que el placer puro sería peligroso para nosotros y los que nos rodean. Pero en parte se debe también a que el placer puro conlleva demasiadas complicaciones. Si alguna vez llego a estar en otro mundo mejor, espero tener tiempo suficiente para no jugar con otra cosa que con teatros de marionetas, y las suficientes energías, divinas y sobrehumanas, para representar al menos una obra sin interrupciones.

Entretanto, la filosofía de los teatros de marionetas merece toda nuestra consideración. Toda la moral que necesita aprender el hombre moderno podría deducirse de este juguete. Considerado artísticamente, nos recuerda el principio más importante del arte, el principio que corre más peligro de ser olvidado en nuestro tiempo. Me refiero al hecho de que el arte consiste en una limitación; el hecho de que el arte es una limitación. El arte no consiste en expandir las cosas. El arte consiste en recortarlas, como cuando recorto con un par de tijeras mis feas figuras de san Jorge y el dragón. A Platón, a quien le gustaban las ideas bien definidas, le habría encantado mi dragón de cartón, pues aunque la criatura tiene pocos méritos artísticos al menos tiene aspecto de dragón. El filósofo moderno, a quien le gusta la infinitud, se contenta con una lámina de cartón. Lo más artístico que tiene el arte teatral es el hecho de que el espectador mire a través de una ventana. Esto es cierto incluso en los teatros inferiores al mío: incluso en el Teatro de la Corte o en el de Su Majestad uno mira a través de una ventana, una ventana inusualmente grande. En cambio, la ventaja del teatro más pequeño consiste precisamente en



© Cortesía de Elena Odriozola

que uno mira a través de una ventana pequeña. ¿Acaso no hemos reparado todos en lo dulce y sorprendente que resulta cualquier paisaje contemplado a través de un arco? Esa forma fuerte y cuadrada, ese aislamiento del resto del mundo, no sólo es una ayuda, sino que resulta esencial para la belleza. Lo más hermoso de un cuadro es el marco.

Esto es particularmente cierto del teatro de marionetas: al reducir la escala de los acontecimientos, es posible introducir acontecimientos mucho mayores. Al ser tan pequeño es posible representar en él el terremoto de Jamaica. Al ser tan pequeño sería fácil representar en él el Día del Juicio. Precisamente en la medida en que está limitado podría representarse en él el derrumbe de las ciudades o el desplome de las estrellas.

En cambio, los grandes teatros se ven obligados a hacer economías porque son grandes. Cuando hayamos comprendido esto, podremos comprender mejor por qué el mundo siempre se ha dejado inspirar por los países pequeños. La vasta filosofía griega cabía mejor en la pequeña ciudad de Atenas que en el inmenso imperio de Persia. Dante sintió que el Purgatorio, el Cielo y el Infierno tenían cabida en las estrechas callejuelas de Florencia, pero se habría ahogado en el Imperio británico. Los grandes imperios son por necesidad prosaicos, pues componer un gran poema a tan gran escala está más allá de la capacidad del hombre. Tan sólo se pueden representar grandes ideas en espacios muy pequeños. Mi teatro de marionetas es tan filológico como el de Atenas. ◀▶

Notas

- (1) Chesterton hace referencia a un conocido episodio de la Guerra de los Boers en el que se vio implicado el general británico Paul Sanford, Lord Methuen (1835-1932) (N. del T.)
- (2) R. L. Stevenson (1850-1894) dedicó un capítulo de su libro *Recuerdos y retratos* (1887) a las figuras recordables de las que habla Chesterton. (N. del T.)

Agradecemos a la editorial Acatilado habernos permitido reproducir este ensayo de G. K. Chesterton, incluido en el libro *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*. Barcelona: Acatilado, 2005. Selección y prólogo de Alberto Manguel. Traducción de Miguel Temprano García.

Coleccionando teatritos

Entrevista a Lucía Contreras Flores

De las colecciones y los coleccionistas es mucho lo que se puede decir. La obsesión subyacente, el interés por el objeto en el que se concentra esta obstinada y compulsiva manía, el proceso de selección, adquisición y exposición del acervo acumulado o el círculo de encuentros e intercambios que rodea a quienes comparten el gusto por acumular objetos de la misma clase, son todos temas que, vistos con un mínimo de curiosidad, resultan tan apasionantes como inquietantes.

Sin embargo, hay en la personalidad del coleccionista un magnetismo que trasciende incluso su afición. Podríamos llamarlo el *ethos* del coleccionista. Y es que, si se me permite la generalización, el modo de ver la vida de un coleccionista implica una serie de virtudes y vicios tan sensatos como excepcionales. Suelen ser seres apasionados, buenos conversadores, detallistas y observadores, con cierta predisposición hacia la contemplación y proclives a la nostalgia. Su relación con el tiempo no es la usual y, como es de esperar, tampoco lo es aquella que crean con las cosas. Para un coleccionista, el mundo se materializa en los objetos y, justamente, a partir de ellos descubren mundos y universos paralelos. Son generosos a la hora de compartir su saber y es de advertir que, en contra de lo que pueda parecer, no suelen ser consumistas sino, muy por el contrario, desprecian la ansiedad adquisitiva y el desapego capitalista. Es cierto que no se rigen por las convenciones sobre las prioridades, sobre el valor de las cosas, sobre las contraprestaciones económicas

o sobre el empleo de las mayúsculas, pero también es verdad que más que de soberbia o avaricia, los coleccionistas suelen pecar de culpabilidad y de proselitismo evangelizador.

Es bastante posible que Lucía Contreras se ajuste al perfil de coleccionista que venimos trazando. Habrá quien lo perciba en las respuestas que nos da durante la entrevista, habrá quien lo advierta en su colección de teatritos, habrá también quien discrepe. En todo caso, son las palabras con las que se presenta aquellas que nos introducen en su particular modo de estar en el mundo: “Si algo puedo decir acerca del asunto del “coleccionismo” es que de ningún modo debería existir la posibilidad de conjugar el verbo: ¿coleccionaría?, ¿coleccioné?, ¿coleccionaré? Imposible. No caben pretéritos perfectos ni imperfectos, ni participios, ni condicionales, sólo presente, y para ser justos con nuestra rica lengua, gerundio, porque esto no tiene fin. El acto de coleccionar es un impulso en sí mismo y yo colecciono teatros de papel.

El legado

ⓑ ¿Qué es eso que te cautiva y fascina del teatro de papel?

Tiene mucho que ver con mi actividad profesional. Trabajé durante casi veinte años en gestión cultural como productora de espectáculos y eventos y siempre me interesó mucho más lo que ocurría detrás del escenario que lo que veía el público. Los teatros de papel



permiten producir desde cero cualquier aventura que se nos ocurra, así que supongo que esto, junto con el legado familiar del teatrillo de mi padre, hizo el resto.

Ⓡ **Háblanos de ese legado. ¿Cuándo descubriste el teatrillo Seix i Barral de tu padre?**

No recuerdo una primera vez. Siempre estuvo en casa y supongo que lo descubrí de la mano de mis hermanos mayores. Sabíamos que era algo delicado y sentimentalmente muy valioso para mi padre; sin embargo, estaba a mano, nos permitían jugar con él: tanto para mi padre como para mi madre el arte y los libros siempre fueron fundamentales y nos enseñaron a valorarlos.

Ⓡ **¿Qué valor tenía este teatrillo para tu padre?**

Damián, mi padre, que ya tiene ochenta y seis años, recuerda muchas tardes jugando con su hermana Marujeta. Ella no tenía buena salud y supongo que este juguete le permitía vivir aventuras sin cansarse físicamente. No olvidemos que tuvieron que sufrir la guerra civil y sospecho que cualquier cosa que permitiese dejar volar la imaginación era un tesoro.

Ⓡ **Y para ti, ¿qué significado tiene?**

Imagínate... Ese teatro me ha convertido en coleccionista y el hecho de serlo está haciendo que mis intereses y mi futuro giren en torno a la colección.

Ⓡ **Imagino que también será muy valioso para tu hijo.**

Mi hijo es un niño muy curioso, sensible e imaginativo y afortunadamente aprecia el valor de lo antiguo. Él sabe que el teatrillo de su abuelo es un objeto muy especial y lo manipula y habla de él en esos términos.

Ser coleccionista

Ⓡ **Sostiene Antonio Altarriba que “puede que coleccionar sea una forma de filosofar”. ¿Nos podrías contar algunas reflexiones que te han suscitado los teatrillos de papel?**

Bueno, yo creo que más que con la filosofía, los coleccionistas tenemos que ver con la antropología y la psicología por cuanto nos interesa rebuscar en el interior y el pasado de los objetos. El diccionario Robert define la palabra coleccionismo como: “Una costumbre considerada como patología que consiste en reunir objetos cualesquiera sin un valor objetivo”. Aunque se nos tache de locos y pese a que hay momentos en los que un coleccionista se llega a obsesionar por alguna pieza, creo que cuando uno se empieza a interesar por determinadas cosas no existe una predisposición a reunir cuantas más mejor. Creo que este paso es posterior y llega con el tiempo, el conocimiento que uno va acumulando, los hallazgos y la fascinación que llega a sentir por los objetos que va encontrando. En mi caso la “patología” me ha llevado a acumular teatrillos de papel.

Ⓡ **También observa Altarriba que “los coleccionistas demuestran, además de cierto desprecio por lo utilitario, una clara decepción por la contemporaneidad”. En tu caso, ¿qué te decepciona del tiempo que te ha tocado vivir?**

A mí me decepcionan en general y sorprenden mucho las decisiones y las inversiones que se realizan y los aspectos de la modernidad en los que se pone el acento. Hay un parte de la sociedad, de la gente de a pie que consume lo que los medios y la industria “le dan de comer” y no buscan su propio sustento intelectual. Me pone los pelos de punta el gregarismo deportivo, musical, artístico, literario. Me preocupa mucho la educación en términos generales que están recibiendo nuestros futuros adultos. Volviendo a la pregunta, sin

duda me decepciona el “aborregamiento” general, el intento de aniquilación del diferente.

Reflejos de un lugar y un tiempo

Ⓡ **Imagino que cada teatrillo de tu colección tiene su historia, ¿podrías contarnos los entretelones y bambalinas de algunos de ellos?**

Más que de un teatro en concreto, me gustaría explicar las semejanzas que voy encontrando en cada nuevo teatro. Tengamos en cuenta que toda mi colección está compuesta por piezas originales y que además, en principio, no restauro porque no me gusta restar ni un ápice de la historia que trae cada uno.

Para mí son muy importantes dos aspectos: por un lado, lo que hizo el editor, el diseño, las novedades técnicas de la época, la ilustración y las obras que elegía para formar el conjunto del teatrillo y, por otro, lo que finalmente ha llegado a mis manos después de pasar por una o varias generaciones de niños. Es fascinante encontrar dibujitos en la parte trasera de los telones, apuntes en los libretos, fechas y nombres, remiendos más o menos habilidosos y, a partir de ahí, todo lo que mi imaginación me permite deducir acerca del primer propietario de mi nuevo tesoro, un niño que vivió en el siglo XIX e incluso en el XVIII. Me fascina que algo tan delicado como el papel haya llegado hasta mis manos en casi perfecto estado y que antes de convertirse en un objeto valioso para mí fuera un juguete.

Ⓡ **Me interesa esa idea de que los teatrillos son un reflejo del tiempo y lugar donde surgieron. En una frase, ¿qué rasgos generales caracterizan los teatrillos editados en Inglaterra?**

Sin duda Inglaterra es la cuna de los teatros de papel. Fue allí donde surgieron y desde allí se difundieron al resto de Europa como entretenimiento, en principio, burgués.

Ⓡ **¿Alemania?**

Los alemanes se caracterizan por su originalidad en las ilustraciones y la calidad de sus litografías.

Ⓡ **¿Dinamarca?**

Aunque no tengo muchos, llama la atención la modernidad de sus diseños



frente a lo que se hacía en el resto de Europa en esos tiempos.

ⓑ ¿Francia?

La imprenta Pellerin de Épinal es sin duda el sinónimo de teatro de papel en Francia. Se puede establecer un paralelismo entre Pellerin y Paluzie en Barcelona. Es muy curioso observar cómo, ya a principios del XIX, el espionaje y la copia industrial estaban a la orden del día, pudiendo encontrar infinidad de fondos de teatro y bastidores exactamente iguales en ambas imprentas.

ⓑ ¿Checoslovaquia?

Pese a ser los mejores marionetistas del mundo, no se encuentran ejemplos de teatro de papel allí. Yo tengo un par de teatros que compré al principio, fruto del desconocimiento.

ⓑ ¿Italia?

Son muy difíciles, por no decir imposibles de encontrar. Los italianos se centraron mucho más en los belenes y esto ocurrió fundamentalmente en Nápoles.

ⓑ ¿Estados Unidos?

Como siempre, se subieron al carro de las modas burguesas de la vieja Europa, incorporando a su industria juguetera los teatros de papel. Si hay algo que agradecer a los americanos son sus enormes casas, ya que, gracias a ellas y al espacio que permite no tirar nada, muchas de mis piezas europeas las he encontrado allí.

ⓑ ¿Y en España?

En nuestro país hubo dos grandes nombres en lo que a teatros de papel se refiere. Uno fue Esteban Paluzie i Cantalozella, maestro pedagogo y editor de innumerables libros de texto, cuya producción de decoraciones de teatro, personajes y recortables fue tremenda. Y sin duda la revolución internacional en cuanto a tecnología vino de la mano de la editorial Seix i Barral y su famoso "Teatro de los Niños" diseño de Carlos Barral Nualart. Inventaron un sistema de colgadura para los telones e incluyeron transparencias en los decorados logrando efectos escénicos increíbles. Incluso los ingleses se rindieron a sus pies.

En definitiva todos ellos nos hablan de historia, de literatura y costumbrismo. Son una magnífica enciclopedia, si uno se molesta en leerla.

Desde la butaca

ⓑ Tengo entendido que el teatro de papel también se representa "profesionalmente", ¿qué se siente al ver una de estas funciones?

Mi primera experiencia ha sido este año en Harderwijk, un pueblecito holandés. Cada dos años se reúne allí a un grupo de personas, la mayoría de edad avanzada, que vivieron su infancia con los teatros de papel como casi única distracción. Lo increíble es que como adultos han transformado aquel entretenimiento de niños en hobby, introduciendo infinidad de recursos técnicos hechos en casa, efectos especiales y un sin fin de detalles que convierten las representaciones en magia pura. Además, las representaciones se ofrecen en casas particulares que los habitantes del pueblo prestan, manteniendo, de este modo, absolutamente viva la forma original de este entretenimiento. Fue una delicia y seguro que repetiremos en un par de años para disfrutar de las nuevas producciones.

ⓑ ¿Es usual que se representen obras de teatro de papel?

Existe un fuerte resurgimiento del género. Conozco muchas compañías de titiriteros que han encontrado su modo de expresión artística en el teatro de papel y espero que surjan muchas más. En concreto, yo sólo he visto una obra en directo de un artista alemán absolutamente vanguardista en cuanto a estética y música. Narra sin palabras la alienación del mundo moderno. Es realmente interesante lo que se puede lograr con unos cuantos cartones...

Además, hay un festival en Nueva York que se ha especializado en representaciones bajo este soporte y con los que estoy en estrecho contacto para futuras colaboraciones en nuestro país. En cuanto a otros soportes, hay un largometraje rodado enteramente en teatro de papel, *Dante's Inferno* (www.dantefilm.com)

, absolutamente magistral. También debo mencionar a Iñaki Antuñano, realizador de cortos con varios premios importantes; juntos estamos ultimando un *trailer* para televisión sobre los clásicos que editó Seix i Barral, que esperemos se materialice en una serie para niños.

ⓑ ¿Cómo sería un teatro de papel hecho por ti?

Lamentablemente, yo no soy muy hábil con las manos, y conste que al principio hice mis pinitos y al menos pasé un buen rato al margen del resultado. El arte es para los artistas. Mi aportación a ese mundo consiste en recuperarlos, catalogarlos e intentar que vuelvan a tener su lugar.

ⓑ ¿Cómo orientarías a alguien que de pronto le pique la curiosidad por hacer un teatrillo? ¿Por dónde empezar?

Para empezar, creo que bastaría una tarde lluviosa, una caja de zapatos y un niño al lado. El resto, abrir una embocadura, recortar, pegar, dibujar y dejar volar la imaginación.

De lo privado a lo público

ⓑ ¿Cuánta culpabilidad te produce tu colección?

La colección en sí misma sólo me produce gozo al contemplarla y orgullo por el hecho de haber recopilado y seguir reuniendo trozos de la Historia. Como coleccionista, me considero un purista radical, puesto que sólo me "abalanzo compulsivamente" sobre teatrillos de papel, pese a que me encuentro papeles, juguetes y libros maravillosos que me tientan, aunque nunca lo suficiente.

Otra cuestión, no menos importante, es cómo se logra una colección y ahí intervienen infinitas circunstancias. Hay





que tener en cuenta que, cuando se trata de objetos antiguos, entran en juego el ahora o nunca y también, a menudo, los años que uno puede estar esperando a que una determinada pieza se cruce en tu camino. Entonces –y a no ser que uno tenga los bolsillos muy llenos– es cuando aparece la culpa como una avalancha de nieve que casi te impide hasta respirar. No me preguntes por qué pero un coleccionista siempre consigue sacar la cabeza y sobrevivir a ese alud. Lo he hablado mucho con otros coleccionistas y esa sensación nos es común.

Yo empecé a comprar teatritos de papel sin ninguna pretensión, por el simple hecho de tener unos cuantos, me parecían muy bonitos, me gustaban sin más. El “problema” aparece después, cuando ya no se trata sólo de la búsqueda de una determinada pieza sino que las piezas se te ofrecen sin ser buscadas. Yo conozco gente en todo el mundo que me envía fotos y me ofrece “el teatrito de mi abuelo”, “esta obra que me he encontrado en el desván”, “he pensado que no debes dejar pasar esta oportunidad”, etcétera. Así que sí, además de buscarlas, las piezas te encuentran ellas mismas, pues “las avalanchas” de las que hablaba antes se suceden. Desgraciadamente, he tenido que dejar pasar en muchas ocasiones teatros por los que casi pierdo la cabeza. Afortunadamente, pese a esta “adicción”, mi economía no me permite perder el norte, aunque me hace pasar algún que otro mal rato...

Me resulta muy graciosa y me identifico mucho con esa frase de Oscar Wilde: “Puedo resistirme a cualquier cosa excepto a la tentación”.

Resumiendo: a menudo siento culpabilidad (por las piezas que no he conseguido tanto como por el esfuerzo económico que algunas otras me han supuesto), pero se me cura rápido...

Ⓡ ¿Por qué vale la pena que tu colección tenga un espacio permanente para ser exhibida?

Buena pregunta. Cuando empecé a comprar teatros de papel, la satisfacción llegaba incluso antes que el propio teatro. La emoción de buscarlo, de esperar a que llegase a mis manos, si venía de fuera, y luego montarlo en casa. Ahí quedaba unos cuantos días para mirarlo y admirarlo y luego tenía que protegerlo, guardarlo y dejar libre la mesa para poder utilizarla.

Ahora, la ambición es otra porque durante todos estos años de recopilación, he desarrollado hábitos de investigación y –quiero pensar– también un conocimiento profundo de la materia, que me han llevado a entender y apreciar mejor la esencia de este juguete, el porqué de su éxito en el pasado y su absoluta relevancia en los ámbitos educativo y artístico contemporáneos. El teatro de papel procura un magnífico instrumento en la animación a la lectura, las artes escénicas, la arquitectura, la música, la literatura, la creatividad. Llevo muchos años acumulando piezas, documentos, libros e información, desarrollando un proyecto para el teatro de papel. Qué mejor forma de poner en manos de la sociedad este acervo que creando un museo específico que permita unir, por primera vez en el mundo, una colección de estas características, un programa educativo vivo (que implique a además a profesionales de distintas disciplinas: editores, escritores, arquitectos, artistas plásticos, etcétera) y una plataforma de expresión artística, a través de objetos de incalculable valor antropológico.

Ⓡ Específicamente, ¿qué buscas transmitir con ella?

Más que transmitir quisiera compartir mi colección. Me resulta muy frustrante tener una parte de la historia guardada en cajas en mi casa y estoy dispuesta a ir a vivir allí donde la quieran exhibir de forma permanente... ¡Creo que queda claro que somos inseparables! Me gustaría que las instituciones supieran ver que existen innumerables colecciones privadas perdidas para la sociedad. Yo estoy en permanente contacto con casi todas las personas del mundo que se

interesan por el teatro de papel, participo en foros, festivales e iniciativas universitarias y museísticas: tanto estos colectivos como sus gestores me han manifestado por escrito su interés y apoyo al proyecto. Creo que es una oportunidad única que nuestros gestores no deberían desaprovechar.

El Museo del Teatro de Papel con el que sueño, debería convertirse en un espacio dinámico y motor de experiencias y actividades culturales, educativas y de ocio, un lugar de encuentro, donde se favorecería el diálogo entre el público, los escritores, maestros y educadores.

A nivel antropológico, sería bueno mostrar a las nuevas generaciones los juguetes con los que sus antepasados, padres y abuelos crecieron, enseñándoles a través de ellos otras formas de diversión y el marco de la sociedad y cultura a las que pertenecen, para que aprendan, al mismo tiempo, a comprenderse como producto de las mismas. Valorando los procesos educativos de antaño, recordaría a las generaciones anteriores (hoy padres y educadores) que en su infancia la interacción con dichos juguetes generó cultura, felicidad y creatividad. Todos podrían además apreciar la evolución de los editores de literatura infantil a través de los siglos.

A nivel pedagógico, un museo así ayudaría a fomentar la conservación y comunicación de otras fuentes de entretenimiento ligadas a la lectura, así

como el hábito de la misma entre las nuevas generaciones. Se trataría de mantener un museo vivo, que cumpla además la función de espacio educativo y de animación a la lectura, propiciando talleres, encuentros y conferencias de autores y especialistas; conseguir un espacio cultural dinámico que se convierta en referencia internacional del mundo infantil a través de la literatura y el juego.

En el plano artístico, el proyecto también contempla la puesta en marcha de un festival internacional de teatro de papel que nos ofrecería la visión de creadores de todo el mundo que utilizan este medio para mostrar tanto obras propias y de vanguardia como clásicos de la literatura.

📖 **Nos puedes recomendar un libro que nos introduzca en el mundo del teatro de papel.**

Mejor varios. Para empezar *Toy Theatre of the world* de Peter Baldwin, una autoridad en la materia. Luego *Teatros de juguina*. “De l’entreteniment al col·leccionisme. Catalunya, segles XIX-XX” (*Quaderns del Museu Frederic Marès* / 11) de mi buen amigo y también coleccionista Francesc d’Asís López Sala, que nos proporciona un estudio a fondo sobre estos juguetes en nuestro país. Y para terminar, me gustaría compartir el catálogo de mi última exposición *Teatros de Papel, 1840-1985*. Colección Lucía Contreras Flores que, pese a no mostrar más que

una parte de mi colección, permite un recorrido visual, creo que muy interesante, por el mundo del teatro de papel.

📖 **¿Y algunas páginas webs?**

Www.teatritos.com, la mía, ¡cómo no! Te puedo recomendar también: www.vischmarktpapierentheater.nl www.papierentheater.nl www.papiertheater.eu www.schattentheater.at www.pollockstoymuseum.com pollocks.trishymouse.net ◀▶



Lucía Contreras Flores

Investigadora, autodidacta, coleccionista, Lucía plasma toda su pasión y sensibilidad en aquello a lo que se dedica. Ha trabajado como productora y gestora cultural de artistas de la talla de Rudolf Nuréyev y Tadeusz Kantor. En la actualidad, centra sus energías en la creación de un Museo del Teatro de Papel

Breve historia de los teatros de papel

Si tuviéramos que hacer Historia de la representación de relatos para niños, probablemente deberíamos empezar presuponiendo momentos de fascinación y misterio provocados por las sombras del fuego de los hombres de las cavernas. Aunque sólo se conservan huellas de aquellas primeras manos, quizá el origen más remoto de las representaciones para niños sí se halle en el teatro de sombras, técnica de las antiguas culturas en Egipto, Grecia, Roma y sobre todo en Asia, donde incluso hoy en día se siguen ofreciendo representaciones muy valoradas también por el público adulto de Tailandia, Japón, India y China, que consiguió que el teatro de sombras pasara a conocerse popularmente como teatro de “sombras chinescas”.

En cualquier caso, para ser rigurosos, la primera prueba material que atestigua la costumbre de representaciones (con o sin caja escénica) para niños, la proporcionan los “títeres” conservados de la Edad Media. Como demuestra la escuela de Praga, el arte de las marionetas ha perdurado a través de los siglos, alcanzando niveles altísimos de calidad y sofisticación.

Tenemos que saltar varios cientos de años para encontrar las primeras huellas de algo parecido a una caja escénica de papel: en el siglo XVIII Martin Englebrecht inventa lo que un siglo más tarde se acuñará bajo el término “diorama”. Se trataba de un modelo tridimensional de paisaje que mostraba eventos históricos (belenes y escenas bíblicas) con el fin de educar o entretener.

Avancemos otro siglo para situarnos en la Inglaterra victoriana. Siguen siendo tiempos en los que no existen los entretenimientos de hoy en día ni la televisión, sin ordenadores y sin cine; la distracción estaba limitada casi exclusivamente al teatro adulto. Como recordatorio y propaganda de las obras representadas, los teatros

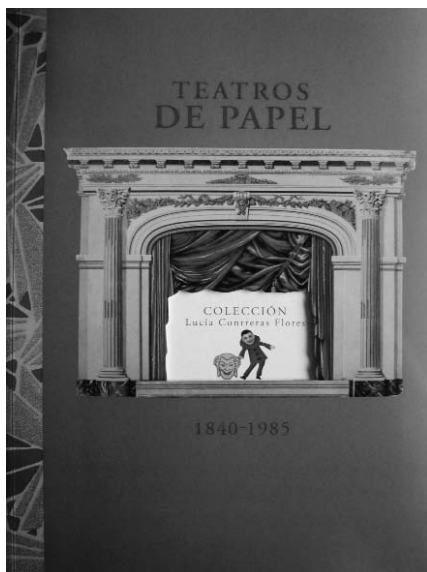
ofrecían, con el programa de mano, estampas ilustradas con los actores de moda vestidos e interpretando a sus personajes. De forma natural, esas estampas se convirtieron en objetos de deseo y colección para los jóvenes aficionados, que las guardaban e intercambiaban. Las estampas no eran gratuitas, lo que las convertía en recuerdos exclusivos para la clase media y alta.

Los primeros Toy Theater

El interés que suscitaban hizo pensar a William West, un impresor de la época, en la posibilidad de convertir la afición de los jóvenes en un negocio, y en 1808 encargó a uno de sus aprendices, John Kilby Green, la primera producción de estampas de teatro juvenil. Las llamaron “Juvenile Theatrical Print” y en muy poco tiempo se convirtieron en uno de los juguetes de más éxito en la historia de Inglaterra. Hasta 1811 y sin ninguna competencia, West fue ampliando la colección hasta veintiséis conjuntos de personajes.

Al año siguiente, el modesto aprendiz J. K. Green, viendo cómo prosperaba el negocio de su patrón, decidió probar fortuna por su cuenta creando el primer frontal o proscenio de teatro y copiando y editando las obras de su antiguo jefe. Nació el Toy Theatre.

Aceptando el hecho de que ya no estaba solo en esa industria floreciente, William West siguió adelante con su apuesta y en 1811 puso a la venta *Peasant boy*, la primera obra completa con escenarios, bastidores, personajes y libreto, y rebautizó el producto con el nombre que aún se sigue utilizando hoy en día: “Juvenile



Lucía Contreras Flores
Teatros de papel
Valencia: Pentagraf, 2008



© Red Riding Hood. McLouling Bros

Drama". Por su parte, el joven Green siguió copiando las obras que West editaba pero, aunque no se conocen los motivos, desapareció del mercado dos años más tarde.

West siguió durante toda su vida dedicado a los teatros de papel, pero la competencia no tardó en aparecer en un mercado exclusivo y elitista en el que había mucho dinero en juego. Teniendo en cuenta que un teatro completo costaba cuatro libras (cifra que la mayoría no conseguía ganar en meses) y que las obras valían un penique en blanco y negro y dos peniques en color, West tardó muy poco en hacerse rico ganando más de treinta libras a la semana.

Los editores de medio penique

En 1832, veinte años después de su misteriosa desaparición, J. K. Green regresó al mundo de los editores autopromoviéndose "inventor original de las ediciones juveniles", afirmación que nadie cuestionó. Nuevos editores que pasarían a la historia como Skelt, Park y Webbs se-

guían buscando modelos de teatro para competir por un público que seguía siendo reducido. Una vez más, Green acertó introduciendo un nuevo formato, más pequeño y sobre todo más barato. Su éxito fue inmediato logrando atraer a sectores de la población que hasta ese momento no podían acceder al juguete de moda entre los ricos. En tono un tanto despectivo, los pequeños teatros empezaron a conocerse popularmente como de "Half-penny editors" (editores de medio penique) y, pese a que a ellos se debe la popularidad de estos juguetes, la calidad de sus ediciones no tardó en bajar, utilizando hasta el desgaste antiguas planchas y sin ofrecer novedades a su nuevo público.

Tras el fallecimiento de J. K. Green en 1860, uno de sus hijos intentó seguir con el negocio, pero tras muchas dificultades la familia decidió vender su stock impreso y las planchas al que fuera agente de Green durante años, John Redington.

Hasta 1876 Redington, que ya era conocido por editar retratos de los actores del "Old Brit" (nombre popular del Britannia Theatre), siguió editando diecinueve de las obras que había comprado a los herederos de Green y añadió siete nue-

vas adaptaciones, entre ellas *Oliver Twist* de Dickens.

Aparece entonces en escena un joven llamado Benjamin Pollock que frecuentaba el barrio de Hoxton Old Town y más concretamente el almacén de Redington. El interés concreto que movía al joven Pollock no está muy claro. Algunas fuentes apuntan que, además de Toy Theatres, Redington vendía tabaco de contrabando y Benjamin se lo compraba. Otras fuentes (sin duda más románticas) aseguran que Pollock se sentía atraído por los teatros con la misma fascinación que por Eliza, una de las hijas del señor Redington. Lo cierto es que cuando Redington murió en 1876, Benjamin Pollock se casó con Eliza Redington y ambos se hicieron cargo del negocio durante sesenta años.

Pollock, que aún era menos creativo que su suegro y se dedicaba a reproducir lo que otros habían creado, compensó con creces su defecto dirigiendo todos sus esfuerzos a la productividad. Gracias exclusivamente a su producción, se mantuvo viva y creciente la industria de los Toy Theatres en Inglaterra.

El escritor Robert Louis Stevenson escribió un artículo en 1884 titulado *A Penny Plain and Two Pence Coloured*

(Un penique en blanco y negro, dos peniques en color) que concluía con esta frase: "If you love art, folly, or the bright eyes of children, speed to Pollock's!" (Si amáis el arte con locura u os gusta el brillo de los ojos de un niño feliz, ¡correr a la tienda de Pollock!) (1). El editor nunca habría podido agradecerle lo suficiente esas líneas: el mensaje caló tan hondo que personajes de la talla de Chesterton, Gordon Craig y Charles Chaplin se convirtieron en habituales de su tienda.

La era de la nostalgia

Pollock murió en 1937. La Segunda Guerra Mundial y las dificultades que encontraron sus hijas para continuar con la labor de su padre en esas circunstancias, permitieron a Alan Keen, un anticuario de libros, comprar el negocio. Keen, un hombre con iniciativa y dinero, estableció la Benjamin Pollock Limited en un local impresionante en el elegante barrio de Adelphi. Publicó *The High Toby* de J. B. Priestly, ilustrado por Doris Zinkeisen y

creó el Regency, primer teatro en paquete desmontable con proscenio de baquelita y con obras incluidas en la caja. También fabricó el "Adelphi", como homenaje al barrio en el que se encontraba. Sin embargo, los enormes costes de producción le llevaron a la suspensión de pagos y la desaparición de su empresa en 1952.

En 1955 Marguerite Fawdry buscaba obras para el teatro Regency de sus hijos. Fue informada de la situación de quiebra de la empresa de Keen y de la imposibilidad de adquirir obras sueltas. No obstante, teniendo en cuenta que el stock restante estaba empaquetado y almacenado, en la Benjamin Pollock Limited le ofrecieron la opción de comprarlo todo. Marguerite, gran amante de los teatros, accedió y decidió montar el Pollock's Toy Museum en Covent Garden, una mezcla de tienda y lugar para nostálgicos. Desde allí se produjeron pequeñas tiradas y, tímidamente, el negocio continuó.

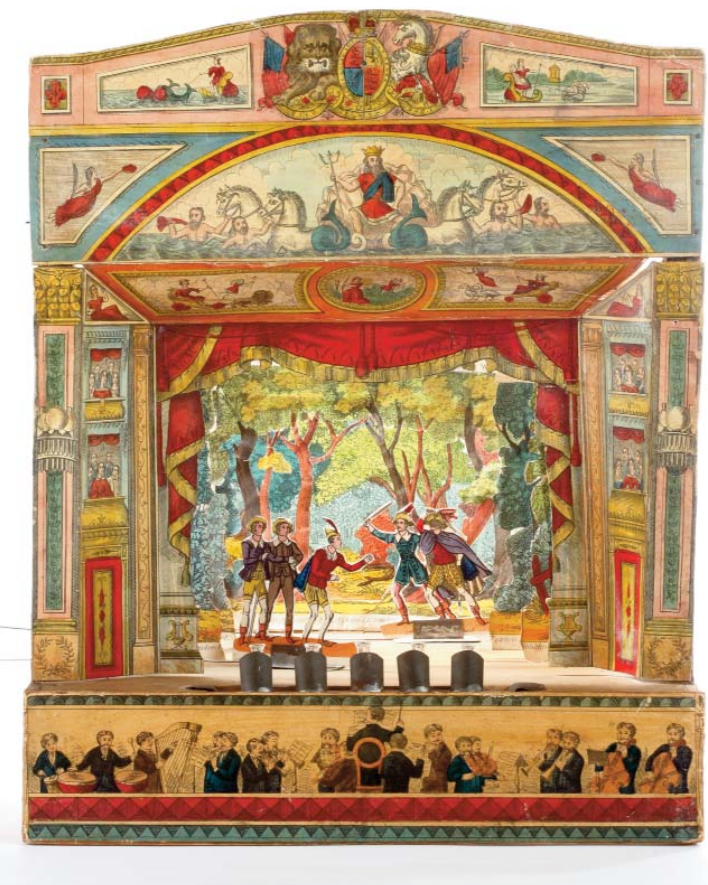
Desde 1969 el museo/tienda se encuentra en el nº 1 de Scala Street dirigido por Eduard Fawdry, nieto de Marguerite. Gracias a este espacio, más tienda que museo, se han conservado los orígenes y la tradición de los Toy Theatres ingleses.

Papiertheater

Paralelamente a los inicios del teatro de juguete en Inglaterra, en Europa también nacía la afición por las representaciones domésticas.

En Alemania, hacia 1830 existía la costumbre de enviar, a los directores teatrales de provincias, hojas impresas con los personajes de moda, para orientarles profesionalmente. Varios editores vieron la oportunidad de aprovechar estas impresiones convirtiéndolas gradualmente en láminas de teatro para los niños. Teniendo en cuenta que los repertorios se extraían de obras reales (ópera, drama, leyendas y folclore), las ilustraciones eran extremadamente artísticas y a menudo muy crudas en su temática; como la norma era copiarse unos a otros, resulta además fascinante buscar el origen de dichos decorados.

Se fabricaron grandes escenarios para la clase alta; Schreiber fue uno de los mayores productores de láminas, que él empezó a modernizar hacia un estilo de representación más realista. Una de sus escenografías más apreciadas fue la del "Templo Egipcio" que creó para *La flauta*



© "The Neptune". John Redington



Arriba: Telones y personajes de "Children in the wood". Benjamin Pollock

Abajo: Telones y personajes de "The Miller and his men". Benjamin Pollock



© Teatro Miniatura. Barsal



© The Pantomime Tivoli Theatre. Alfred Jacobsen

mágica de Mozart. Schreiber fue el único editor que sobrevivió en el negocio y sus juguetes se vendieron hasta la Segunda Guerra Mundial. La empresa sigue siendo hoy una importante editorial en Alemania y en los últimos años han reeditado alguno de sus teatrinos.

Tampoco podemos olvidar en el siglo XIX las hojas de viñetas publicadas en Neuruppin, Alemania, que proponían historias originales y versiones de romances y cuentos muy similares a las de Épinal en Francia, del que hablaremos más adelante. Otros artistas y editores como Gustav Kühn y Joseph Scholz también se especializaron en la producción de teatrinos de juguete, juegos con los que se podían simular representaciones breves que previamente se recortaban y montaban. Fue tal la importancia de esta ciudad en cuanto a la producción de este tipo de trabajos, que sus editores llegaron a ser conocidos como “Neuruppiners”, término acuñado principalmente en relación a la secuencialidad narrativa de sus viñetas (que podríamos comparar con los cómics actuales).

En Austria, influidos por el mercado alemán, los Teatros de Juguete florecieron poco a poco. En 1815 Matthias Trentsensky, un oficial del ejército retirado, empezó a imprimir litografías y teatros de juguete en miniatura. Para ello contrató a Theodor Jachimovicz, un excelente escenógrafo que se distinguió por sus delicados dibujos coloreados a mano (la calidad de sus trabajos era tan exquisita que Jachimovicz acabó siendo el escenógrafo de la Ópera del Estado). La delicadeza y calidad de los teatros de Trentsensky logró traspasar fronteras e inició una interesante vía comercial con Londres: una parte adinerada del público británico quería desmarcarse del vulgo y las hojas de Trentsensky resultaban mucho más elegantes y sofisticadas que las producidas para “Juvenile Drama”. Tras la muerte de Trentsensky en 1868, el negocio pasó a manos de Stockinger & Morsach, quienes introdujeron la litografía en color como técnica de reproducción gráfica.

Dukketater

En Dinamarca la aparición de los teatros vino también de la mano de los alemanes, que encontraron un nuevo mercado para vender su producción. La necesidad de representar personajes que fueran familiares al público danés no tardó en manifestarse. En 1880, Alfred Jacobsen puso en circulación la revista *Promter*,

que hablaba sobre los teatros de juguete, y decidió abrirse camino en el mercado regalando con cada ejemplar un capítulo y una lámina con personajes de *Los hijos del capitán Grant* de Verne. Cada una de las láminas era realizada por un artista de renombre y esta novedad, unida a la calidad de las litografías a todo color, proporciónó a Jacobsen el espaldarazo definitivo a la hora de introducir en el mercado esos juguetes. Gracias a su éxito, abandonó la edición de la revista y se dedicó exclusivamente a la edición de adaptaciones de las obras del Teatro de Copenhague. Jacobsen obtuvo un enorme éxito en su nueva actividad industrializada y los teatros de juguete se convirtieron en una parte importante de la cultura danesa.

En siglo XX los teatros de juguete volvieron a regalarsé con una revista muy popular en Dinamarca, *The Illustrated Family Journal*; corrían los años veinte y los dibujos se inspiraban cada vez más en el cine que en el teatro.

Las láminas de Jacobsen fueron perpetuadas por el editor Estrid Prior; el negocio sobrevivió en Dinamarca y las reproducciones de muchos de los diseños originales de 1880 pueden encontrarse hoy día en el mercado.

Théâtre de Papier

Francia, como el resto de Europa, no quedó exenta de la influencia alemana. Los editores se concentraban en Alsacia y Lorraine y la mayoría tomaba los originales de Alemania como modelo. Damour y Gangel en Metz, y sobre todo “L’Imagerie Pellerin” en Épinal y célebre en el mundo entero, decidieron embarcarse en la aventura de los teatros de papel.

En 1796 Jean Charles Pellerin abre la “Imagerie” d’Épinal, popularizando estampas costumbristas. Sin embargo las hojas de Pellerin, como el resto de sus productos, estaban pensadas para recortar y pegar sobre un cartón, no para representar obras.

En el siglo XIX aparecen nuevos editores en Épinal, entre ellos Charles Pinot y su “Nouvelle Imagerie d’Épinal”. En 1860 diseña el primer proscenio de teatro de juguete francés, inspirado en el Teatro de la Ópera de París, aunque nunca llegó a editarlo. La aparición de esta nueva imprenta desata una auténtica guerra en la producción de imágenes, batalla que ganará la archiconocida “Imagerie Pellerin d’Épinal” que acaba por hacerse con la supremacía del negocio en toda Francia y compra los fondos de Pinot en 1888.

En 1896, a punto de cambiar de siglo y con la Exposición Universal de París muy cerca, Pellerin edita el diseño del teatro de Pinot bautizándolo con el nombre de “Gran Théâtre Nouveau” y produce una serie de decorados para éste que causan admiración por el uso de dorados en los suntuosos decorados. El éxito de este magnífico teatro se prolongó hasta 1906 y se editaron hasta veintiséis fondos y bastidores diferentes, pese a que Pellerin nunca editó libretos para completar su oferta.

Otros escenarios

La antigua Checoslovaquia tampoco permaneció al margen de la nueva moda, pero, a diferencia del resto, y teniendo en cuenta la profunda tradición checa de marionetistas, los pequeños teatros de mesa procedentes de allí son más bien teatros para representaciones profesionales y siempre con las marionetas como protagonistas.

Niños de Holanda, Noruega y Rusia disfrutaron también de los teatros de juguete, aunque la información sobre editores de estos países es casi inexistente. En Italia podríamos hablar de los “teatrinos”, aunque la verdadera tradición pertenece a los famosos belenes napolitanos.

Toy Theatre

Estados Unidos, siempre ávido de cualquier movimiento cultural procedente del viejo continente, también quiso tener sus propias producciones, aunque el teatro de juguete nunca alcanzó popularidad entre los americanos. El primero en comercializarse fue el “Selz’s American Boys Theatre” editado por Scott & Co. de Nueva York en 1870. Se trataba de una reedición de las obras menores publicadas en Inglaterra por la revista *Boys of England*.

En 1883, Singer, otro editor de Nueva York, publicó un teatro en color que incluía cuentos de hadas europeos y cuentos populares de la historia de América como *Pocahontas* o *La batalla de Bunker Hill*.

Años más tarde la prestigiosa editorial McLoughlin Bros lanzó al mercado obras de buena calidad y numerosos juguetes de papel para recortar. Siguieron vendiendo sus juguetes hasta después de la Primera Guerra Mundial.

Paralelamente, la revista *Delineator* ofrecía junto con su publicación unos frontales muy simples con dos escenas, piezas

y personajes diseñados para recortar y encajar en una caja de zapatos.

Hubo otras producciones similares más inspiradas en Hollywood y sus estrellas que en el teatro. Walt Disney se interesó por este tipo de juguete y en sus revistas aparecieron obras sueltas y hasta un “Teatro de Blancanieves” diseñado por la factoría y con el mismo sistema de montaje que los Pollock de Inglaterra.

Teatritos

En España hubo dos periodos reseñables en relación a los teatros de juguete. La característica común es que se realizaron en Barcelona y que, como en otros casos centroeuropeos, los editores se dedicaban también al libro escolar. Hablamos de Paluzie y de Seix Barral. Y en justicia debemos también mencionar a Joan Llorens y Antoni Bosch que, pese a no haber tenido la trascendencia de los anteriores, fueron de los primeros impresores que introdujeron y editaron hojas para teatro de sombras en Cataluña (aunque copiaran al principio a los artistas franceses).

Hacia 1865 Esteve Paluzie, prestigioso pedagogo y editor, no era ajeno a la corriente europea. Su negocio, la “Estamparía económica Paluzie Imprenta Elzevirana”, se centraba en la edición de láminas de papel para recortar, representando estampas populares con un marcado tinte catalán, pero poco a poco su producción tanto de embocaduras como de decorados y personajes de teatro fue creciendo hasta llegar a ser extensísima.

Las similitudes en su producción, con la ya entonces famosa “Imagerie Pellerin” de Épinal, son tremendas y abarcan desde el sistema de numeración y almacenaje de las hojas y la ausencia de libretos hasta los sospechosos parecidos de sus decorados. Las comparaciones son odiosas pero basta un simple vistazo para poder asegurar que hay innumerables láminas de estos dos editores que son exactas. ¿Inspiración o copia? ¿Quién emulaba a quién? Basta con fijarse en las fechas para hallar la respuesta. En cualquier caso Paluzie es uno de mis favoritos.

Ya en el siglo XX la última revolución llegó de la mano de la editorial “Industrias gráficas Seix i Barral” que en 1915 y por méritos propios se adueñó del mercado de los teatros de juguete en España. Los “teatrins” catalanes empezaron a conocerse en nuestro país como “teatros de papel” y más tarde, gracias a Seix i Barral, el “Teatro de los Niños” (nombre con el que comercializaban sus productos) llegó a convertirse en un término popular. El

primero de sus teatros, el Modelo B recortable, permanecía fiel en su forma a los modelos de origen centro-europeo. Sin embargo, ese mismo año editaron el Modelo de lujo BB que venía en una caja con la embocadura y los telones ya troquelados y listos para montar.

El “Teatro de los Niños” es sin duda y con distancia el mejor de la “escuela moderna”. Estaban firmados por C. B. Nualart, que no era otro que Carlos Barral i Nualart, padre de los hermanos Barral, que cuidó los detalles y el diseño de forma exquisita.

Los hermanos Barral fabricaron hasta diez modelos de embocaduras o proscenios de teatro y pusieron a la venta numerosas obras clásicas que incluían libretos, personajes y fabulosos decorados. Se editaron veintitrés obras que podían ser utilizadas indistintamente en cualquiera de los teatros de la firma.

Su sistema de cajas y colgaduras permitía sumar varios telones en un mismo acto, creando complejos y bellísimos efectos teatrales sin nada que envidiar a las mejores escenografías de cualquier teatro real. Idearon también un sistema de troqueles en los telones con zonas translucidas de papel vegetal de colores que, debidamente iluminadas, producían mágicos efectos de ambiente y profundidad espacial nunca vistos hasta entonces.

La calidad de los decorados y teatros de Seix Barral (que protegieron bajo patentes) les proporcionaron el reconocimiento mundial, convirtiendo a la editorial en el referente artístico por excelencia en el ámbito de los teatros de juguete. Se llegaron a editar tiradas para el exigente mercado inglés que (pese a ser Inglaterra cuna de estos juguetes) quedó impresionado con el “Teatro de los Niños”. Además de su calidad, existía un abismo entre los melodramas que se seguían editando en Inglaterra desde la época victoriana del “Juvenile Drama” y los fantásticos escenarios de la editorial catalana que representaban desde salones Art Decó y fondos marinos hasta la cubierta de un acorazado.

En 1917 y con motivo de la III Exposición de Juguetes de la Agrupación de Fabricantes, el “Teatro de los Niños” de Seix i Barral fue premiado por el jurado como el juguete que reunía más cualidades artísticas.

El “Teatro de los Niños” se siguió fabricando hasta 1953 y sigue siendo en la actualidad una pieza valiosa para coleccionistas de todo el mundo.

Juguete de artistas

Los teatros de papel fueron mucho más que un juguete y a lo largo de la historia numerosos artistas y escritores se interesaron por ellos. Entre los textos que lo confirman aparecen personajes de la talla de Andersen (que desarrolló sus fantasías de niño jugando con un teatrillo), Lewis Carroll (que acostumbraba a ofrecer a sus amigos representaciones domésticas no aptas para todos los públicos) o Frida Kahlo (que fabricaba sus propios teatros). Oscar Wilde, Ibsen, Chesterton, Jane Austen, Richard Strauss, Goethe, Stevenson, Picasso, Dickens, Orson Wells, Laurence Olivier, Ingmar Bergman y Andrew Lloyd Weber, también manifestaron su gusto por los teatros de mesa. En España, Jacinto Benavente respondía así a un periodista:

“¿Cuáles eran sus juguetes predilectos?”

—Los teatrillos. Llegué a reunir no sé cuántos. Yo me inventaba las comedias y movía los monigotes con alambres, y hacía diabluras... Y me hacía éxitos y me pateaba yo mismo mis obras.

—Y las cajas de soldados y los nacimientos, ¿le gustaban también?”

—Sí, por lo que tenían de teatral; y cuando no lo tenían, les obligaba a tenerlo. Soldados y figuras de nacimiento, en cuanto caían en mi poder, entraban a formar parte de las compañías de mis teatros... ¡Ah! También me gustaba mucho leer. Leía cuanto caía en mis manos: folletines, compendios de historia, cuentos fantásticos, periódicos”... ◀▶

Nota

(1) Traducido al español como “Simples, un penique y de color, dos” e incluido en *Memoria para el olvido* de R. L. Stevenson (Madrid: Siruela, 2005).



© Pieza de “Matheus Animated Empire” theatre



Impresiones de un espectador

Lucía Contreras Flores

Mi pasión coleccionista se deduce de los años que llevo acumulando teatritos de papel. Mi experiencia y disfrute como espectadora de representaciones en teatros de papel son bastante más nuevos pero no menos entusiastas. Con los años voy descubriendo que, lejos de lo que pudiera parecer, este tipo de representaciones siguen muy vivas y experimentando lo que esperamos sean los preliminares de un renacimiento.

Que esta tradición abocada a desaparecer siga viva y vayan surgiendo nuevas compañías de profesionales de la escena que han sabido ver el enorme potencial que ofrece este soporte, debemos agradecerlo principalmente a algunos niños –hoy abuelos– que, con la edad, decidieron seguir, mejorando, innovando y manteniendo las funciones de teatro de papel de su infancia.

Ante una de esas representaciones, como espectadores, la emoción llega de forma rápida.

La ingenuidad del soporte –un juguete convertido en transmisor de historias– provoca una empatía inmediata que nos transporta directamente a los estados de ensoñación de la infancia. Ya desarmados, el espectáculo nos hipnotiza, nos maravilla. La narrativa, el lenguaje, la estética, la música, la simplicidad de los materiales y la ausencia de algunas de las estridencias o excesos del teatro “moderno” nos absorben por completo.

La mezcla de fragilidad y rudeza que definen a un material tan humilde y a la

vez tan cargado de connotaciones e historia como el papel, se revelan como el soporte natural para cualquier texto susceptible de ser representado en un teatro de papel –es decir, todos– y permite que cualquier delirio de la imaginación, cualquier ilustración sea apta para cobrar vida. Es su función natural, el “papel” del papel llevado a su máxima expresión.

Las representaciones en teatro de papel están sobreviviendo a su origen de juguete y Peter Peasgood, Ingeborg Kruspel, Ted Hawkins, John Bell, Alain Lecquc, Harry Oudekerk, Robert Poulter y un largo etcétera son una prueba de ello, contribuyendo con su dedicación y esfuerzo a que, entre todos, devolvamos a este género teatral su merecido lugar en los ámbitos del entretenimiento, el ocio, la educación y la tradición oral.

Alejandro Benítez aporta en este dossier su experiencia con el teatro de papel. Nos presenta *Troka el Poderoso*, obra representativa del movimiento Estridentista nacido en los años veinte en México. Con su concepción del espacio escénico, la rotundidad del blanco y negro y la narración de una historia concebida hace años pero absolutamente vigente, Benítez logra, con aparente sencillez, que un soporte victoriano adquiera categoría de vanguardia artística. Su trabajo es sin duda un ejemplo inmejorable de por qué el teatro de papel merece estas páginas y todo aquello que seamos capaces de hacer entre todos para rescatar al género de un olvido en el que nunca debió caer. ◀▶

El teatro de papel de Peter Peasgood y su familia

Peter Peasgood

Miembro de la British Puppet and Model Theatre Guild. Toda una vida creando y representando con el Teatro de Papel cómo soporte. Peter y su familia recrean desde hace 50 años textos tradicionales de la Inglaterra Victoriana y deleitan al público con magistrales adaptaciones de clásicos del cine, entre otras, *The garden of Allah* que protagonizaron en su día Marlene Dietrich y Charles Boyer

¿Por qué el teatro de papel es tan fascinante? Sé que a muchos niños les atrae, pero, cuando se introducen en la vida adulta, muy pocos continúan con ese interés. Aquellos de nosotros que lo mantenemos es porque así nos lo pide el niño que todavía llevamos dentro.

Cuando era muy niño, allá en la década de los 30, había un tebeo semanal en el cual aparecía una sola imagen mostrando los *Tiny Town*. Una docena de personajes surgían siendo observados por un muchacho. De niño no era consciente de que esos personajes no existían en la realidad.

En 1937 vi en un libro la ilustración de una bailarina en una postura de barra. Traía instrucciones sobre cómo crear un pequeño teatro en una caja de zapatos para hacerla actuar.

Muy pronto las amenazas de guerra llegaron y en 1940 el suministro del papel y la cartulina se vio limitado, pero el gobierno todavía permitía recortar. Por tres peniques compré el recortable del *Pinocho* de Walt Disney. Monté la tienda de Geppetto y la maravillosa escena de la calle, que sale al principio de la película. Se podían recortar seis o

siete personajes y colocarlos en la parte delantera.

En caso de bombardeos, las luces de nuestra casa se apagaban y esto me convenía pues siempre estaba oscura la escalera. Mediante una pequeña antorcha podía iluminar desde delante y mejor todavía, desde dentro de la tiendecita de Geppetto con sus mágicos relojes. Qué bonita quedaba esa escena tan sencilla. Me cautivo para siempre. Es maravilloso que unas figuritas con decorados en un escenario cobren vida, de pronto, cuando se iluminan.

Después vinieron las figuras de Mickey Mouse a todo color, en un cómic. Éstas las pegaba en el cartón de un envase de cereales con una pasta hecha de harina y agua. Mucho después, cuando entré en la escuela hacía modelos de los juegos del colegio con sus personajes. Al dejar la escuela, entré de golpe en la vida adulta gracias al ambiente ajetreado de una fábrica de maquinaria pero mi interés seguía vivo, aunque restringido por las tardes de estudio.

A los 17 años entré en el Gremio Británico de Teatro de Marionetas y Recor-





tables. En la primera exposición a la que asistí, en 1949, había una colección de teatros de clásicos ingleses del siglo XIX expuestos con sus personajes y escenarios. Eran propiedad de Frank Bradley, un importante coleccionista. Me quedé impactado al descubrir que, después de todo, no era yo el inventor del teatro de papel. En aquel tiempo, no había nadie dispuesto a hacer representaciones y tuve que esperar más de 20 años para poder ver por primera vez una función.

Después de un lapso en el que me gradué en Físicas, volví al teatro de papel. Sylvia, mi mujer, y yo, ingresamos en *The Hanau Versammlung* y nos convertimos en asistentes habituales a sus simposios anuales en Alemania. En los últimos años nuestra hija Sarah, se ha unido a nosotros y sigue con la tradición.

Hace años creamos una función muy especial de cabaret de papel que representamos para nuestros colegas intérpretes y que tiene lugar la última noche del Preetz Festival. Los personajes son manipulados exclusivamente por detrás, gracias a unas barras horizontales al estilo del impresor del Leicester Toy Theatre, Mathews. Este método posibilita que los personajes bailen y se muevan con realismo y también permite añadir una considerable dosis de humor cuando es necesario.

Actualmente tenemos doce de esas obras y, al parecer, soy el único experto en ese método de manipulación. En las otras obras que hemos creado, las figuritas

van sobre bases ponderadas en barras horizontales manejadas lateralmente, al estilo inglés, danés y alemán. Sobre qué método es el mejor, cada uno tiene su opinión: *rendijas*, las figuras no se caen; *con base*, las figuras pueden moverse hacia delante; o *con hilos verticales*, las figuras pueden girar fácilmente.

Representamos dos o tres obras clásicas e impresas en inglés, como *Oliver Twist* y dos *Harlequinades* (Comedia del Arte) pero lo que nos interesa de verdad es el diseño de nuestros propios escenarios y personajes. Así, podemos representar clásicos del cine como *El jardín de Alá* o *La chica del dorado oeste*. Sarah ha creado este año un espectáculo original basado en la obra de *Krazy Kat*, tal y como fue concebido por el excéntrico dibujante americano George Herriman. Fue un placer ver su primera representación de esta obra en el festival de Harry Oudekerk en Harderwijk (Países Bajos).

Y, por último, el teatro de papel no tiene límites. Se puede construir con muchos o pocos recursos. No hay duda de que ha hecho revivir el interés por el teatro del siglo XIX inglés, danés y alemán. Una película famosa perdida puede ahora cobrar vida. Podemos vivir el teatro como nunca se ha representado. Personajes de historietas se suben al escenario como si estuvieran vivos. Hay una belleza única y una sensación de intemporalidad en cada representación. ◀▶

Troka el poderoso

Espectáculo unipersonal de teatro en miniatura

Alejandro Benítez

Actor, titiritero y músico. Director de Facto Teatro. El crítico Robin Menken (*Los Angeles Liferce*) ha dicho de él: "Benítez es un gran interprete, centrado en los movimientos emocionales de un bailarín. Sus discursos de papel son magnetizantes, sus silencios explosivos. Benítez manipula el conjunto de la ciudad, moviendo sus secciones hacia dentro y hacia fuera, con la fiereza de un dios bíblico. El público, arrebatado y en pie le dedicó una ovación"

Troka el poderoso fue creado como el héroe de un programa infantil de radio realizado por Germán List Arzubide y musicalizado por Silvestre Revueltas, a principios de 1930. Aunque ambos tuvieron la idea de realizar un espectáculo de títeres, nunca pudieron llevarla a cabo. En aquel programa se escuchaban cuentos acerca de la enorme utilidad de las máquinas para el desarrollo del hombre, así como lecciones acerca del uso de herramientas. Todo esto de boca de Troka, un robot antropomorfo hecho con diferentes máquinas y partes de fábricas: la punta de su cabeza es una antena de radio, sus ojos dos bulbos, su boca una bocina, su torso y sus piernas son placas de metal unidas por enormes remaches, en su pecho lleva una pieza de engranaje. Su brazo derecho es una pala mecánica y el izquierdo una grúa de poleas. Su pie derecho una locomotora y el izquierdo un tractor y, para hacerlo más poderoso todavía, en su espalda lleva las alas de un avión.

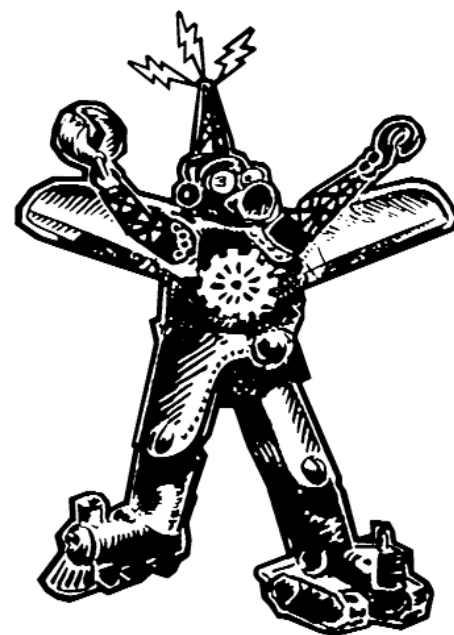
Todos los cuentos de Troka están incluidos en el libro *Troka el poderoso, cuentos infantiles* de Germán List Arzubide, con ilustraciones de Julio Prieto y publicado en 1939 por El Nacional.

En el año 2007, gracias a la invitación de Miguel Molina Alarcón, investigador responsable del Laboratorio de Creaciones Intermedia del Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, tuve la oportunidad de grabar una versión contemporánea del programa

Troka el poderoso, coproducido por la Universidad Politécnica de Valencia y la Fonoteca Nacional de México. Fue una experiencia por demás divertida y de una gran exigencia hacia mis capacidades como actor, ya que tenía que hacer las voces de Troka, los niños y las máquinas, así como varios ruidos incidentales. Todo ello sin hacer cortes.

Pero realmente mi toma de contacto con *Troka el poderoso* había comenzado cuatro años antes. Nació como un espectáculo para cuatro titiriteros y orquesta sinfónica, realizada a petición del maestro Jorge Pérez Gómez, director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Nuevo México (Albuquerque, Estados Unidos); y se estrenó en dicha universidad en diciembre de 2003. La adaptación de los poemas corrió a cargo de Pablo Cueto. Para esta ocasión, fusionamos a dos grupos de titiriteros: "Espiral", dirigido por la maestra Mireya Cueto, y "Teatro Tinglado", dirigido por Pablo Cueto. Con este último trabajé de 1995 al 2005.

Durante tres generaciones, la familia Cueto ha sido fundamental para la vida artística de México, destacando su labor como titiriteros y artistas plásticos. Fue Germán Cueto (padre de Mireya y abuelo de Pablo) quien, junto a Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, entre otros, dio vida al movimiento artístico conocido como estridentismo, en 1922. El movimiento estridentista veía en la má-



© Julio Prieto, *Troka el Poderoso*, 1939

quina la liberación del hombre, pero en contrapunto también la veía como elemento de enajenación y fuente de contaminación. Habiendo nacido justo al término de la Revolución Mexicana, el estridentismo pugnaba por la industrialización y la urbanización como herramientas primordiales para sacar al país de la ruina que años de guerra intestina habían provocado. Como todos los movimientos de vanguardia contemporáneos, utilizó los medios masivos de comunicación existentes para difundir sus ideas, sacando un enorme provecho de la naciente radiofonía nacional. Su ideología era tan contraria a la “cultura oficial” que aún en nuestros días es un movimiento desconocido para la mayoría de los mexicanos.

Después del estreno en Albuquerque realizamos, junto a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Nuevo México, una gira por los estados de Tlaxcala y Puebla en octubre del 2004. Gozó de gran éxito y aceptación por parte del público asistente.

La música es muy importante en la obra. Compuesta por Silvestre Revueltas, está plagada de melodías populares mexicanas: rondas infantiles, marchas, música típica de diferentes regiones del país... lo que hace que haya una identificación inmediata en todas las edades y estratos sociales: tanto en el auditorio de la Universidad de las Américas en Zapopan (una de las universidades privadas más respetadas del país), como en el patio del Palacio de gobierno en Atlixco (ambos en Puebla), estudiantes, niños, padres de familia, maestros, obreros, autoridades universitarias y gubernamentales reconocen los compases de *A la víbora de la mar*, ronda infantil que inmediatamente provoca que el público tararee la melodía con regocijo. El comentario general al terminar las funciones solía ser que era una gran alegría poder escuchar música clásica que sonara mexicana, tocada por una orquesta norteamericana.

No fue sino hasta el año 2005 que *Troka el poderoso* se convirtió en espectáculo unipersonal de teatro en miniatura. La compañía Teatro Tinglado había recibido la invitación del grupo Great Small Works de Nueva York (1), para participar en su séptimo festival internacional de teatro de juguete.

Great Small Works merece una breve introducción. Este grupo está formado por miembros y ex miembros del legendario grupo de títeres y actores Bread and Puppet, dirigidos por el maestro Peter Schumann (2), quienes fueron fundamentales para el movimiento social a finales de los años sesenta en la costa este de los Esta-

dos Unidos, y que siguen creando espectáculos multitudinarios, además de dar cursos y talleres en sus instalaciones en Vermont, Estados Unidos.

Pues bien, en 1998 los miembros de Great Small Works vinieron a la Ciudad de México a dar un taller de construcción y creación de espectáculos de teatros de juguete, del cual salieron algunos montajes profesionales y abrió nuevos caminos para los titiriteros mexicanos. Este fue mi primer encuentro con el teatro de juguete, pero realmente no lo llevé más allá sino hasta el 2005 con *Troka el poderoso*, ya que mi entrenamiento estaba centrado en crecer como actor y en desarrollar mis habilidades como músico (baterista) y manipulador de títeres de guante.

Originalmente, los Great Small Works querían que fuese Pablo Cueto el que asistiese a su festival de 2005, pero en ese momento él estaba en proceso de montaje de dos espectáculos nuevos. Además, había perdido su visado para entrar a los Estados Unidos; así que me propuse como candidato para ir a Nueva York.

Decidimos armar una versión de *Troka el poderoso* en teatro de juguete, ya que casi todos los títeres del montaje original son reproducciones a diferentes escalas de grabados estridentistas, todos ellos en blanco y negro. Pablo hizo un títere a partir del grabado de *Troka* de Julio Prieto. Tenía aproximadamente un metro de alto y lo elaboró como un rompecabezas: separando todos los miembros, la cabeza y la cara del robot para ser armados en el transcurso de una de las piezas más festivas de la pista musical. Una vez armado, el títere caminaba dentro del teatrino mientras yo decía el siguiente poema: “Yo soy el hierro, fuerte y poderoso, soy Troka, y me han arrancado de las entrañas de la tierra. Yo represento la fuerza del hombre, su poderío sin límites. Yo he dado al hombre su grandeza”.

La complicación de hacer de *Troka el poderoso* un unipersonal, estaba en que no se trata de una obra de teatro con una historia a desarrollar, sino que más bien son fragmentos de poemas separados por piezas musicales. En la versión de teatro de juguete, el títere queda al centro del teatrino, yo cojo un altavoz rojo, lo pongo en mi estómago, hago sonar la alarma, se hace un oscuro e ilumino a Troka con una lámpara de mano desde diferentes ángulos mientras digo el texto empleando tres tonos de voz diferentes.

Debo confesar que no soy un gran fanático de la poesía, así que para mí el reto era aún mayor. Además, sólo disponíamos de cuatro semanas para tener listo el espectáculo. Afortunadamente, contamos



Fotografía: Melissa Ortiz

con la asesoría de un gran director mexicano, Rubén Ortiz, con quien he trabajado en repetidas ocasiones desde 1994. Nuestra forma de acercarnos al texto de manera más orgánica fue a través de ejercicios físicos, combinados con repeticiones del texto para crear una memoria física y emotiva antes de enfrentarme a la manipulación de los objetos. Por ejemplo: para poder encontrar las voces para cada poema, primero hicimos ejercicios de calentamiento y estiramiento físico; después, calentamiento vocal para ubicar los resonadores que están en la boca, la nariz, la punta de la cabeza, la frente, la espalda y el pecho a través de la emisión de diferentes sonidos. Luego, acompañábamos los sonidos con movimientos en diferentes ritmos: normal, rápido, muy rápido, lento y muy lento. Esto sin perder la fuerza en el estómago para que los sonidos no se alteren por los cambios de postura. Más adelante le dábamos un tono a cada ritmo de movimiento. El objetivo era pasar de estos sonidos a repetir el texto y lograrlo sin importar qué tan complicado, lento o rápido sea el movimiento del cuerpo, además de adquirir un control corporal que se traduce en limpieza y precisión al manipular los objetos del espectáculo.

Antes de mi partida a Nueva York, tuvimos un ensayo con público. Invitamos a amigos y colegas para que nos retroali-

mentaran con sus puntos de vista. Ello nos dio una visión más objetiva del progreso alcanzado hasta ese momento.

Cuando llegué a St. Ann's Warehouse, espacio multidisciplinario de renombre en los Estados Unidos y sede del festival, experimenté uno de esos momentos que sólo se han dado muy espaciadas veces en mi vida: una mezcla de nerviosismo, alegría, temor y, sobre todo, la certeza de que había encontrado un nuevo camino de expresión y experimentación que se convertiría en una nueva forma de vivir mi profesión como actor y titiritero. Cada día estoy más convencido de que esto es cierto.

El Festival Internacional de Teatro de Juguete del grupo Great Small Works incluye siempre un museo temporal de teatros de juguete, donde se pueden apreciar escenarios de todas las formas y tamaños, de diferentes épocas y de todos los materiales que uno pueda imaginar: desde los escenarios elaborados sólo con papel y cartón, hasta los hechos con jaulas de metal para pájaros, billetes de un dólar, madera, fotografías, grabados, proyecciones de video, pedazos de metal, juguetes, huesos, hilos, etcétera.

Tuve la oportunidad de ver espectáculos de Palestina, Canadá, Estados Unidos, India y una muestra de trabajos escolares de chicos de Junior Higschool (el equiva-

lente a la educación secundaria en México) asesorada por Great Small Works, que tenía un altísimo nivel de calidad.

Desde el principio decidí que sólo representaría la obra en castellano, respetando la musicalidad y la cadencia de la poesía original, pero haciendo siempre una pequeña explicación acerca del Movimiento estridentista y sus varios significados. El éxito de *Troka* en el festival hizo que agregáramos dos fechas a las previamente programadas, además de que me permitió jugar y encontrar nuevas maneras de enfrentarme a la poesía teatralizada. Cada función siempre me da una nueva visión del texto, no sólo porque cada público es diferente y eso hace que cambie la energía que fluye del escenario hacia las personas y viceversa. Sino porque la repetición da la libertad de jugar con las emociones, porque la memoria física ya se ha convertido en una segunda naturaleza integrada en el cerebro. Esto me permite modificar el ritmo y la intención con las que digo cada poema.

El movimiento y la palabra se juntan muy pocas veces durante la función, por lo regular o se habla o se manipulan los títeres, lo cual hace que el ritmo de acción fluya de una manera más musical. Ahora me doy cuenta de que la obra está planteada como una partitura de movimientos, palabras y sonidos que se van modificando con el paso del tiempo; unas veces más alegres, otras más tristes.

Después de que regresé de Nueva York, con la enorme alegría de haber hecho un buen trabajo que fue muy bien recibido por los asistentes al festival, volqué toda mi energía en presentar el espectáculo en todos los espacios posibles (teatrales o no). Durante dos años recorrí cafeterías, escuelas, casas y departamentos, teatros, festivales en Estados Unidos (Portland, Minnesota, Nueva York, Los Angeles) y México, espacios culturales de la ciudad de Barcelona (Art Mirall, Centro Cultural Valentina, Niu), mercados de artes... Esto sin dejar de lado mi trabajo como actor y titiritero en diversos montajes en México y Estados Unidos.

Ahora, después de dieciocho años de carrera como actor, estoy convencido de que el teatro de juguete es una de las mejores maneras de crear espectáculos enormes en espacios pequeños, por la gran cantidad de recursos que se pueden utilizar a pequeña escala. Además, en estos tiempos de crisis es una opción mucho más económica para producir, por no hablar de la facilidad con la que se puede viajar dentro y fuera del país.

Gracias al teatro de juguete ahora tengo mi propia compañía: Facto Teatro,

con la cual estrené *Panteón de fiesta*, de Mercedes Gómez Benet. Esta obra fue producida por The Music Center de Los Angeles (California) y contó con una beca de The Jim Henson Foundation para su realización. Más elaborada que *Troka el poderoso*, cuenta con dos titiriteros y dos músicos en escena. *Panteón de fiesta* sí es una historia con principio, conflicto y desenlace, y todos los títeres están hechos de papel recortado a mano.

La invitación para crear este espectáculo me fue hecha por la directora artística del Music Center, la señora Barbara Leonard, durante mi asistencia a un mercado de artes en Nueva York en el 2007. Ella sabía de mi trabajo y me encargó un espectáculo que tuviera que ver con la tradición del día de muertos. Usamos la tradición náhuatl acerca de que quien moría de muerte natural tenía que pasar por siete pruebas para llegar al Mictlán, la tierra de los muertos. Con esta obra nos hemos presentado en festivales internacionales de Teatro de Juguete en México, Estados Unidos, Francia y en el teatro La Puntual, de Barcelona. ◀▶

Para más información ver el vídeo completo de *Troka el poderoso*: <http://trokaelpoderoso.blogspot.com>

Para más información acerca de Alejandro Benítez y Facto Teatro: <http://alejandrobenitez.blogspot.com>; <http://factoteatro.blogspot.com>

Notas

(1) Great Small Works se fundó en 1995 y desde entonces han dedicado su trabajo a la investigación de lenguajes escénicos, sobre todo con teatro de juguete (Toy Theater o Paper Theater), dando una gran importancia al trabajo con la comunidad y siempre con una postura social y política muy bien sustentada y definida. Sus miembros fundadores son: John Bell, Trudi Cohen, Stephen Kaplin, Jenny Romaine, Roberto Rossi, Mark Sussman.

Great Small Works realiza desfiles multitudinarios con títeres gigantes, talleres de construcción y manipulación de teatro de juguete en conjunto con escuelas de escasos recursos en el área de Nueva York, durante el verano realizan sesiones mensuales de sus muy prestigiadas Spaghetti Dinners (cenas de Spaghetti), donde participan creadores escénicos, músicos, cineastas, videastas, poetas, entre otros, de todo el mundo. Han realizado ocho festivales internacionales de teatro de juguete, en dos de los cuales he estrenado espectáculos: *Troka el poderoso*, en 2005, y *Leyendas*, en 2007. En el 2009, presentaremos la obra *Panteón de fiesta* de Mercedes Gómez Benet.

Para más información acerca de Great Small Works: www.greatsmallworks.org

(2) Para más información acerca de Bread and Puppet: <http://breadandpuppet.org>

55. La fotógrafa

Entrevista a Jill Hartley

Jill Hartley

Fotógrafa, viajante y directora de documentales etnográficos. Ha expuesto en importantes galerías y museos de EE.UU., México, Francia, Polonia, Eslovenia, Brasil, entre otros. Tanto por libros como *Italo Calvino en México*, *¿Círculo o cuadro?*, *El guardagujas* de J.J. Areola, *Lotería fotográfica mexicana*, entre otros; como por su documental *50 años de Chachachá*, ha cosechado prestigiosos premios internacionales. En su web: www.jillhartley.net se exhiben interesantes proyectos suyos que buscan editor

Dieciséis recuadros tiene un cartón de lotería. Cada uno representa una imagen entresacada de las cincuenta y cuatro cartas que componen el juego. Si vemos las cuatro fotografías que componen una línea o un cuadro, encontramos una lógica invisible que une a este conjunto ganador. *El árbol*, *La luz*, *La tortilla*, *La flecha*, por ejemplo, nos puede decir mucho acerca de Jill Hartley: fotógrafa americana que ha echado raíces en México, muestra sus colores y sombras en libros que alimentan la sensibilidad y se incardinan en los lectores.

Y es que el espíritu lúdico que hay detrás de la *Lotería fotográfica mexicana*, muestra una faceta de esta artista próxima y distante, poética y certera, escurridiza y atenta. De hablar reposado y risa hospitalaria, Jill se gana de inmediato la confianza de su interlocutor. Entrevistarla no es tarea fácil: cuesta no caer por los caminos trillados y al apagar la grabadora, uno tiene la sensación de que no logró captar su magnetismo y confianza. Si el lector quiere ser partícipe de ello, quizás lo mejor es que vaya directamente a sus fotografías, a sus libros.

*Para pasar por tu calle
no necesito faroles
tus ojos son dos luceros
que relumbran más que soles.*
29. La luz

ⓑ Cuéntame cómo surge la idea de la *Lotería fotográfica mexicana*.

Esa es una pregunta muy frecuente. Cuando hice la exposición de *Lotería fotográfica mexicana* me invitaron a París. Allí me entrevistaron como veinte reporteros, cada uno me preguntó lo mismo y no sabía qué responder.

ⓑ Lamento el tópico.

No comencé con una idea en mente. Por el año 1985 yo vivía en París y venía mucho a México. Me había enamorado del país y andaba tomando fotos de lo que encontraba. Cuando ya tuve una pila de fotos que me gustaban mucho, empecé a ponerle títulos. Fue a partir de esos títulos que surgió la idea de hacer una lotería fotográfica.

Entonces, el juego se puso más serio: tenía que buscar las figuras que me faltaban fotografiar para llegar a las cincuenta y cuatro cartas y temas del juego tradicional.

ⓑ ¿Cuál era la imagen que más se te resistía?

El diablito. Estaba muy desesperada porque no lo encontraba. Pero me dio una gran sorpresa. Fui con un amigo a una fiesta perdida en las montañas en la sierra de Puebla. Llegamos en el coche y un diablo apareció. Yo estaba muy excitada y bajé del coche y le tomé fotos. Tenía una máscara, un cigarro y una pistola. Fue una suerte.

La sirena también se resistía.

ⓑ En este trabajo hay una presencia constante del juego.

Sí. Hay muchos niveles de juego. Cazar imágenes es como un juego, un juego de azar en el que sabes que dependes de la suerte.

Otro juego es el de inventar la lotería. Es un juego doble porque, por un lado, quería establecer un vínculo con las figuras tradicionales y, al mismo tiempo, también quería trazar un recorrido por las cosas típicas y muy emblemáticas de este país. Aunque la lotería tradicional



Jill Hartley
Lotería fotográfica mexicana
México: Petra Ediciones, 2008

© Jill Hartley



17 EL DIABLITO

no es un catálogo de cosas mexicanas, con mi lotería sí quería tenía esa intención.

*Cupido, diestro en amores,
una vez se equivocó:
la flecha no era para mí
pero a mí me la clavó.*

41. La flecha

Ⓡ **Cuando juegas a la lotería apuestas algo, ¿qué apostaste en este proyecto?**

Mi apuesta ha sido captar una imagen de México. Desde mi punto de vista, mostrar casi todos esos elementos que conforman esta imagen.

Ⓡ **Una imagen que sólo puedes mostrar tú y no, por ejemplo, un mexicano.**

Creo que es una ventaja llegar de afuera porque todo es una sorpresa y ves las cosas con otros ojos. Todo lo cotidiano u ordinario es especial y sorprendente. Cuando vives aquí pierdes esta disposición. Lo cotidiano ya no es visible, ya no es fantástico. Ahora que vivo en México ya no podría hacer lo mismo. La *Lotería fotográfica* tiene mucho que ver con el hecho de que venía de afuera.

Ⓡ **En este sentido, tienes la posibilidad de hacer consciente a**



II LA PERA

los mexicanos de esa realidad que para ellos se la he vuelto invisible.

Sí, esa es la ventaja que tiene el extranjero. Pero no me interesa ver a México como extranjera, con mis prejuicios e ideas. Me gusta cómo los mexicanos ven su realidad. Algunos mexicanos me dicen que se sorprenden de que no sea mexicana. Eso me alegra porque significa que puedo entrar en su visión de las cosas.

Ⓡ **¿Cómo haces para no caer en el estereotipo?**

Creo que tiene que ver con mi manera de jugar. Entre mis reglas está la de no poner nada en escena. Todo es lo que encuentro. De ahí viene la sorpresa. Si estás imaginando algo, tienes una idea preconcebida y no le dejas a la realidad que te sorprenda.

Ⓡ **Cuando escribieron los textos...**

No, los textos no están escritos por ninguna persona.

Ⓡ **¿Son recogidos?**

Sí, son anónimos.

Ⓡ **Háblanos de los textos.**

Primero la editora le pidió a un poeta que los escribiese. De inmediato nos dimos cuenta de que no funcionaba. Los textos populares, en cambio, sí funcionan muy bien junto a las fotografías.



Ⓡ **¿Crees que cambian las fotografías al verlas acompañadas por estos textos?**

Tienen el sabor del albur, de lo que es una cosa y otra. Por ejemplo, está la imagen de la pera que no es exactamente una pera o la de la mujer que no es una mujer sino una montaña. El texto acompañando a la fotografía te permite jugar.

Ⓡ **¿Has optado en este trabajo conscientemente por una estética particular?**

La parte estética viene de mi ojo. Cada quien tiene un sentido propio para componer una imagen, es como una huella digital. Sin embargo, otros trabajos míos implican otros estilos y, entonces, todo cambia.

Ⓡ **¿Tiene la Lotería fotográfica para ti algo de álbum de recuerdos?**

Cuando estás tomando fotos, nunca sabes si la foto que acabas de hacer va a ser buena o no. Puedo tener la sensación de que es excelente pero, de inmediato, suelo olvidarlo. Es al ver los contactos cuando me sorprende la imagen y, entonces, ni siquiera me acuerdo de cuándo la tomé. Puedo intentar recordar más o menos el momento pero, en todo caso, no es igual que un álbum de recuerdos.

Otra cosa. Si buscas un fin estético, tienes que separar lo personal. Es mejor olvidar tus experiencias porque recordar el momento te hace pensar que la foto es buena y tal vez no lo sea.

Dónde estarán esos ojitos que me hicieron suspirar; dónde estarán esos ojitos que no los puedo olvidar
10. La enamorada

Ⓡ **¿Círculo o cuadrado?, Rayasflechas, Rojo+verde y Colores sabores. Detrás de estos títulos está la influencia de Tana Hoban. ¿Cómo la conociste?**

Tana llegó a París al mismo tiempo que yo, en 1997. La conocí porque estábamos en el mismo medio: la fotografía. A veces ella venía a trabajar en mi cuarto oscuro. Además, ambas teníamos una hija. Todavía guardo los libros suyos que entonces le regaló a mi hija.

Ⓡ **Estos libros que has hecho para los niños más pequeños, ¿qué significan para ti?**

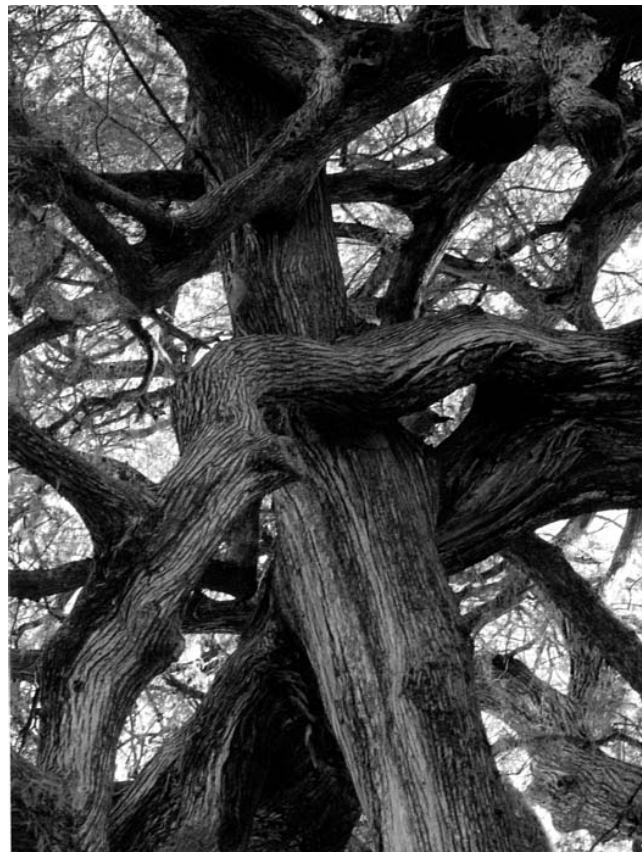
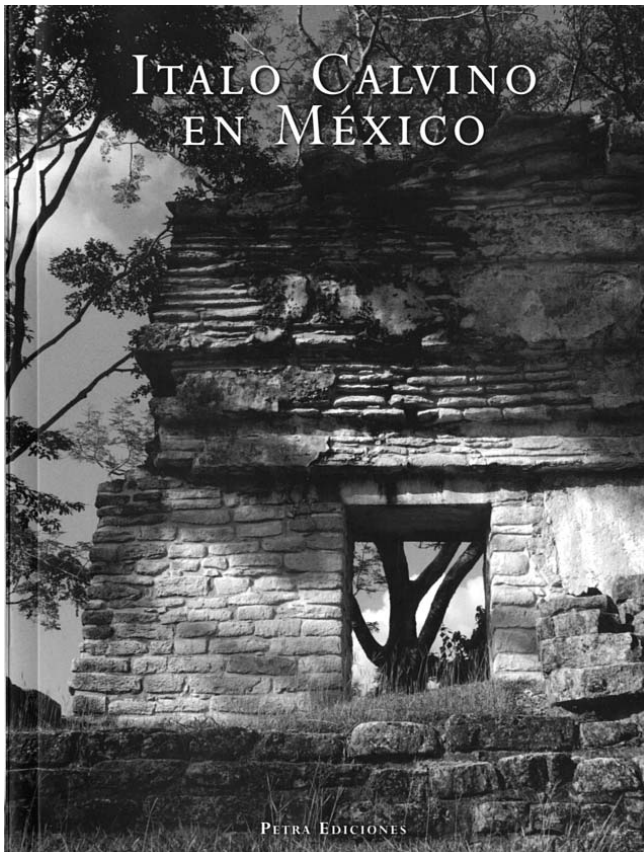
Nunca pensé en hacer algo parecido porque Tana era la gran maestra. De hecho, todavía hoy cuando tengo una idea busco en sus libros y encuentro que ella ya lo ha hecho, Tana lo ha hecho todo. Sus libros son libros conceptuales, muy sencillos, muy gráficos.

Pensando en ella y en su obra tuve la idea de hacer algo parecido para los niños de México. Muchos de los libros que se consiguen aquí están comprados del extranjero. Mi idea era hacer fotos de las cosas del mundo del niño mexicano. Le planteé el proyecto a Peggy Espinosa de Petra Ediciones y le encantó la idea.

El primer libro que publicamos fue *¿Círculo o cuadrado?* Al principio

Jill Hartley
Colores sabores
México: Petra Ediciones, 2007

Jill Hartley
Rojo + verde
México: Petra Ediciones, 2006



© Jill Hartley

Jill Hartley
Italo Calvino en México
 México: Petra Ediciones, 2006

quería incluir un círculo y un cuadro en cada imagen pero tuve que hacer este libro y el de Ítalo Calvino en dos semanas. El tiempo a veces no es tan importante.

Luego vino *Rayasflechas*. Fue más premeditado. Primero se me ocurrió la idea y después había que llevarla a cabo. Necesitaba tener niños, así que fui a una escuela donde tengo una amiga que da clases y pedimos los permisos a los padres y luego jugamos con los niños y los objetos mientras que yo tomaba fotos. Se trata de un trabajo muy distinto al de la lotería. Pero, como siempre, está el juego.

Mi sorpresa con estos libros es que no sólo gustan en México sino también fuera.

Ⓡ **¿Qué te interesa del niño como receptor de tus libros?**

Yo no tenía la idea de hacer cosas para niños. Lo he hecho a partir de mi trabajo con Petra Ediciones. Para mí como artista, hacer cosas para niños me da mucha libertad y si entre ellos los libros tienen éxito, eso me alegra.

¿Pero estamos seguros hoy de que los dioses hablan aún el lenguaje de la selva, desde sus templos en ruinas? Quizás los dioses que ordenan el discurso no son aquellos que repetían

el relato, terrible pero nunca desesperado, de la sucesión en un ciclo sin fin entre destrucción y renacimiento. Otros dioses hablan a través de nosotros, y saben que todo lo que termina no retorna.

Ítalo Calvino

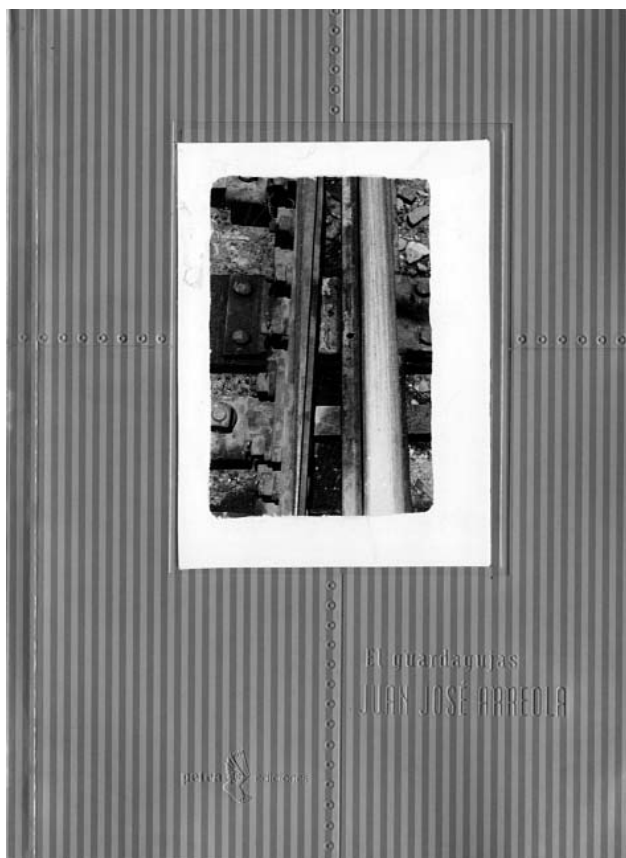
Ⓡ **Ítalo Calvino en México, ¿cuándo leíste ese texto?**

Peggy Espinosa me lo me lo mandó hace años. Yo ya lo había olvidado. Peggy no quería que hiciera las fotos hasta que tuviera los derechos del libro. Fue muy larga la negociación con la viuda y esa fue la razón por la cual tuve sólo dos semanas.

Ⓡ **¿Qué te pareció cuando lo leíste?**

Pienso que no tiene que ver con la manera de pensar de un mexicano ahora. Es comentario filosófico, un mecanismo intelectual típico de un europeo y no de un mexicano. Mi trabajo consistió en hacer un discurso paralelo sobre mi encuentro con el mismo objeto que vio Ítalo Calvino: el árbol de Oaxaca, el árbol pintado dentro de una iglesia y las pirámides. En este último texto sobre los templos mayas de Palenque, Calvino hace toda una reflexión sobre la piedra y la naturaleza. Para él, la piedra representa la palabra,

© Jill Hartley



el pensamiento, y la naturaleza a los dioses. Entre ellos hay una lucha constante. Yo me inspiré en este tema. Hay ciertas cosas que él vio en Palenque que yo no encontré, no sé si será que antes existían y ahora ya no.

ⓑ ¿Qué te aportó el hecho de hacerlo tan rápidamente, de nada más tener dos semanas?

Fue para mí una experiencia trabajar en blanco y negro en formato digital. Siempre identificaba el blanco y negro con mi cámara Leika. Yo le tengo mucho cariño a ese instrumento y la idea de hacer blanco y negro sin la Leika me parecía impensable.

Pero en ese momento no tenía cuarto oscuro y, además, tenía muy poco tiempo. Trabajar con la Leika hubiera sido imposible. Usé la cámara digital y aprendí a convertir las imágenes. Tuve la suerte de que un amigo me ayudó mucho.

El forastero llegó sin aliento a la estación desierta. Su gran valija, que nadie quiso cargar, le había fatigado en extremo. Se enjugó el rostro con un pañuelo, y con la mano en visera miró los rieles que se perdían en el horizonte. Desalentado y pensativo consultó su reloj: la hora justa en el que el tren debía partir.

Juan José Arreola

ⓑ Háblanos de *El guardagujas* de Juan José Arreola.

Bueno, *El guardagujas* es un cuento que tiene que ver con trenes así que fui a fotografiarlos. Pero no encontré ninguno. Cuando yo llegué a México todavía había trenes. Ahora que viajaba por los pueblos preguntaba: “¿Dónde están los trenes?” y me respondían: “Los extranjeros los han comprado”. “¿Todos?, ¿para qué?”

Era absurdo, pero tiene su gracia. Como no encontraba ningún tren tuve que ir al Museo del Ferrocarril en Puebla. Allí tomé muchas fotos.

Quería una atmósfera de trenes fantasmas, de un tren que existe y no existe, como en el relato de Juan José Arreola. Fue una experiencia que me gustó mucho, como el relato: un poco surrealista.

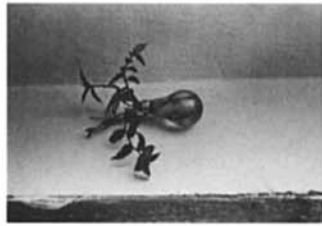
ⓑ ¿La ficción se volvió realidad?

La fotografía también es una ficción. Nada más tienes que ir a buscarla. Lo que existe es la materia prima a partir de la cual construyes una ficción. Supongo que el elemento fotográfico siempre te recuerda lo que existe pero, desde mi punto de vista, la fotografía tiene mucho que ver con la poesía. Ambas siempre son ambiguas. Ambas siempre posibilitan muchos niveles de interpretación. ◀▶ Gustavo Puerta Leisse

Jill Hartley
El guardagujas
México: Petra Ediciones, 2004



5 El TACÓN



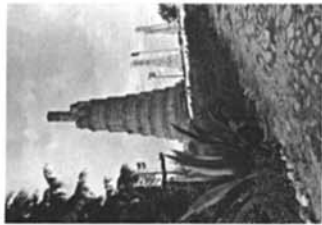
11 La PERA



7 El PERRO



34 La ESCALERA



23 La TORRE



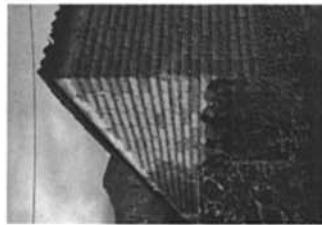
10 La ENAMORADA



4 La ESTRELLA



21 El ÁGUILA



18 El ADOBE



26 La CORONA



8 El CARRO



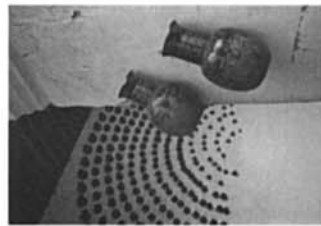
14 La CAMPANA



45 El MÚSICO



19 La TORTILLA



6 El JARRITO



24 El CAMIÓN



1 El CABALLITO



2 El MAGUEY



3 La VIRGEN



12 La PALMA



20 La MUJER



13 La MUERTE



32 La OLLA



39 El VALIENTE



27 El CHAVO



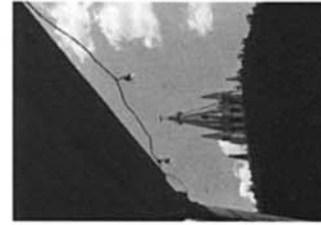
15 La BEATA



9 La CALABAZA



16 El ÁRBOL



29 La LUZ



40 El PRESIDENTE



28 El AVIÓN



30 El SOMBRERO

INSTRUCCIONES

Cualquier superficie lisa y bien dispuesta sirve para jugar esta lotería de estampas fotográficas. Al menos tres jugadores deben participar en sus sorteos para que éstos puedan realizarse, siendo mejores y más entretenidos entre más gente compita en el llenado de sus tablas o cartones. De juego en juego, los concursantes se irán turnando el papel de “cantores de la suerte”, los gritones que dirán el nombre de las figuras según vayan saliendo de la baraja que, bien mezclada y revuelta, hace las veces de tómbola. En el cantar y en el decir debe haber ingenio, inventiva para gritar las coplas y refranes de las imágenes que se anuncian.

El azar decidirá la aparición de las estampas y los jugadores no discutirán esos diseños: una ficha – sea un frijolito, un grano de maíz, un botón, un trozo de papel o de madera– será puesta en la casilla de la figura que se cante. El juego lo gana el afortunado que primero llene sus cartones según sea la variante en competencia; de él también será el premio, la más de las veces el propio monte reunido con el pago de las entradas.

Se puede jugar la lotería a tabla completa, línea horizontal, línea vertical, línea diagonal, cuadro abierto y cuadro cerrado, según el gusto de los jugadores. En todas las rifas el ganador se da a conocer con el grito “¡looootería!”, momento en el que el juego se da por terminado y puede volver a comenzar: otra vez la baraja a revolverse, de nuevo los cartones limpios, un nuevo gritón en el azar de las mismas estampas.

Jill Hartley
Lotería fotográfica mexicana
México: Petra Ediciones, 2008

46 EL TORTO

38 EL GUAFALOTE

25 LA

37 EL DANZANTE

7 EL PERRO

Pere Ginard

Ilustrador de álbumes paradigmáticos como *Libro de lágrimas* (Anaya) y *América* (A buen paso), coautor enmascarado de *Le François çest facile* (Altísimo Instituto de Estudios Pataphysicos La Candelaria), máximo representante contemporáneo del *grutesco*. Es animador y cofundador de Laboratorium (laboratorium.cat). A Pere Ginard le gustan los Vétales

Eclipses de luna: el cine animado de Lotte Reiniger

La verdad

Existen, por lo menos, dos falsedades sobre la vida y los milagros del animador y empresario estadounidense Walt Disney. La primera, la más estrambótica, la que parece un chiste, es la que dice que el creador (1) de Mickey Mouse, intuyendo que no viviría para siempre, se hizo criogenizar con la intención de volver a la vida décadas más tarde para recuperar, revitalizado por años de descanso, las riendas de su imperio. Un imperio, todo hay que decirlo, que uno no descubre maligno hasta que no tiene hijos que “necesitan” ver, por la mañana, por la tarde y por la noche Disney Channel.

Lo cierto, la cruda verdad (no leáis lo que sigue, pequeños) es que el papá de Mickey murió el 15 de diciembre de 1966.

La otra falsedad (recuerden que hay por lo menos dos) es quizás menos espectacular, seguramente poco conocida, definitivamente más mundana: en el año 1937 Walt Disney y sus compinches estrenan el, según ellos, “primer largometraje de animación de la historia” *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snowwhite and the seven dwarfs*) y se quedan tan anchos. Todo son aplausos, lloriqueos y pieles de gallina. La película es un éxito rotundo y Disney se convierte, definitivamente, en el rey del cine animado.

Pero la verdad, pequeños, es que el tan cacareado “primer largometraje de animación de la historia” (2) ya se había hecho ¡diez años antes! Y eso Walt, buen rastreador de influencias, seguro que lo sabía (3). Y calló. Hemos llegado.

Lotte Reiniger

Nacida en Berlín el 2 de junio de 1899, Lotte Reiniger comenzó a trabajar en el cine siendo aún adolescente, de la mano del actor y director Paul Wegener (4). Éste, tras haber observado la habilidad con que Reiniger recortaba papeles para crear delicadas siluetas durante un taller de teatro, le propuso realizar los intertítulos de su película *El flautista de Hamelin* (*Der Rattenfänger von Hamelin*, 1918). Encantado con el resultado, fue el mismo Wegener quien la puso en contacto con un grupo de jóvenes entusiastas y algo excéntricos que tenían la intención de crear un estudio de animación experimental en Berlín. Les dijo: “Por el amor de Dios, libradme de esta loca de las siluetas. Las hace muy bien y están pidiendo a gritos que alguien las anime. ¿No podéis hacer una película con estas siluetas, de la misma forma que se hacen los dibujos animados?”. Y lo hicieron.

Tras aprender las técnicas de animación ayudando a sus nuevos compañeros (uno de ellos, Carl Koch (5), se convertiría más tarde en su marido), Reiniger realizó su primera película con siluetas *El decorado del corazón enamorado* (*Das Ornament der verliebten Herzens*) el año 1919. Se trataba, según palabras de la autora, de “una especie de *pas de deux* con dos figuras y un decorado móvil que cambiaba según los estados de ánimo de los bailarines”. La pelucita cosechó cierto éxito. Las siluetas de Lotte Reiniger habían empezado a andar.

El año 1923, Louis Hagen, reputado banquero berlinés, filántropo y admirador

del trabajo de Reiniger (quien tras el éxito de su primer filme había seguido trabajando en varios proyectos pequeños y piezas de encargo) le propuso producir un largometraje con sus siluetas. Para aquellos jóvenes, autoproclamados (y en verdad lo eran) artistas de vanguardia, acostumbrados a trabajar al margen de la industria cinematográfica y siempre con escasos recursos, aquella proposición era como alcanzar el cielo en vida. De pronto un banquero forrado les ofrecía dinero para hacer un largometraje... estupor, emoción, al ataque.

Reiniger reclutó a varios de sus compañeros del grupo de animación experimental e invitó a colaborar a luminarias como Walter Ruttmann (6) o Edmund Dulac (7), quienes junto a su amigo Bertold Bartosch (8) y marido Carl Koch, formaron el impresionante equipo técnico y artístico que dio vida al, escucha Walt que estás en los infiernos, primer largometraje de animación de la historia del cine: *Las aventuras del príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*). Empezaron el año 1923. Acabaron el año 1926. Y el mundo descubrió un nuevo concepto de belleza.

Achmed

Berlín. Veintitrés de septiembre de 1926. Expectación en el Volksbühne Auditorium. Aforo completo. Muchos amigos. Algunos críticos serios. Varios curiosos, también serios. Silencio... Arranca la orquesta. Unas figuras opacas y enigmáticas empiezan a moverse con parsimonia por la pantalla. Nadie da crédito a lo que ve. Fantasmagorías sin rostro ni relieve, identificables tan sólo por su perfil y movimiento, emergen de la intensa luz que proviene del fondo de los (extraordinarios) decorados. Los personajes no son humanos, pero tampoco dibujos animados. Son siluetas recortadas en papel negro que recuerdan las ancestrales y precinematográficas "sombras chinescas", aunque a diferencia de aquellas, manipuladas por títeres, éstas cobran vida gracias a la técnica de animación fotograma a fotograma. El relato, un conjunto de historias rescatadas del inagotable manantial que es el libro de *Las mil y una noches*, muestra un mundo maravilloso y cerrado en sí mismo en el cual brujos enamorados de princesas luchan contra jóvenes valientes también enamorados de princesas. De la misma princesa, para ser exactos.

"Es magia", dijeron los curiosos. "Es interesante", dijeron los críticos. "Es sublime", dijeron los amigos.

Sombras de luz

Cine de siluetas a pesar de Lotte Reiniger

1. *Seelische Konstruktionen*, Oskar Fischinger, Alemania, 1927: www.tudou.com/programs/view/zlK4g0-anXI/
Única incursión del maestro Fischinger en el cine de siluetas y una de las propuestas más estimulantes de su extensa filmografía. Si los primeros consumidores de LSD de los sesenta la hubieran descubierto, la hubieran convertido en himno.
2. *Shadow Procession*, William Kentridge, Sudáfrica, 1999. Video disponible en: Google Videos. El cine animado de Kentridge es intenso, inmenso y altamente comprometido. Sus trabajos se han paseado triunfalmente por los festivales, museos y bienales más importantes del mundo. La crítica le adora. Es muy grande... y tiene esta película pequeña.
3. *Kujira*, Noburo Ofuji, Japón, 1952. El año 1927 Ofuji realizó una primera versión de este filme (inspirado en *Moby Dick*) utilizando *chiyogami*, un papel translúcido tradicional del Japón, ideal para simular los ambientes marinos en los que transcurre la película. No he visto aquella primera pieza pero sí este *remake* realizado en papel celofán de colores. Propongo el adjetivo "exquisita"; a partir de ahí vayan ustedes añadiendo.
4. *Música per a perplexes*, Laura Ginès, España, 2002: www.dailymotion.com/es/video/x6mxir_musica-per-a-perplexes_creation?from=rss
Lo diré yo primero: Laura Ginès es mi compañera. Pero también es cineasta y autora de este bello y poético corto animado con siluetas. La incluyo por su película, no por su cara bonita (que la tiene).
5. *The Free Design* (vídeoclip realizado para el grupo Stereolab), Nick Abrahams, Reino Unido, 1999: www.youtube.com/watch?v=QPcc07HqZUc
Es cierto, no es cien por cien animación de siluetas. Pero como no soy ningún tiquismiquis y la canción es tan buena, la incluyo en la lista. Puro homenaje al cine del mago Méliès.
6. *Drömmar fran skogen*, Johannes Nyholm, Suecia, 2009: www.youtube.com/watch?v=yedD4JsZyT0
Es verdad, tampoco es cien por cien animación de siluetas. La propuesta tiene más de (hermoso) espectáculo de sombras chinescas que de cine animado. No importa, establecer fronteras es de cobardes.
7. *Handscape*, Carolina Melis, Reino Unido, 2008: www.nexusproductions.com/site/player/handscape
El arte de animar recortables (digitalmente) al servicio de la publicidad. Aunque yo, más que un anuncio, veo un homenaje a los últimos trabajos en papeles de colores de Lotte Reiniger... amén.

P. G.



© Laura Ginès, *Música per a perplexes*, 2002

Sublime, sí señor, estoy de acuerdo con los amigos. Vi la película por primera vez hará unos seis años y, aún reconociendo que la trama me resultó, a ratos, algo confusa, sigo pensando que es una obra de arte total. La fluidez de la animación, la elegancia de los recortables, los paisajes brumosos, el halo de misterio... Es verdad que, como ha señalado algún estudioso, *Las aventuras del príncipe Achmed* en particular y casi toda la obra de Reiniger en general, adolece de un cierto aire ensimismado que la hace impermeable a los acontecimientos sociopolíticos que le tocó vivir. Sus filmes, sin relación alguna con hechos contemporáneos, son *rara avis* dentro del combativo cine de vanguardia alemán de entreguerras del cual la autora provenía. Varios colegas de profesión, entre ellos Walter Ruttmann, también llegaron a criticarla por ello (éste, aún habiendo colaborado intensamente en la realización del largometraje, nunca se sintió cómodo participando en una película de cuento de hadas). “Creo más en la verdad de los cuentos de hadas que en la verdad de los periódicos” se defendía la autora.

Sea como sea, *El príncipe Achmed* tuvo un éxito enorme en toda Europa. En París, por ejemplo, cineastas de primera fila como Jean Renoir o René Clair la elogiaron apasionadamente y Lotte Reiniger pasó de ser una joven promesa a convertirse en una reputada y, desde entonces, prolífica autora de filmes de animación de siluetas.

Exilio

El ascenso de Adolf Hitler al poder y el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial lo desbarataron todo. El grupo de irreductibles al que ella pertenecía se desmembró definitivamente y mientras unos pocos emprendían carreras en solitario lejos de Alemania, otros sucumbían a la barbarie. Lotte Reiniger y su marido (quienes ya habían realizado una veintena de

cortos antes de comenzar la guerra) recalieron en Londres para trabajar en la emprendedora Film Unit de la General Post Office (9).

Una vez acabada la guerra, el matrimonio decide quedarse en Inglaterra y fundar su propia productora: Primrose Productions. Es entonces cuando Reiniger (quien nunca más afrontó el reto de realizar un nuevo largometraje, ya fuera por falta de inspiración, dinero o interés) vuelca todo su talento en la realización de sus series de películas inspiradas en cuentos de hadas infantiles, preferentemente adaptaciones de relatos de los hermanos Grimm, Wilhelm Hauff, Hans Christian Andersen y, de vez en cuando, sus añoradas *Mil y una noches*. Un legado de más de sesenta filmes que, aún habiendo cosechado premios importantes en varios festivales internacionales, nunca alcanzó la fama de su primer y único largometraje.

Ranking

¿Es *Las aventuras del príncipe Achmed* una de las mejores películas de animación de todos los tiempos? Un colega amante de las clasificaciones y algo temerario, así lo afirma. En su *Top Ten* de “las mejores cosas artísticas hechas por seres humanos”, *Achmed* y sus aventuras ocupan el puesto número tres, tan sólo por debajo del *White Album* de Los Beatles y el cómic *Watchmen* de Moore/Gibbons. Yo, menos dado a clasificar obras maestras y algo más prudente, quizás también la situara en los primeros puestos, aunque cambiaría el *White Album* por el *Sgt. Peppers*.

Preferencias aparte, lo que es un hecho es que casi ochenta años después de su estreno, el filme sigue proyectándose en filmotecas y festivales especializados, conmocionando con su calma belleza a nuevas generaciones de espectadores. Lo que es un hecho es que, debido a su carácter pionero y su excepcionalidad tanto técnica como artística, sigue siendo analizado y elogiado en numerosísimos textos



sobre la historia del cine, incluso en aquellos estudios supuestamente serios en los que la animación es considerada un arte menor o (¡ignorantes!) simple entretenimiento para niños... pero, ay, todo tiene un lado oscuro: la justificada fama del filme ha eclipsado, como apuntábamos anteriormente, la mayor parte del resto de la (magnífica) producción de Reiniger. De la misma manera que la fama de Reiniger ha eclipsado, y eso es triste, un gran número de (magníficos) autores que han trabajado en el cine animado utilizando siluetas (10).

Entonces se me ocurre ¿no será *Las aventuras del príncipe Achmed* una especie de eclipse cinematográfico?... ¿Dentro de otro eclipse cinematográfico?... ¿Un agujero negro quizás? Ni mi colega, que nunca tuvo paciencia para observar eclipses ni estudiar agujeros negros, ni yo, que nunca entendí nada de física, podemos responder. ◀▶

Bibliografía consultada

- BENDAZZI, Giannalberto. *Cartoons. 101 años de cine de animación*. Madrid: Ochoymedio, 2003
- FURNISS, Maureen. *The animation bible*. Londres: Laurence King Publishing, 2008
- VV. AA. El papel de la plástica en el territorio cinematográfico: el cine experimental burla a la industria. *Revista Lápis*, nº 198

Filmografía de Lotte Reiniger disponible en DVD

En el año 1999 el British Film Institute editó, en DVD, una copia restaurada de *Las aventuras del Príncipe Achmed*. Una selección del resto de trabajos de Lotte Reiniger, agrupados bajo el título de *The Fairy Tale Films*, ha sido editada recientemente en un lujoso estuche de dos discos y libretto también por el British Film Institute.

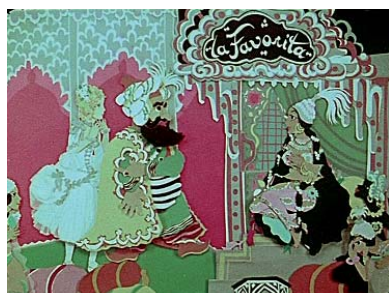
Notas

- (1) El mérito de la creación de Mickey debe repartirse equitativamente entre Disney, que elaboró el carácter del personaje, y el animador Ub Iwerks (1901-1971) autor del dibujo.
- (2) Algunas fuentes afirman que el primer largometraje animado de la historia, titulado *El apóstol*, fue realizado el año 1917 en Argentina por el artista Quirino Cristiani (1896-1984). No se conserva copia de la pe-

lícula y son muchos los estudiosos que dudan de que fuera un largometraje.

- (3) El año 2006 pude visitar en el Grand Palais de París la exposición *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney*, una muy interesante y documentadísima muestra sobre la influencia del arte europeo (antiguo y moderno) en las obras de Disney. Allí quedaba claro su perfecto conocimiento de lo que se cocía en la Europa de entreguerras. Existe catálogo en francés e inglés editado por Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2006.
- (4) Paul Wegener (1874-1948) dirigió algunas de las primeras obras maestras del entonces incipiente cine expresionista alemán como *El estudiante de Praga* (*Der student von Prag*, 1913) o las dos versiones de *Golem* (1914 y 1920). Durante los años 20 llegó a trabajar en Hollywood.
- (5) Carl Koch (1892-1963) fue, además de colaborador y marido de Reiniger, realizador y productor cinematográfico. Trabajó estrechamente con directores de la talla de Jean Renoir o Luchino Visconti.
- (6) Walter Ruttmann (1887-1941) fue pintor, grabador y cineasta experimental. Tras varios e influyentes cortos de animación abstractos decidió que las imágenes debían tener vínculos con la historia. Así nació *Berlín* (*Berlin Die sinfonie der Grosstadt*, 1927) un vibrante filme en el que los elementos y las escenas de la vida del Berlín de entreguerras se combinan rítmicamente entre sí.
- (7) Edmund Dulac (1882-1953) obtuvo un gran prestigio como ilustrador. Bajo las órdenes de Reiniger diseñó los títulos de crédito de la película.
- (8) Berthold Bartosch (1893-1968) es recordado por ser el realizador del filme de animación *La idea* (*L'idée*, 1932), estremecedora adaptación del libro homónimo del artista belga Frans Masereel. El resto de su producción fue destruida por los nazis.
- (9) La GPO Film Unit, creada en 1933, fue una subdivisión de la UK General Post Office, encargada de producir documentales cinematográficos. Su director, John Grierson, propuso la realización de muchos de aquellos documentales a cineastas de vanguardia.
- (10) Ha habido sin duda grandes animadores que han trabajado con siluetas. Artistas del papel animado que, siguiendo el camino iniciado por Reiniger, han creado piezas de gran belleza visual. Ahí están, para quién quiera investigar, los trabajos del polifacético Tony Sarg, las filigranas del japonés Noburo Ofuji o las *Construcciones espirituales* (*Seelische Konstruktionen*, 1927) de un antiguo amigo de Lotte Reiniger, el francotirador Oskar Fischinger. También en el terreno de las artes plásticas contemporáneas se puede olfatear el rastro de nuestra autora en los trabajos de Kara Walker.

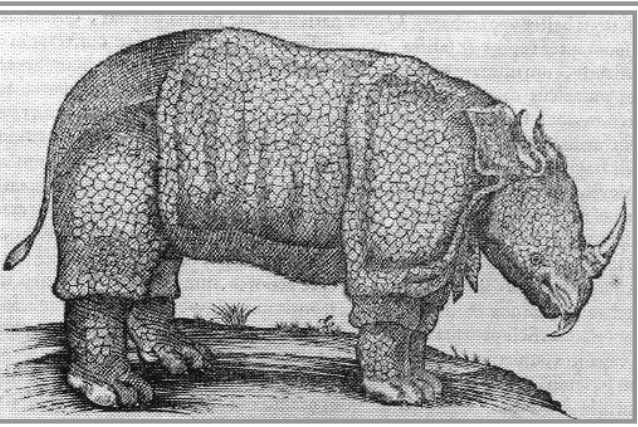
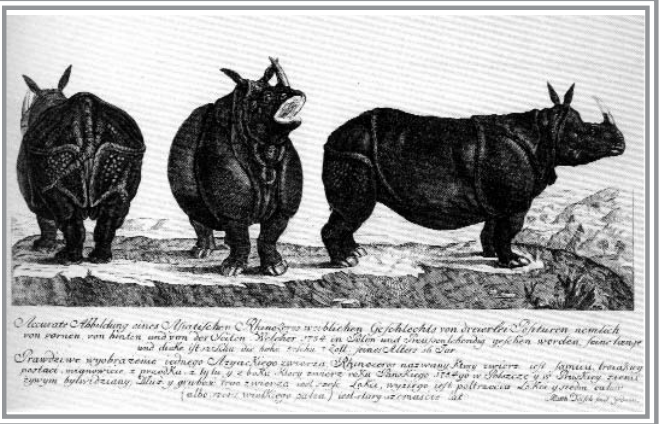
© Lotte Reiniger, *Una noche en el harén*, 1959



El álbum de las monas

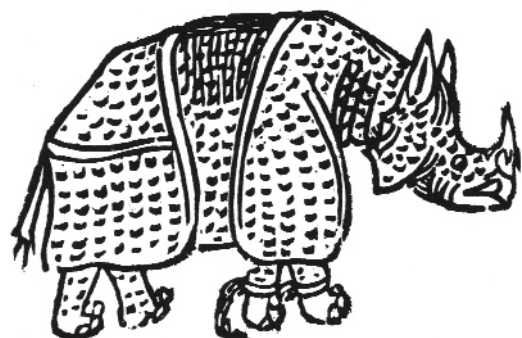
Sobre la colección ya todo se ha dicho. Incluso esto también ya se ha dicho.

"Tengo, tengo, tengo, no tengo, tengo...", iba diciendo uno en los recreos escolares, mientras otro pasaba diestramente una a una sus láminas del montón de una mano a la otra para ser intercambiadas, cuidando que no fuera a irrumpir el manotazo de un tercero haciendo "tumbis".



Los favoritos son los de historia natural. Tienen esa atemporalidad propia de los animales. No están sujetos a las modas, ni los estilos, ni a los contextos o momentos históricos (bueno, no sé).

Siempre había unas que salían todo el tiempo repetidas, y siempre había la mona difícil. Pero no se pensaba en que fueran estrategias comerciales, eran como unas "cosas del destino".



“Una colección es una metáfora de nuestras pulsiones más básicas: el cazador que busca el nuevo ítem, el recolector que lo atesora y organiza”. José Roca.

Llenar una página era un buen logro parcial, llenar doble página era un logro parcial mayor.



Les decimos “monas”, antes les decíamos “vistas”. Ustedes les dicen “cromos”. Otros les decían “caramelos”, “matachos” o “figuritas”. Ahora son “láminas autoadhesivas”.

Podría haber unos álbumes para adultos: pornográficos por ejemplo. O para intelectuales: retratos de filósofos y escritores. O de artistas conceptuales.

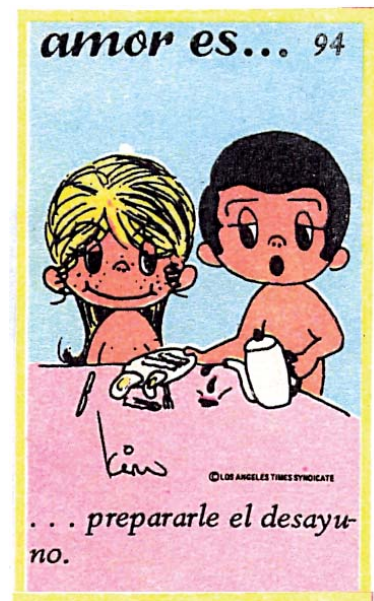
Cuentan los abuelos de unas “vistas” de actores y películas mexicanas. En una época sólo se presentaban películas mexicanas porque la gente no podía leer subtítulos, ni se doblaban las habladas en inglés.

Había un álbum sólo de insectos, pero no era muy grande. Es un buen tema: podría tener hasta 950.000 láminas.

Una amiga conserva un álbum inverosímil: todos los superhéroes cuando eran niños y niñas ¡Superman, Aquaman, la mujer maravilla cuando chiquitos!

Los cromos de Jet se leen como un oráculo. Te comes el chocolate y luego te sale, por ejemplo, "Oso blanco". Una de las pieles más majestuosas es la de este animal, de temperamento sanguinario, verdadero azote de la fauna ártica. Con sus fuertes colmillos y sus garras poderosas ataca a veces al hombre, cuando el hambre le empuja a ello.

Había el álbum de *Amor es...* que las mamás ayudaban a completar comprando las faltantes a vendedores ambulantes del centro. *Amor es...* ayudarle al hijo a completar su álbum de *Amor es...*



En los ochenta se hicieron autoadhesivos. Antes había que echarles pegante a las láminas, y quedaban torcidas y los álbumes quedaban embombados.

El álbum de Disney, absoluto furor finisetentero, a pesar de las previas advertencias de Dorfman y Mattelart sobre el implícito colonialismo imperialista del capitalismo estadounidense, a través del reflejo del *American way of life* en la figura del Pato Donald.

Se llenó un álbum de estampas de todos los países del mundo. Fotos de monumentos arquitectónicos, razas humanas, de escudos nacionales y de banderas. De algunos países ni siquiera se volvió a saber nada, y algunas de las banderas tenían formatos diferentes al rectángulo.

Luego venían de alguna parte los "libros de oro de estampas": conchas marinas, maravillas del espacio, razas de perros, instrumentos musicales. Eran buenísimos porque traían incluidas todas las láminas para pegar, lo que evitaba muchas angustias y negocios.

Faltándome una lámina para llenar el álbum de Jet, cambiaron completamente su diseño y sus dibujos. Años después me vi diseñando mi propio álbum, el de El Rinoceronte, para un eminentísimo grupo 'Pataphysico'. Por un problema de cálculo no salió impresa la imagen más popular y la que dio origen a toda la sucesión, la del grabado de Durero. Ya se sabe, todo es 'Pataphysica'.

Primero el de Italo y después el de Jet. Los álbumes más emblemáticos en este país. Chocolatinas que traían láminas con motivos del mundo natural durante generaciones. Por cincuenta láminas entregaban el álbum (aunque siempre había una especie de misterio con respecto a dónde). Muy difícil llenarlo, pero como nunca se acababa no había afán. Faltaba poco para llenarlos cuando de repente en una buena década, decidieron cambiar todo el diseño.

Los posmodernos:
Basuritas, Los Caballeros del Zodíaco, Barbie, Me gustas, Dinosaurios, Supercampeones, Dragonball Z, Cariñositos, Sailor Moon, El Cuerpo Humano, Thundercats, Backstreet Boys, Mortal Kombat y Power Rangers.

Un vecino cuenta que cuando niño se cayó en el hueco de una alcantarilla y se descalabró porque iba por la calle mirando sus láminas del álbum a gogó. No dijo nada en su casa y se fue a dormir, ensangrentando toda la almohada. Al otro día le cogieron puntos y aún conserva la cicatriz. Pero no perdió sus láminas.

Sorprendente revisitar el álbum de las "Estrellas" donde conviven sin ningún orden aparente, personajes de la televisión local con celebridades del cine norteamericano, con cantantes populares. Y los programas enlatados de la televisión norteamericana: *Bonanza, Mis adorables sobrinos, Lee Majors* antes de ser el Hombre Nuclear...

Son muy populares las de futbolistas, pero francamenteiqué aburrimiento! Si a muchos nos gustan las imágenes dibujadas, y recortar, pegar e intercambiar papelitos, es justamente porque odiamos los deportes.



En Venezuela se llaman barajitas. Cada generación se agrupaba en torno a un álbum: *Venezuela turística, Mazinger, Rambo, ¿Dónde está Javier?...* pero había uno que se reimprimía generación tras generación: *Vida del Libertador*. La "Entrada de Bolívar a Caracas" era la más difícil de encontrar; la del "Juramento del Monte Sacro", en cambio, parecía que venía en cada sobre. Cualquier parecido...

"Perro pequinés": Uno de los más típicos perros falderos, pierde casi el calificativo de amigo del hombre para convertirse en juguete; es caprichoso e irascible, pero se acostumbra bien pronto a las caricias que sus amas le prodigan. Estuvo "de moda" años atrás.

"El alegorista es, por así decir, el polo opuesto del coleccionista. [...] Sin embargo, en cada coleccionista [...] se oculta un alegorista y en cada alegorista, un coleccionista".
Walter Benjamín.

Juan Mejía

Dibujante, maestro de dibujantes, colombiano. La historia del galerismo de arte de Bogotá le recordará como aquel que entra en casa (donde no hay casa) para que la casa ya nunca sea igual. Cuando el Cabildo de Corregidoras del Altísimo Instituto de Estudios Pataphysicos de La Candelaria reconoció a Juan Mejía como Inquisidor, sabía lo que hacía: Juan Mejía encuentra y sigue buscando

Miguel Calatayud

El 15 de septiembre del 2009, mientras que el jurado decidía concederle el Premio Nacional de Ilustración, Miguel Calatayud corregía la cuarta y penúltima versión de este artículo. Esperamos que la concesión de reconocimiento inspire a editores e instituciones para que recuperen magníficos libros suyos lamentablemente descatalogados

La rueda del tiempo en la Villa de Los Poyales del Hoyo

No es frecuente en Artes Gráficas tropezar con productos realizados expresamente a contracorriente. Conviene precisar que no nos referimos a papel impreso sin seguir determinadas pautas, estilos o modas de actualidad en materia de maquetación y diseño. Por supuesto, tampoco se trata de perder el tiempo prestando atención a aquellos abundantes casos de manifestación gráfica en los que, por desgracia, siguen mostrándose como señas de identidad la falta de puesta al día, la ignorancia profesional y, en consecuencia, el insufrible caos visual. Es bien sabido que en el tema de los calendarios puede encontrarse de todo: chapuzas lamentables que llegan a producir vergüenza ajena, incombustibles imágenes de chicas que aún siguen ocupando espacios murales en talleres dedicados a la reparación de automóviles y otros establecimientos (también en esa línea y de un tiempo a esta parte, no deja de resultar curiosa la proliferación de experiencias nudistas con ánimo recaudatorio para fines benéficos o sufragio de gastos: cuerpos de bomberos, amas de casa, equipos de fútbol, falleras y otros colectivos de todo tipo), naturalezas, artes plásticas, fotografía de autor, trabajos sofisticados, soluciones inteligentes, etcétera.

De los santos de enero,
San Sebastián el primero.

Desde el extremo septentrional de la comarca de La Vera, Poyales del Hoyo ofrece anualmente un singular almanaque; en realidad una mutación a partir de lo que antes fue algo así como una especie de programa independiente, nada oficial, relacionado con las fiestas patronales que la Villa dedica a San Sebastián. Lo editan las Mayordomas del Santo y ejerce de principal responsable Gaudentius Podii, "Maiordomus Honoris" (sic), al que hay que atribuir tanto la coordinación general

como todo el sustancioso repertorio de ideas y hallazgos que, junto a importantes colaboraciones, configuran el resultado final. La transformación corresponde a 1999, con cubierta a formato considerable, impresa a una sola tinta marrón oscuro sobre cartulina crema, que anuncia "consejos, refranes, dichos populares, juegos, canciones, adivinanzas, fiestas, santos, tradiciones, plantas, bestias, fragmentos literarios... y más cosas". En el interior, todos los días del año ofrecen textos breves que se van alternando con pequeñas ilustraciones, en general antiguos grabados populares, de procedencia muy diversa. Estas características se mantendrán en años sucesivos con la incorporación de las fases lunares, resueltas también con recursos de tradición xilográfica. La elaboración se asemeja, quizá de forma involuntaria, a ciertos etiquetados de conservas, aceites vírgenes y alimentos en general que se ofrecen al consumidor como "naturales" o "artesanales" y cuya exposición y venta suele estar reservada a lugares exclusivos de origen o a reconocidas tiendas especializadas. En este sentido hay que señalar el papel fundamental desempeñado por Jesús Jiménez, del taller Jiménez Artes Gráficas de Candeleda. Si los criterios que se aplican dependen de Podii, el mérito de la paciente elaboración corresponde, sin duda, al impresor, quien se encarga año tras año de todo el proyecto, incluido el proceso de preimpresión. La cuatricromía se emplea sólo para cubiertas en 2007 y 2008. En la edición de 2009 su uso se amplía a los doce meses, probablemente con la intención de conservar el colorido de unas reproducciones ligadas al ciclo agrícola románico del Panteón Real de San Isidoro de León.

Quando voy a los cafeses
y me siento en los sofases,
me alumbro con los quinqueses,
bebo vino de los vases.



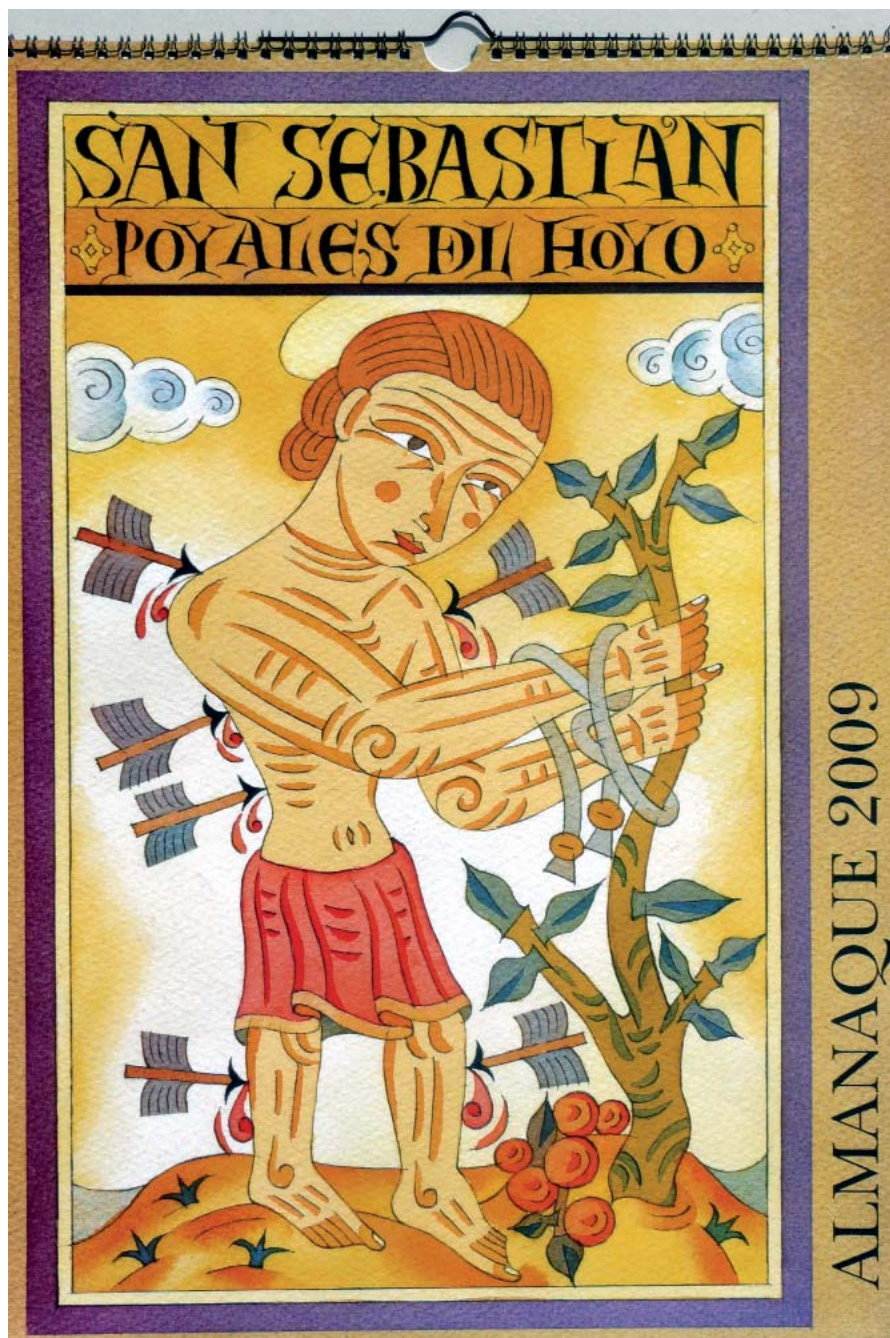
En la etapa anterior al calendario, entre otros colaboradores literarios, ya aparecen las firmas del crítico de arte Juan Carmona Muelas, que presenta una colección iconográfica dedicada a san Sebastián muy interesante, y las de los poetas Antonio Rubio y Federico Martín Nebras. La nueva fórmula va incorporando a Carles Cano, Eduardo Blázquez Mateos, Eduardo Tejero Robledo y José María Gómez, a los que habría que añadir un largo listado en continua ampliación. Especial relevancia cobran los textos poéticos de Carlos Marzal y los trabajos, repletos de información de gran valor antropológico, que suministra un Alfonso Llorens impagable (Llorens mantuvo durante mucho tiempo una sección necesaria, titulada "Día a día", en las páginas de la edición valenciana de *El País*. Resulta difícil entender por qué desapareció). Autores del lugar se ocupan de cuestiones próximas: desde el cultivo de las higueras que producen la variedad "cuello de cisne", hasta el grave problema jurisdiccional que afecta a la localidad. Es constante la atención puesta en la tradición oral con abundancia de testimonios; en este apartado, mención expresa merece la prodigiosa memoria de Clara Nebras.

Por San Mateo
tanto veo como no veo.

El capítulo fotográfico es un auténtico archivo empeñado en rescatar imágenes de tipos, oficios y costumbres del pasado. Son magníficas las series de Inge Morath y de Ortiz Echagüe (1916). De cuando en cuando se incluyen colaboraciones gráficas, diseños especiales para portadas o sugestivos dibujos como los de Antonio G. Palacios en forma de "Aleluyas del Santo", que ilustran la apertura de 2007.

No se confunda vecino,
no se confunda vecina,
los mejores churros y tapas
en el Mesón la Golondrina.

Y llegamos a la parte más chocante: el gran espectáculo de los insertos publicitarios. Estas páginas inevitables, manejadas con habilidad e instinto por Podii y Jiménez, adquieren vida propia y se comportan como algo extraordinario, ingenioso, de una frescura asombrosa. Aquí se demuestra que cuando la voluntad creadora utiliza con gracia y acierto viejos materiales, a la hora de enfrentarlos con la realidad actual, tal combinación puede dar lugar a tensiones de efecto inquietante y demoledor. Se trata de impregnar esa





Gaudentius Podii en una sesión de trabajo para el calendario de San Sebastián.

larga exposición de patrocinadores del mismo espíritu que anima el resto de la publicación, así que los grabados de los siglos XVIII y XIX van a lucir con presencias llenas de significados. Además, para redondear la cuestión, ocurre que el comercio aparece ampliamente representado en aucas (oficios y voces de mercado) y estampas populares. Es evidente que en el caso de una panadería, resulta aceptable la asociación de su aspecto de hoy con el de otros tiempos. En cambio, si se trata de un concesionario de automóviles surgen las complicaciones; si queremos mantener el tipo y la coherencia no quedará más remedio que recurrir al antecedente del carro tirado por la mula. Decisión tomada. Dicho y hecho. A partir de ahí comienza la diversión. Busquemos motivos disponibles para el bar, el hotel, el autoservicio, la carnicería, el constructor, la tapicería y la fábrica de aceite. ¿Y qué ponemos en la corsetería?

Aquí va la despedida,
ahora todos nos vamos,
que estamos haciendo falta
en el sitio que no estamos.

Alguien podrá pensar que los almanaques de Poyales adquieren sentido precisamente por su carga emotiva, tan ligada al entorno rural que los protege. ¿Funcionaría el mismo asunto en un ambiente urbano? ¿No será ése el factor clave que justifica y ampara el invento? Por otra parte es posible que cualquier director de arte extraviado considere que todo esto son tonterías y que, en el fondo, la cosa desprende un fuerte tufillo a antigüedad y cirio de parroquia. Comprensible caer con facilidad en ese error. En términos de arte y creación (palabra pomposa, ésta de “creación”; lo decía Orson Welles), el mareante proceso modernidad-posmodernidad ha despiestado a mucha gente. Ahora bien, entre

los restos del naufragio, la estampa popular (por cierto siempre al margen de vanguardias y academias) sigue ejerciendo intacto su original e ingenuo poder de fascinación. Y si se trata de transgredir, vale la pena deleitarse y observar detenidamente la publicidad de esa clínica dental con una imagen medieval del martirio de santa Apolonia. En la estampa utilizada, que no puede ser más reveladora en cuanto a la ferocidad del mensaje visual, el verdugo destroza la boca de la santa a golpes de martillo y escoplo.

Santa Apolonia bendita,
el que no la rece,
aunque le duelan las muelas
que no se queje. ◀▶



Los recortables vistos por sus coleccionistas

Francesc d'Assís López Sala y
Luis Martín Sanz

Francesc d'Assís López Sala
Licenciado en Derecho y en Gestión Cultural.
Fundador y presidente de la Asociación
Catalana d'Amics dels Retallables. Apasionado
coleccionista, es uno de los grandes expertos
en recortables y teatros de papel de nuestro
país. Ha sido comisario de exposiciones como
*Teatres de Joguina, de l'entreteniment al
col.leccionisme* en el Museo Marés, y
Retallables de la guerra civil Española en el
Museo de Historia de Cataluña

Luis Martín Sanz
Arquitecto. Coleccionista y especialista en
recortables volumétricos de arquitectura, posee
la mayor colección de recortables
institucionales de edificios históricos editados
en nuestro país

Etimológicamente, el vocablo “recortable” significa “para ser recortado, susceptible de ser recortado”, y se aplica en general al dibujo impreso en un papel o cartulina, ya sea en forma de figuras bidimensionales –soldados, muñecas– o de una construcción en tres dimensiones –casas, edificios, barcos, aviones, etcétera– que principalmente los niños y niñas convertían en juguete al recortarlos y montarlos.

A pesar de que el recortable fue concebido como un juguete infantil (periodo que en otros tiempos se extendía sin problema hasta lo juvenil), hoy en día es, más allá de su posible belleza intrínseca, por encima de todo un testimonio documental y social.

El recortable impreso disfruta en España de una fuerte tradición que se remonta a más de doscientos veinticinco años atrás. Se inicia con la aparición en Cataluña de los primeros *fulls de rengle* (hojas de hileras) de los soldados de papel, llamados así por el modo como estaban dispuestos en la hoja, en dos, tres, cuatro o más hileras. La historia y evolución de los recortables está ligada estrechamente a la de esos *fulls* o *papers de rengle* y a la de los teatros de papel, que constituyen en el coleccionismo una categoría en sí misma.

Es precisamente esa importante tradición la que nos incardina con países próximos a nuestro ámbito cultural, resistiendo más que pasablemente cualquier comparación, sin pretender ninguna primacía ni ser pioneros, pero incluso con lustre y características propias. Porque es curioso, aunque la técnica sea simple, sólo los países más desarrollados del mundo producen recortables y sólo los más desa-

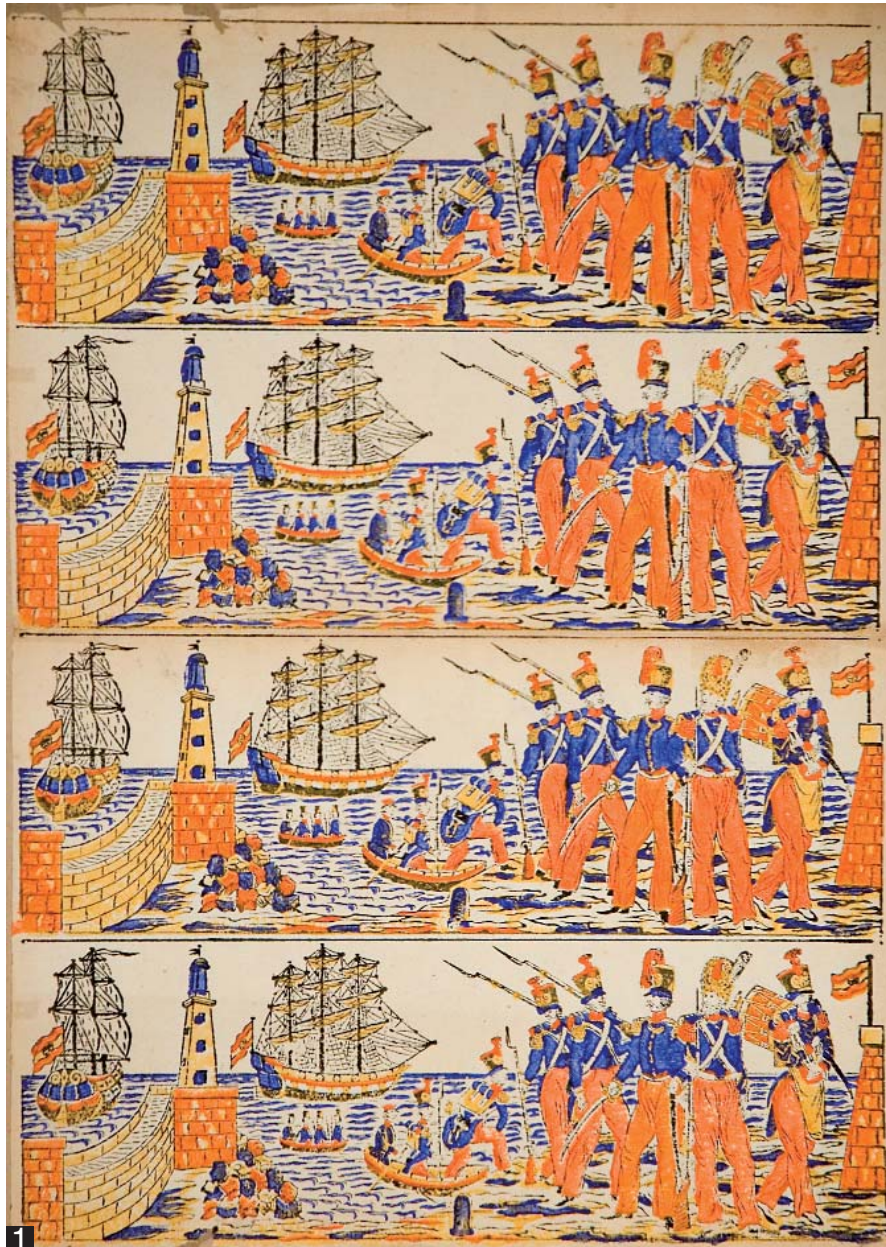
rollados y cultos los produjeron en el pasado.

Tipos de recortables

En una primera clasificación hablaríamos de figuras recortables impresas a una cara, pensadas para ser vistas siempre por la misma; figuras recortables impresas a dos caras, que presentan el dibujo en el anverso y en el reverso de la misma hoja impresa. Equivaldrían al juguete de plomo pero en papel, es decir, aún sin tener volumen cada pieza puede ser un juguete autónomo que una vez recortado tiene cara y espalda. Por cierto, esa misma finalidad también se logra en aquellas hojas de recortables en las que el anverso y el reverso de la figura aparecen en la misma cara y al ser pegadas una contra otra producen el mismo efecto; luego están los volumétricos, que una vez armados se convierten en auténticas maquetas tridimensionales y, finalmente, los dioramas, cuyas piezas, al ser montadas, constituyen una especie de recreación espacial similar a los teatros: vistos frontalmente representan una escena con sensación de volumen, atmósfera, profundidad y luz.

Los temas

Temáticamente podemos clasificar los recortables de un modo genérico en: soldados, muñecas, volumétricos en general (construcciones de arquitectura, coches, aviones, barcos o, más genéricamente “medios de transporte”, etcétera) y, finalmente, los teatros de papel.



Soldados y muñecas

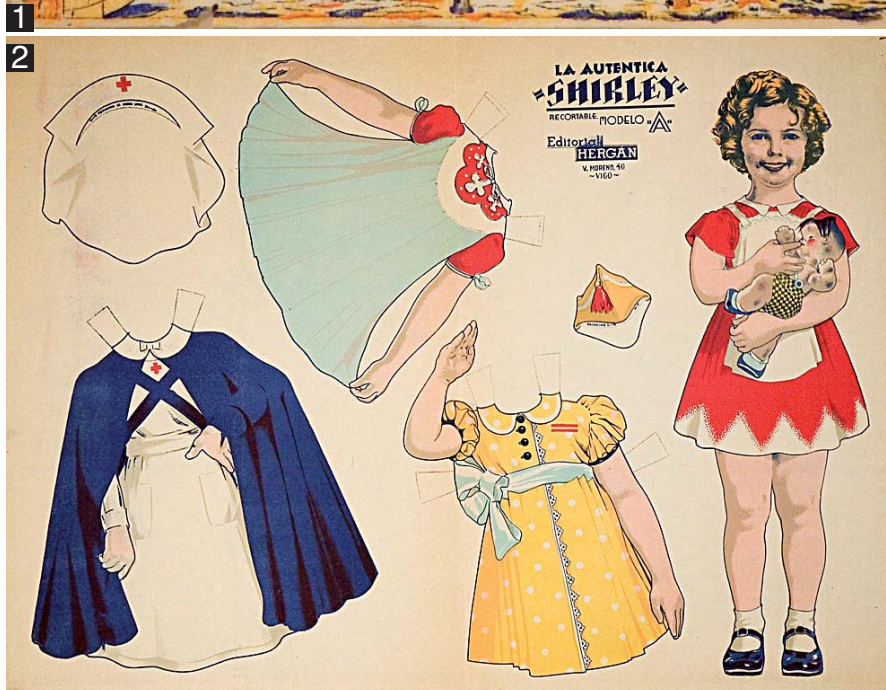
Tradicionalmente los soldados han sido jugados por los niños que, una vez recortados, procedían a la creación de espléndidas formaciones de temerarios ejércitos, eso sí, de papel, emulando las batallas más significativas de la época. Sustituían a los codiciados soldaditos de plomo, reservados para aquellas familias más adineradas.

Para las niñas, tradicionalmente se les reservaba el recortable de muñecas con sus vestidos, zapatos y demás complementos para recortar, cambiar y combinar vistiendo y desvistiendo a la gran protagonista: la muñeca de papel. Muchas veces esas muñecas no eran anónimas y evocaban estrellas de cine del momento. Shirley Temple fue uno de los personajes más recurridos en unos años o, posteriormente, Marisol con los vestidos de sus películas, o la mismísima Mariquita Pérez, o Twiggy, con su mítica minifalda.

Efectivamente, ese tipo de recortables fue un sucedáneo de las muñecas verdaderas que sólo podían alcanzar las clases acomodadas.

El recortable de muñecas en particular y los recortables en general gozaron durante mucho tiempo de una inmensa popularidad por su coste irrisorio. Rápidamente se extendieron a la capacidad de cualquier bolsillo, pues entre ellos también había categorías.

Ni que decir tiene que los recortables de soldados y muñecas tienen añadido un incalculable valor etnográfico al reproducir uniformes, modas y vestimentas de época, en lo que han reparado no pocos estudiosos e incluso museos.



Los volumétricos

Pasemos ahora a los recortables “volumétricos” o tridimensionales, denominados en su época “construcciones”. Con ellos los niños daban rienda suelta a su creativa imaginación al construir toda clase de edificios: casas, iglesias, castillos, etcétera. Incluso podían montar conjuntos y formar un pueblo o una ciudad, además de medios de transporte.

Consideración aparte merecen también los Belenes o Pesebres de papel por su emotiva belleza una vez contruidos y por su finalidad: la construcción del propio pesebre familiar, en un material distinto y mucho más económico que los Belenes tradicionales.

Casas editoriales

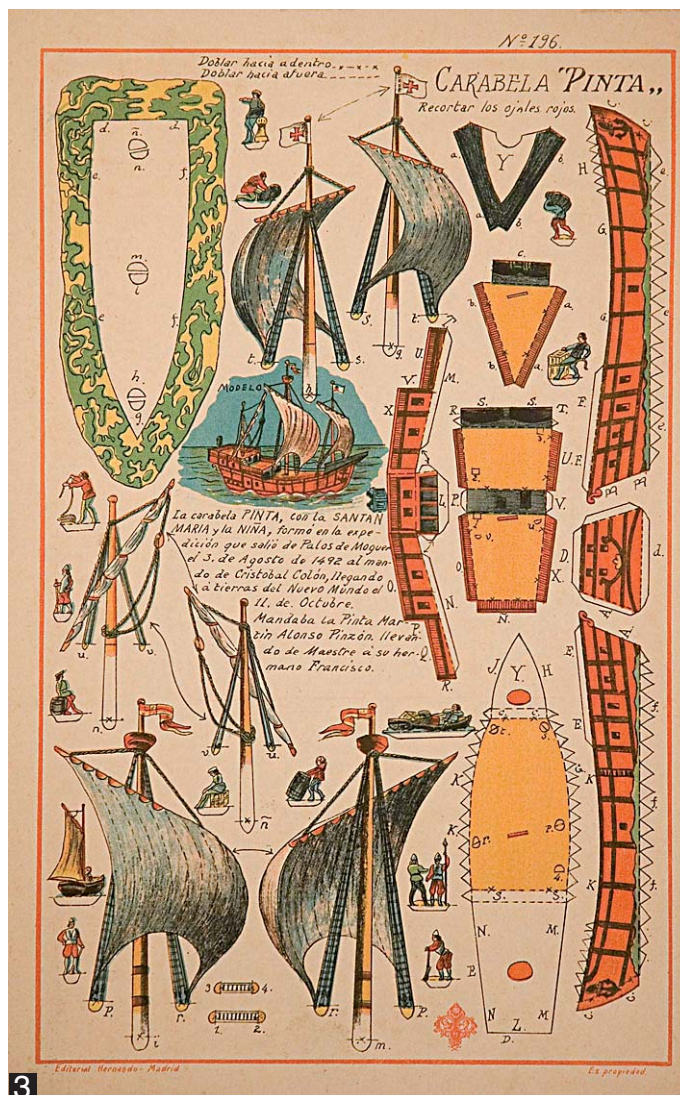
Empresas pioneras en España en la edición de recortables fueron: Casa Paluzie de Barcelona (1865-1940); editorial Hernando de Madrid (1828-1936); I. G. Seix & Barral de Barcelona (1911-ca.1955); Ediciones La Tijera de Madrid (1924-1962), algunas de ellas, a su vez, protagonistas de la edad de oro del recortable español en los años treinta y cuarenta.

También merecen ser nombradas las siguientes casas editoras: Litografía Rovira y Chiqués de Barcelona (ca.1920-ca.1930); editorial Muntañola de Barcelona (ca.1920); La revista madrileña *Macaco* (1928-1930); la revista *El perro, el ratón y el gato*, también de Madrid (1929-1930); Litografía Lafont y Miralles de Barcelona (1925-1930?); Librería de la Infancia de Madrid (ca.1929); Recortables Baby de Barcelona (1930-1939); Gráfica Manen de Barcelona (1930-1939), que daría lugar después a la prolífica editorial Roma de Barcelona (1939-1989); Construcciones "El Niño" de Barcelona (1925-1939); Ediciones Uriarte de Zaragoza (1931-1939); editorial Miguel A. Salvatella S. A de Barcelona, desde 1922; Industrias Gráficas Offset, de Barcelona (1936) El Toro, posiblemente de Valladolid (1936-1941) o tal vez de Pamplona; Editorial El Gato Negro de Barcelona (1910-1939), luego editorial Bruquera de Barcelona (1940-1985?); Gráficas Reunidas, S. A. de Madrid (1936); Ametller Editor de Barcelona (1940-1945); Construcciones Pulgarcito de Barcelona (1934-ca.1942); TBO también de Barcelona (1930,s); Construcciones Gerarmar de Barcelona (1937); Reycels, de la Coruña (1936-1939); Litografía A. Anel, de Granada, (1936-1939); Construcciones Costales, también de Granada (1936-1939); Talleres Offset de San Sebastián. (ca.1939); Creaciones Marfranch de La Coruña (1936); Heraclio Fournier, de Vitoria (1936-1939); Ediciones Toray S. A. de Barcelona desde, 1962; o la editorial Vasco-Americana (EVA) de Galdácano, Bilbao (1965-1981).

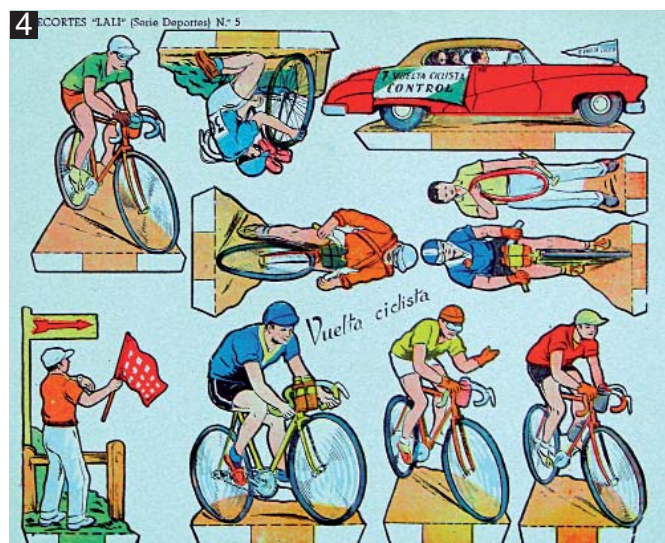
Merecen una mención aquellas editoriales que reprodujeron con licencia recortables extranjeros, entre las que descolló EDAF de Madrid, publicando en España recortables de Schreiber de Alemania (los exitosos diseños de Hubert Siegmund), Alan Rose de Estados Unidos o Pascaline de Francia; y en menor medida las editoriales Susaeta y Rollán también de Madrid. Al hilo de esto, es significativo apreciar cómo han cambiado las cosas para los coleccionistas. Antes de Internet, esas ediciones y la labor de algún distribuidor-importador eran las únicas posibilidades existentes de acceder a otras colecciones, aparte de los viajes personales.

Otra mención se debe a tantos diseñadores y aventuras personales que no sólo diseñaron sino que en ocasiones hasta arriesgaron su patrimonio personal para imprimirlos o distribuirlos. Arcatura de Luis Carretero, Fco. Gijón Peña o Miguel Ángel Mangas, entre muchos otros, han logrado que se editaran otros recortables con la mayor dignidad.

En el extranjero, también gozamos de maravillosos ejemplos de recortables antiguos, especialmente en Alemania, Francia y Dinamarca. Entre otras editoriales, por su importancia y popularidad son dignas de mención: J. F. Schreiber de Esslingen, J. Scholz en Mainz y D. M. Kanning de Hamburgo, en Alemania; Imagerie Pellerin de Epinal y Olivier & Pinot de Epinal, en Francia; e Illustreret Familie-Journal de Copenhague-Valby en Dinamarca.



3



1. Desembarco de tropas en el puerto de Barcelona en 1835. Xilografía de Simó

2. La auténtica Shirley. Editorial Hergan. Modelo A Vigo, ca.1939

3. Carabela Pinta. Hernando. Madrid

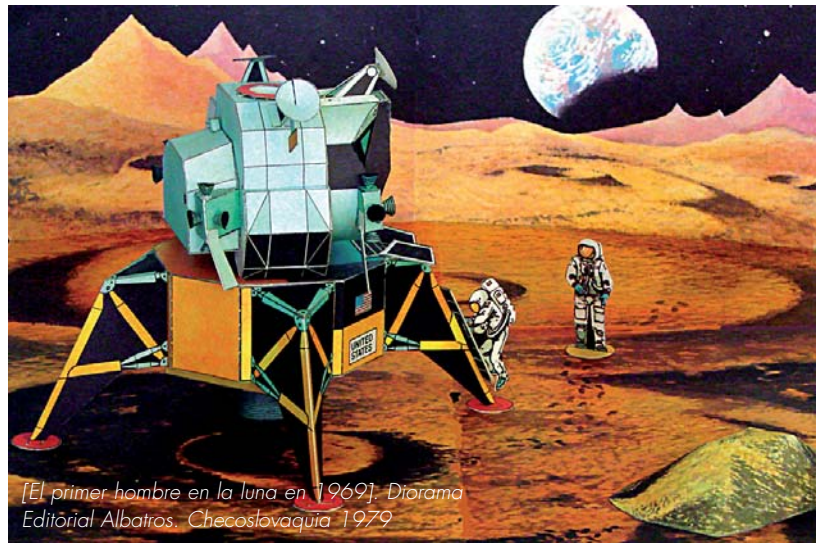
4. Vuelta Ciclista. Editorial Roma. Barcelona, ca.1958

Nuestro presente y pasado

En lo que se refiere a los recortables de soldados y muñecas, hoy en día son ya casi historia. Al contrario sucede con los volumétricos. Subsiste una representación de casas comerciales que hacen recortables modernos de arquitectura con un nivel de precisión que, una vez montados, se traducen en auténticas maquetas de papel a escala. Sin embargo, las nuevas producciones han perdido ese sello personal que tuvieron antaño, aquel color y aquel trazo a menudo infantilizado que los caracterizaba. También han desaparecido las numerosas figuritas que acompañaban a muchos recortables de edificios. Otra diferencia es que los antiguos se concebían más como láminas que como cuadernos, lo que se traducía en una composición más bella, aún sin montar.

A pesar de ello, en la actualidad tenemos muchos buenos ejemplos tanto en nuestro país como fuera de él, de recortables de arquitectura. Así pues, son de agradecer los recortables de Dissenys Papeti (anteriormente La Ciutat de Paper) de Barcelona, con su entusiasmo en la reproducción de edificios modernistas de la Ciudad Condal, o bien Ediciones Merino de Madrid, con una significativa colección de cuadernos recortables sobre grandes monumentos del Estado español, o los de la editorial Miguel Salvatella, también de Barcelona, que le da un enfoque pedagógico y se dedica a la producción de material docente.

A pesar de existir esta vertiente comercial, muy exigua en difusión y las más de la veces abocada a la desaparición, el recortable español tuvo una pequeña segunda edad de oro tras la degradación del concepto y del prestigio del recortable en los años cincuenta y sesenta. Aunque ha pasado desapercibida para el público general, en la actualidad tiene una especial consideración en el extranjero. Se trata del recortable “institucional” que tuvo origen en la pasada Transición. Con la aparición de las Autonomías, las diputaciones y los ayuntamientos (oficinas de turismo, departamentos de cultura, de publicaciones, de protocolo), junto a las entidades bancarias, museos, asociaciones culturales y periódicos locales, en ocasiones hicieron, y aún hoy hacen, nuevos recortables. En esta producción tienen especial presencia los monumentos significativos, dotando al recortable de auténtico objeto de difusión cultural al promocionar la arquitectura de nuestro país.



Una política de subvenciones del recortable (que permite un bajo precio) o la nueva concepción del mismo como regalo promocional o conmemorativo, posibilitó la producción de recortables sin compradores. Algunas empresas de diseño (Gavia de Madrid, Dissenys Papeti, Alcan de Vigo o Málaga Papel) y algunos diseñadores gráficos (Néstor Pellicer, José Cardona “El persa”, Jordi Erasme, Angel Agustín, Jesús Arribas, entre otros) han trabajado por encargo produciendo multitud de modelos para los que no hay apenas mercado ni difusión fuera de ámbitos muy localizados.

El futuro

El futuro del recortable español (volumétrico se entiende, que es el que sigue perdurando) pasa por fomentar el coleccionismo frente al “recortable sólo para montar”; por adquirir prestigio entre los profesionales del campo de la arquitectura y, sobre todo, por su consideración como bien cultural, con todo lo que ello conlleva: existencia de museos, estudios y publicaciones.

De una y otra cosa hay ejemplos. En Holanda hay una producción de recortables de arquitectura moderna que supera en proporción a la de otros países. En Alemania, hallamos iniciativas tan serias como las de la AGK de Dieter Nievergelt. Dedicada a su estudio y promoción cultural, organiza exposiciones, actividades y publica una revista, por cierto, muy distinta de otras que hubo en el extranjero en blanco y negro y plagadas de publicidad. También en este país existen varios museos de recortables.

Las asociaciones tienen mucho que decir y hacer en este terreno. En España cabe mencionar la labor de la Associació

catalana d'amics del retallable, fundada en Barcelona en 1986. Se dedica a la promoción y estudio del recortable mediante exposiciones y conferencias.

Estas propuestas, además de favorecer su viabilidad comercial, no dejan de ser plenamente compatibles con la deriva hacia el recortable institucional, hoy día muy mermada de impulso. Aún así, aunque la desaparición del recortable fuese inevitable, nadie le puede privar de llegar a ser objeto de coleccionismo y estudio.

Actualidad del recortable en el extranjero

En Francia, “L’Instant Durable” de Clermont-Ferrand elaboró en las décadas de los años ochenta y noventa “Architecture et Modélisme”: una serie de recortables sobre los monumentos franceses más significativos en forma de cuaderno, perfectamente ilustrado, en varios idiomas, que no descuidan la vertiente pedagógica (rasgo común a la ya desaparecida TOMIS).

Holanda tiene una preciosa colección de recortables de la acreditada firma Léon Schuijt, de Alkmaar. Alemania conserva la casa Schreiber, de Esslingen (aunque hoy día ha sido adquirida por la editorial religiosa AUE que ha mantenido la marca) que continúa produciendo recortables, en el sentido más tradicional de la palabra. También en Alemania hay un notable resurgir del recortable, con la aparición constante de marcas comerciales y nuevos modelos. En Suiza cabe mencionar la marca Pädagogischen Verlags de LZ, de Zurich. La Europa del Este también nos sigue sorprendiendo con múltiples recortables notabilísimos, destacando Chequia

(y dentro de ella la producción del arquitecto Richard Vyškovský y las firmas Albatros y Betexa) y Polonia (las firmas GPM y Maly Modelarz). En un segundo plano Hungría (Magyar Media), Rusia y hasta Bulgaria.

También son notorios los recortables que publicó en Estados Unidos, en la década de los setenta, Monte Models, de Carolina del Norte sobre edificios singulares con un marcado interés incluso a veces antropológico, reeditados con motivo del bicentenario de la independencia. El recortable inglés es un poco más heterodoxo, y buena prueba de ello es la firma Micromodels. Para terminar, una referencia a los recortables editados en Japón, país siempre amante del papel, que se caracterizan porque gran parte de ellos se puede descargar en Internet. Destaca la firma Canon, sin olvidar espectaculares modelos comerciales de las firmas Heibonsha, Shoshisa y Shubunsha. Mención aparte merecería su producción de época.

El orgullo de coleccionarlos

La conclusión a que llegamos es que el recortable, a pesar de los distintos avatares sufridos en sus más de doscientos años de existencia, continúa siendo un entretenimiento de referencia y, a la vez, una buena herramienta pedagógica que nos da conocimiento y destreza, sin duda desaprovechada en la actualidad. Aunque el panorama del ocio es muy distinto para los jóvenes de hoy; en la actualidad gozamos de inusitadas posibilidades para los profesionales dadas las herramientas informáticas disponibles. Si los recortables de papel un día fueron la alternativa a los soldados de plomo, también hoy pueden serlo a las maquetas de arquitectura o a las de los medios de transporte. Las ventajas son notables: no requieren apenas herramientas de montaje ni pintura. También por su economía y porque resultan fácilmente reproducibles. Claro que hay algunos inconvenientes, aunque el papel no es tan frágil como aparenta.

El recortable de papel tiene un valor añadido como documento histórico que perdura en el tiempo, una vez superados los acontecimientos o edificios efímeros en ellos dibujados. Es el caso de las exposiciones universales, de las guerras (Primera y Segunda Guerra Mundial, Guerra Civil Española...), de los monumentos arquitectónicos hoy inexistentes. Por todo ello, es para nosotros una satisfacción y orgullo coleccionarlos. ◀▶

Ricard Martí y Manuel Ortega

Soldados de papel. Recortables de la Guerra Civil (1936-1939)

Barcelona: Salvatella, 2006

Al ver con detenimiento las hojas recortables de soldados de la guerra civil reproducidas en este libro, no sólo observamos la rudimentaria belleza que hay en sus formas y disposición en la página.

Tanto la figura en particular, como el conjunto de ellas en la lámina, tienen impresa la huella de un pasado que, al tiempo que las configura y dota de sentido, indirectamente narra la historia en sus pequeños detalles y en su cotidiana significación.

Propaganda y juego, imágenes que configuraban y exaltaban una visión de la guerra, al pasar las páginas de este libro surge en nosotros una serie de pequeñas reflexiones que van más allá de las precisas coordenadas históricas y geográficas que vieron nacer a estos recortables

La vida del soldado de papel tiene su origen en la certera concentración del niño que, tijera en mano, le dota de existencia para luego, previo plegado, llevarlo el campo de batalla para que cumpla con su destino bélico hasta que, finalmente, la voluntad del dedo infantil decreta su muerte.

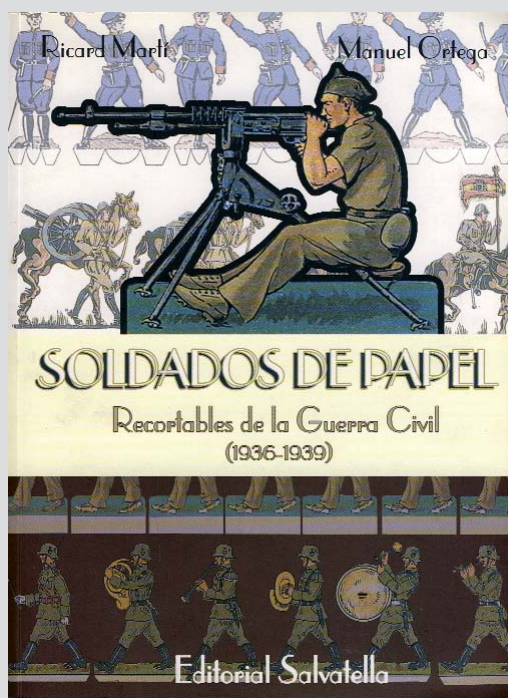
Por otro lado, dispuestos en series, desprovistos de rasgos físicos que los individualicen y sólo caracterizados por la acción que realizan o por la jerarquía militar, el soldado de papel es una potente metáfora del soldado anónimo, cuyo valor y vida sólo existen en función de su tropa y de lograr o fracasar los objetivos militares trazados por una instancia superior. Por cierto, los soldaditos siempre tendrán menor importancia que los aviones, tanques y barcos de papel, mucho más caros y difíciles de construir.

Un tercer rasgo que nos llama la atención es que el niño o los niños que entonces jugaban no tenían la posibilidad de enfrentar los dos bandos. O disponían de los recortables nacionalistas o de los republicanos.

Por último, señalar lo evidente. Los destinatarios históricos de estos recortables veían en ellos a sus familiares en el frente o proyectaban hazañas propias. Canalizaban en este juego, sus esperanzas, miedos y traumas.

Todo esto está impreso en este hermoso y perturbador catálogo.

Gustavo Puerta Leisse



Espacios inventados en papel

Carmen Fajardo Domínguez

Arquitecta. Tiene su propio estudio el Taller L Garabato2 Arqtecciónico en el que nunca falta el papel. Creadora de juguetes, autoeditora, tejedora, malabarista de ideas, en su trabajo vemos la huella creativa de William Morris y la nostalgia por haber querido estudiar en la Bauhaus

Abro mis cajas llenas de cuadernos, mis carpetas repletas de planos y pienso en el papel como “componente mágico” de edificios inventados; como “divertimento” en el juego de mezclar colores y texturas para hablar de contenedores de espacios y recorridos; como “angustia” en los días en que la hoja en blanco es el horror de las ideas que no acuden; como “vicio insaciable” que me empuja a arrasar las papeleñas en busca de cuadernos de todos los tamaños, de papeles de todos los tipos, y en los que siempre encuentro una excusa para hacerlos necesarios: los lleno de garabatos, de ideas, de intenciones...; como en el que ahora escribo estas líneas (formato cuadrado, papel kraft, cuando está cerrado parece un libro).

El papel es un ingrediente que nunca falta en la fábrica de ideas del arquitecto. No sé si ya antes de serlo sentimos una atracción por él, y su manejo nos acerca a la creación de espacios que pretendemos, o es más bien que lo necesitamos como instrumento para expresarnos y es su uso quien nos lleva a la dependencia. Tal vez me equivoque y no sea algo tan extendido en este quehacer, pero yo, igual que sé de muchos otros, me siento atraída por este elemento que nos permite hacer malabares con las ideas.

La edad de experimentar

La primera lección en la fase de aprendizaje es observar. Es entonces cuando el cuaderno, que siempre nos acompaña, nos sirve de soporte para plasmar las sensaciones del espacio que miramos. Anotamos y reproducimos lugares y quedan fijados al papel detalles inusuales de presencias por todos conocidas. Le Corbusier, entre otros arquitectos, nos deja testimonio de estos momentos iniciales, ¡y es una suerte! poder disfrutar del Partenón a través de su mirada en los escritos

y dibujos de sus cuadernos de viajes como *Voyage d'Orient. Carnets*, publicados por Electa Architecture / Fondation L. C. En estos apuntes no describe simplemente, sino que analiza y estudia aquello que mira (imágenes 1 y 2), y es lo que se percibe al leer este texto: “El Partenón ha permanecido, desgarrado pero en pie y ahí está. Buscad sobre las columnas acanaladas, formadas, con veinte asentamientos, la juntura de los tambores: no se encuentra, pasando la uña por esas zonas que se diferencian por la pátina ligeramente diversa que cada mármol sufre con el tiempo, la uña no nota nada. ¡Hablando con propiedad, la juntura no existe, y la enérgica arista de los canales se prolonga como un solo trazo en un monolito! Poneos de bruces en el suelo delante de un fuste de los Propileos y examinad su nacimiento. En primer lugar, os encontraréis con un suelo enlosado cuya horizontalidad es tan absoluta como una teoría. En grandes placas, la masa de alabastro reposa sin embargo sobre un suelo artificial, hondos cimientos o mejor, soleación audaz. La base del fuste, festoneada por veinticuatro canales es intacta como la admiración que os produce. Y la losa cavada a su alrededor a semejanza de un canalón de desagüe acusa un arcén de 2 o 3 mm. quizás. Esta medición sutil realizada hace dos mil años –nimbo de un nacimiento– es todavía sensible, tan fresca y neta como si el escultor hubiera llevado ayer la tijera y la masa que han tallado ese mármol. La pared de tres puertas más ampliamente abierta en su mitad para que los carros pudiesen entrar en los Panateneos, es un paño de mármol de mil adoquines, ajustado hasta tal punto que provoca la caricia, y la mano ampliamente desplegada querrá penetrar el espejismo de esos cimientos milenarios: la superficie tan lisa como un espejo juega con las vetas diversas que propone cada adoquín... y sin embargo escribo con ojos que han visto la Acrópolis y regreso feliz”.



Imagen 1 y 2

Imagen 3

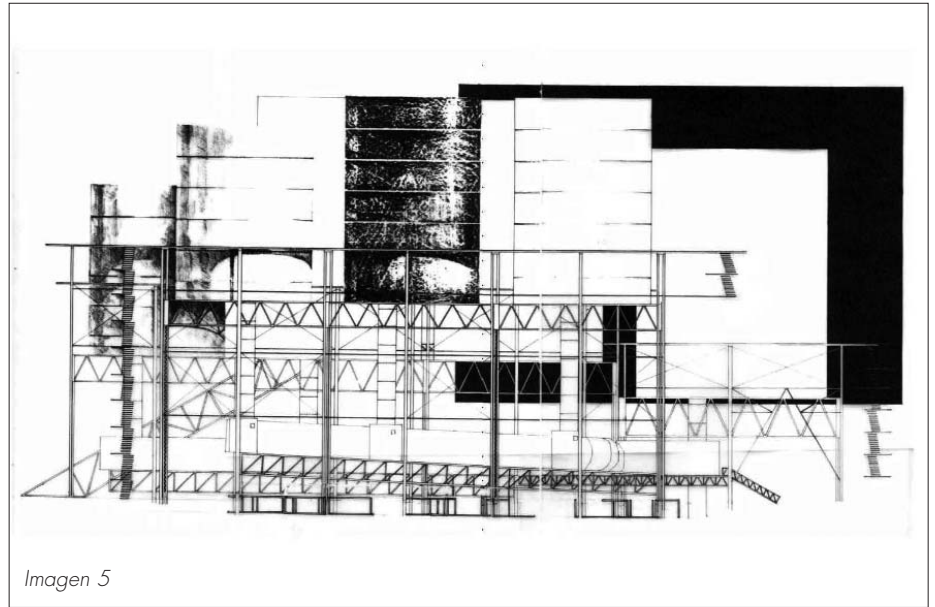
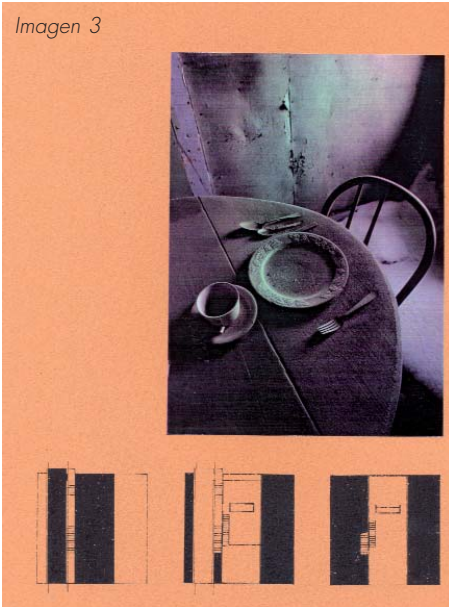


Imagen 5



Imagen 4

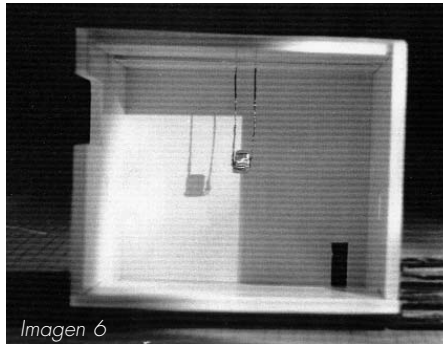


Imagen 6



Imagen 7

Y en esos momentos iniciales de nuestra enseñanza, en que aquellos conocimientos más técnicos aún escasean y estamos entrenándonos para pensar, la arquitectura tiene mucho de intuición y experimentación. Es entonces cuando el collage resulta una buena herramienta para expresar ideas o para sugerirlas, adentrándonos en el mundo de la abstracción (imagen 3).

Es una improvisación meditada, llena de intenciones, buscas el embalaje de tu última compra, recuerdas la fotografía de una revista que alguien te enseñó, esparces restos de papeles de otros días y piensas en lo que quieres contar: recortas, mezclas, pegas e inventas un paisaje que anuncia una existencia real.

En este registro se movió Chillida en sus "gravitaciones" (imagen 4), donde el collage se concibe como una forma de relieve, utiliza fragmentos de papel sin colar, que permanecen independientes entre sí. Juega con el concepto de gravitar, maneja papeles gordos y a veces fieltros, y los superpone sin que se engargen como haría con ellos la cola, y surgen espacios de luz y sombra, siendo esta escenografía de lí-

neas y manchas, de superficies que dibujan segmentos, de planos que levantan volúmenes, una maqueta alojada en la horizontal.

Pero es necesario hacer algo más que una composición plástica sugerente. Del papel habrán de surgir volúmenes, contenedores que cobijen, que se recorran, que sean una respuesta, y con las maquetas de trabajo se educa la capacidad espacial que permitirá reconocer realidades sobre las líneas de un plano. Son el ensayo que permite descubrir los elementos que faltan.

En el plano se recoge la medida, se dibuja dimensionando la materia y el vacío, precisando cada vez más en la definición del proyecto, y cada edificio, cada espacio urbano, tienen un carácter concreto que procura hacerse manifiesto en la representación que lo explica (imagen 5). No importa que los dibujos sean hechos a mano o que se cambie el lápiz y la tinta por los ordenadores y las impresiones digitales, el proyecto se lee en un plano de papel, del que elegimos: el gramaje, la textura, la transparencia, el formato y la técnica gráfica con la que interactuar sobre él.

Papeles de arquitecturas conseguidas

El plano transforma la idea en algo real, da las claves para su realización y lo expresa en un lenguaje inteligible para aquellos que ejecutan la obra, se convierte en su herramienta. Con el plano el arquitecto transmite su proyecto, éste transcende al exterior, pero no es la única posibilidad del papel en esta profesión. Éste se utiliza también como materia o componente de la arquitectura.

Hay arquitectos que se dedican al estudio y se mueven en el mundo de los conceptos y crean modelos teóricos, como Yona Friedman, que nos plantea una serie de "estructuras irregulares" (imagen 6) como acercamiento a las artes plásticas, las cuales no pueden ser dibujadas con facilidad, pero se puede estudiar su comportamiento de una forma improvisada a través de la construcción de maquetas, y su realización es tan sencilla que permite esa experimentación espacial con niños.

Error de traducción

Quizás los casos en los que el papel forma parte directamente de la arquitectura estén en Japón, en la tradicional casa japonesa, con elementos como el sh ji y fusuma, que compartimentan y transforman la calidad interior de los espacios.

El sh ji, un tipo de puerta tradicional que funciona como divisor de habitaciones y consiste en papel washi traslúcido con un marco de madera. El fusuma son rectángulos verticales opacos que se deslizan de un lado a otro para redefinir espacios dentro de un cuarto o como puertas, suelen tener 91 centímetros de largo y 183 centímetros de alto. Ambos corren sobre rieles de madera encerados por arriba y por debajo.

Estas piezas organizan una composición espacial ordenada por una estructura temporal que se insinúa en la luz tamizada a través del papel, que se anuncia desde fuera o dentro en un flirteo con las sombras que apuntan presencias invisibles. Se trata de planos que multiplican los espacios y los sitúan en el terreno de lo alusivo y sugerente, secuencias de estancias en calma alteradas por paneles que se abren y se cierran en un movimiento silencioso. Estas imágenes nos sorprenden en muchas películas de cine japonés de Kenji Mizoguchi, Yasuhiro Ozu, Akira Kuro-

sawa, en los que el paso de los personajes a través de estos paneles evoca presencias secretas dibujadas en penumbra.

Estas escenas también están presentes en la literatura japonesa, en libros como *La novela de Genji* de Murasaki Shikibu (Atalanta) o *La madre del capitán Shigemoto* de Junichiro Tanizaki (Siruela).

Y tal vez ese gusto por el papel tan arraigado en la cultura japonesa, ha propiciado que sean arquitectos japoneses aquellos que conciben “arquitectura de papel”, entendiéndolo en su significado más inmediato; como Shigeru Ban, que se caracteriza por el uso de materiales no convencionales, como papel o plásticos.

Estructuras de papel

Según Ban nos dice: “Los ingenieros de materiales tratan de conseguir materiales más o menos resistentes, pero yo no creo que un material necesite ser resistente para componer una estructura con una alta capacidad portante. La capacidad de una estructura no tiene nada que ver con la resistencia de los materiales que la componen. Se puede diseñar un edificio para resistir terremotos, con papel como yo hago. En realidad, una estructura será

resistente si posee un buen diseño estructural”.

Guiado por este pensamiento, en 1995, para dar respuesta a la necesidad de cobijo de muchas personas tras el terremoto de Kobe, proyecta “la iglesia de papel” y “la casa de papel”.

La iglesia de papel o templo de Takatori (imagen 7), con una base de 10 x 15 metros, está ocupada en su centro por un óvalo elaborado por 58 tubos de papel separados, de 5 metros de largo y 33 centímetros de diámetro, con capacidad para 80 sillas. De material reciclable, fue construida por voluntarios en cinco semanas, sin maquinaria pesada y a bajo costo.

La casa de papel es como una maqueta a escala 1:1; fue concebida a partir de unos cimientos de cajas de cerveza llenas de arena, con paredes de tubos de papel impermeabilizados y pegados entre sí con cinta de doble cara, con techo abatible para poder ver el cielo y permitir la ventilación.

Otras de sus obras más representativas realizadas con este material son “el puente de papel”, estructura temporal que cruzaba el río Gardon a 500 metros del acueducto Pont du Gard, ¡extraña sensación la de cruzar un río sobre papel!, y por otro lado el Pabellón de Japón de la Expo de Hannover 2000, que utiliza de nuevo los tubos de cartón para crear una estructura espacial, en este caso de grandes dimensiones.

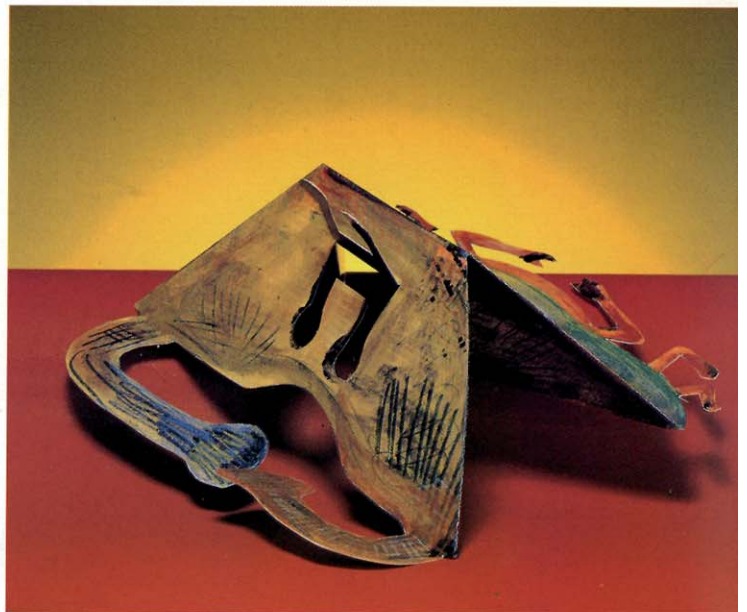
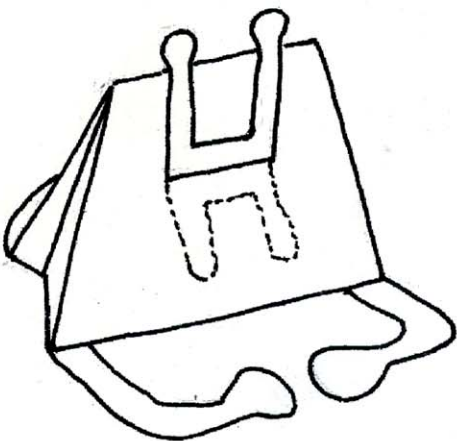
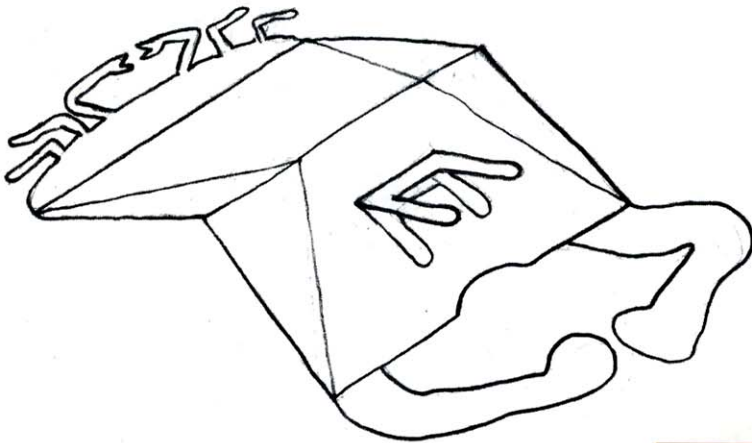
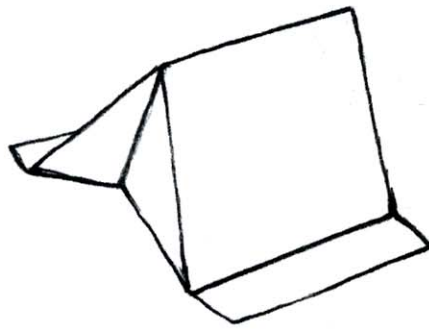
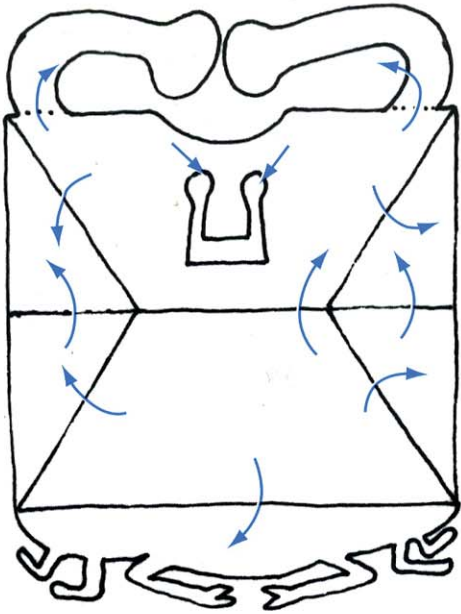
Con este arquitecto la expresión “vivir entre papeles” alcanza su significado más real.

Arquitecturas de literatura

Entre papeles y con el empeño en construir edificios, también encontramos personajes de la ficción, y como viene al caso en este deambular entre libros de las bibliotecas, he de mencionar el libro *La casa de papel* de Carlos María Domínguez (Mondadori), y con un fragmento del mismo quiero acabar hablando de arquitectura, de papel y de libros: “Pidió, Carlos, al albañil de Rocha, que clavara los puntales del armazón de las ventanas en la arena, y los puntales de dos puertas, y que le armara con un muro de piedra, una chimenea. Cuando la chimenea estuvo en pie, asomada al costado del quincho, y las ventanas y las puertas quedaron apuntaladas, pidió que le hiciera una planchada de cemento. Y arriba del cemento, comprenderá que decirlo me produzca una sensación de horror, le pidió que convirtiera sus libros en ladrillos”. ◀▶

Jaiba

con guantes
de box



Mis animales que no vemos

Manuel Marín

Reconocido pintor, escultor, dibujante, profesor y teórico mexicano. Ha publicado cuatro libros teóricos: *Espacio y Cosas* (1994), *El tiempo de la pintura* (1996), *Intenciones del ver* (2000) e *Imagen* (2007) y los siguientes libros ilustrados: *Animales en el agua de papel* (1996), *La caja maga* (2005), *Juan O'gorman. Un autorretrato pintándose* (2006) y *Primavera* (2006)



Yo tengo tres animales. No, lo que tengo son tres formas de animales. No, tampoco. Lo que en realidad quiero tener es tres maneras de armar, diría ver, los animales que veo. La primera manera de ver mis animales es a través de geometrías transparentes.

Después, la segunda, es aquella que recorta, dobla y arma perpendicularmente los planos de sus formas. Trabajando para ello el metal, la madera o la cerámica.

De esta manera vemos sus estructuras como formas y sus movimientos (aunque éstos permanezcan quietos) como figuras, que quieren que veamos en perspectiva, con fugas y escorzos dibujados. Creo, creemos, los animales y yo, que con ello regresamos a la primera manera, la dibujada en el papel. O bien, la primera manera se vierte en esta segunda, representando el espacio al vaciar el volumen, sintiendo así la figura que lleva el animal a la mirada.

La tercer manera es sólo la estructura y su representación plana o “dobleteada”.

Se duplica o triplica un plano paralelo a nosotros. Creemos ver que lo repetido es un volumen, aunque no lo sea. Eso que vemos es un plano doblado que representa un espacio, aunque no lo es.

Estos planos son continuos, es un solo plano atravesado varias veces por dobleces, cortes y planos “aplanados”.

Ahora sí puedo decir que tengo tres animales en tres maneras diferentes. Estructuras que veo y vemos, sin que propiamente sean esas estructuras, esas formas y sobre todo esos animales.

Para el juego que jugamos con ellos, son realmente animales. Ya sean de papel,

de madera, de metal. Dibujados o pintados, contruidos o simplemente mostrados en una hoja.

Me gustan los animales porque son formas; me gustan, más bien, las formas de los animales porque son diferentes. La forma de un cocodrilo me habla de lo largo, la de un elefante de lo masivo, la de un insecto de lo planificado. Encontrar estas coincidencias de la forma son las motivaciones que tenemos para verlas armadas sin ser las mismas formas.

Las formas de mis animales pensadas de esa forma, “quieren” emprender dos caminos.

Primero, jugamos al armarlos; después, armados son juguetes con los que jugamos pensándolos animales.

En cuanto al primer camino tenemos que verlos con o sin color. Si los vemos sin color el juego es solamente del espacio, si los jugamos con colores tenemos que pintarlos.

Toda figura en el espacio para nuestros ojos siempre tiene una parte oculta, la de atrás. Tenemos que voltear la figura. Este es un juego de todos los animales.

Mis animales se han pintando de un color un lado y de otro color el otro. Así, la memoria, sin saberlo, piensa o recuerda dos animales en uno o una en dos figuras.

Las formas de todos los animales las llamamos cuerpos. Todos los cuerpos de mis animales están representados. El juego de representaciones busca, en la diferencia entre el juguete y sus referentes, ser un cuerpo no representado. Trato de conseguir esto con geometrías transparentes. Por ejemplo, un cubo que en el espacio siempre tiene seis caras, dibujado en un papel, propiamente tiene una sola (la superficie que lo soporta dibujado). Pero este dibujo siempre nos presenta, visibles, tres caras. Cada cara, hay que decirlo, no

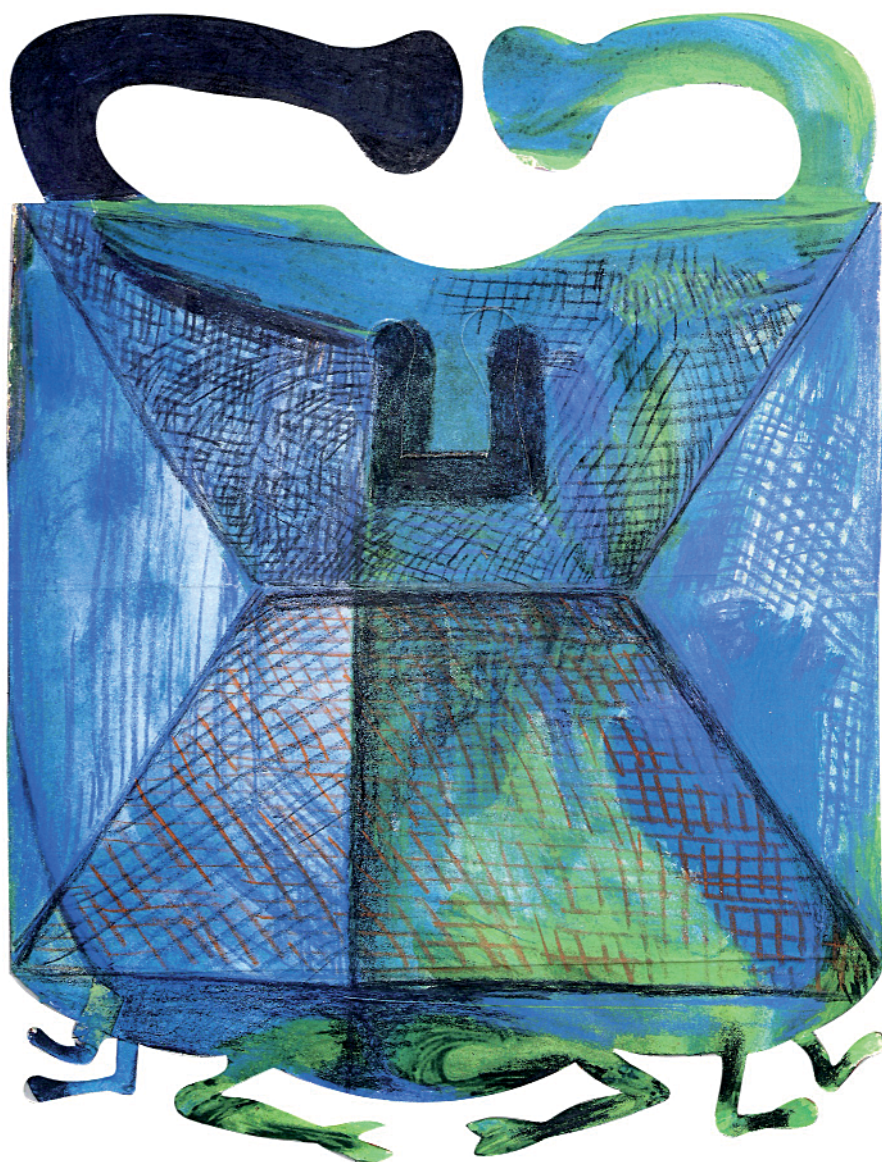
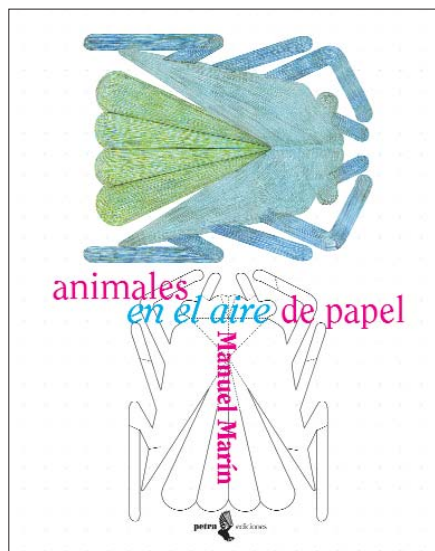
tiene la misma forma en el cubo dibujado. De esta manera leemos la forma aprendiendo de ella la estructura. Un poco después podemos dibujar, representar, el cubo transparente. Sólo así vemos, aunque deformadas, las seis caras. Estructura que ahora leemos como una figura que pensamos como cubo. Todos los cubos transparentes, con los que se llega a construir el cuerpo de un animal de esos que son como los míos, juegan a ser leídos en el espacio en movimiento. El juego de sus cuerpos consiste en el ejercicio simple de hacer opacos o transparentes esos cubos. Viajamos de lo masivo a lo evanescente, viaje que además puede tener múltiples variaciones. Digamos por ejemplo que un cubo transparente dibujado tiene 12 líneas que lo arman. Cada línea puede estar presente o no, digamos que hay 4.096 diferentes dibujos que de este esquema pueden hacerse hasta llegar a no dibujarlo, cuando (claro) ninguna de las líneas esté,

ya, graficada. Dibujadas las líneas o no, permiten leer al cubo como si lo volviéramos sólido o transparente, verlo desde arriba o desde abajo, verlo abierto o cerrado, verlo como planos sueltos o conectados.

Mis animales juegan viéndose ellos mismos (por arriba, abiertos, transparentes o hasta geométricos). Pero este juego, cuando se hace en el espacio “real”, nos engaña doblemente. Primero, al pensar que son cuerpos volumétricos; después, al creer que esos cuerpos volumétricos, no obstante estarlos viendo “realmente”, los leemos (desde arriba o agujerados, transparentes o pintados).

Mis animales son juegos de formas que armamos para leerlos como las figuras que queremos ver.

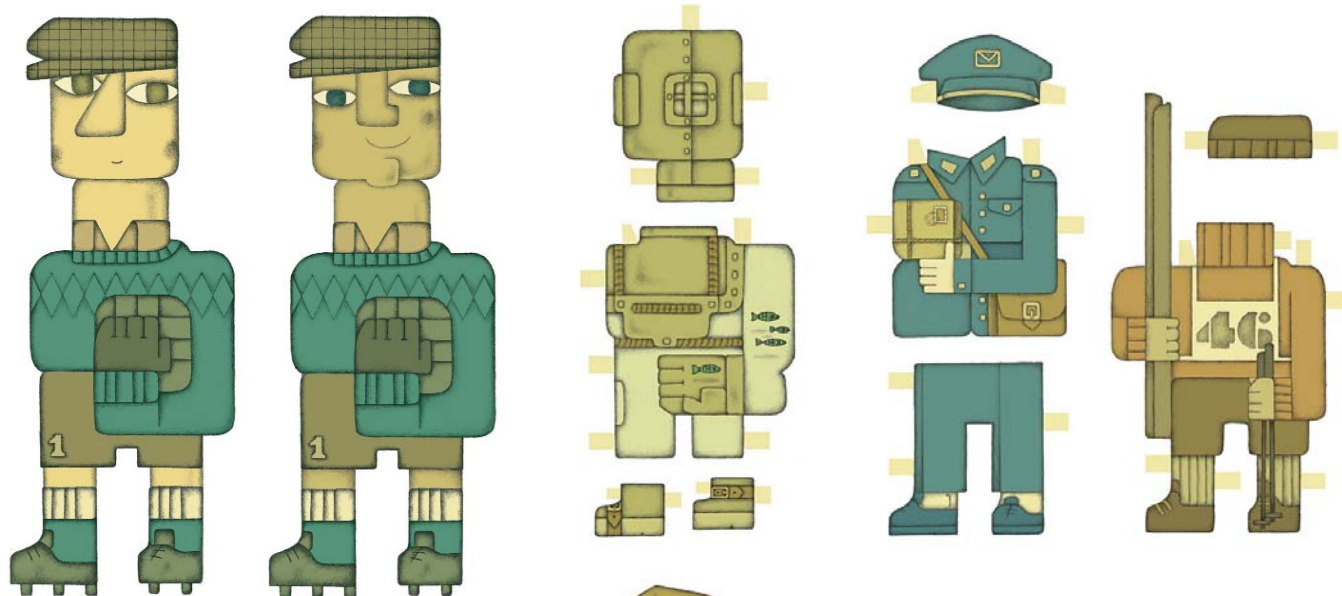
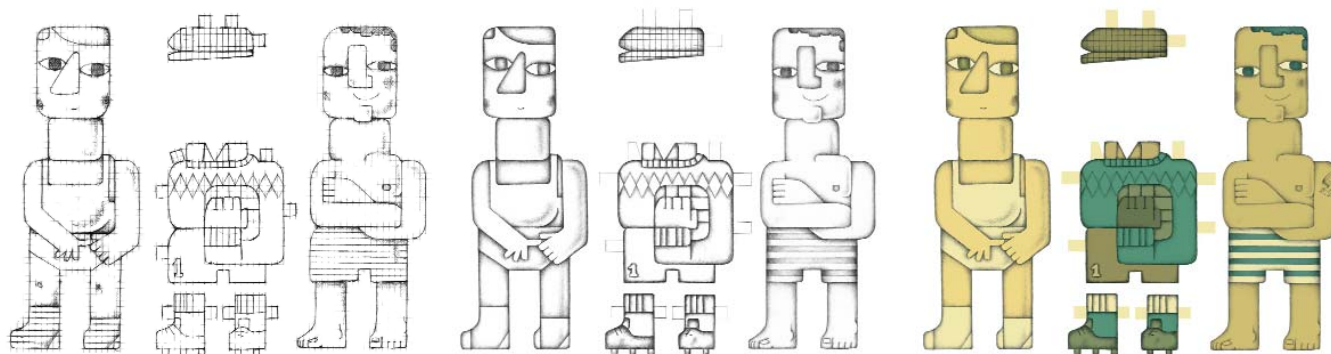
Si llegáramos a verlos de otra manera, les juro que no es mi culpa, sino del espacio, que como sabemos y pocas veces nos damos cuenta: “No vemos”. ◀



Alberto Gamón

Ilustrador, grafista y cronista blogero, Alberto Gamón es un creador meticuloso, limpio e inteligente que no prescinde del humor. Su talento se aprecia en lugares tan insospechados como el cartel del IV Encuentro Nacional de Rescate en Accidentes de Tráfico y I Salón de la Seguridad Vial y los Bomberos o en libros-álbumes como *Operación J* (Diálogo). Su blog: gamonadas.blogspot.com

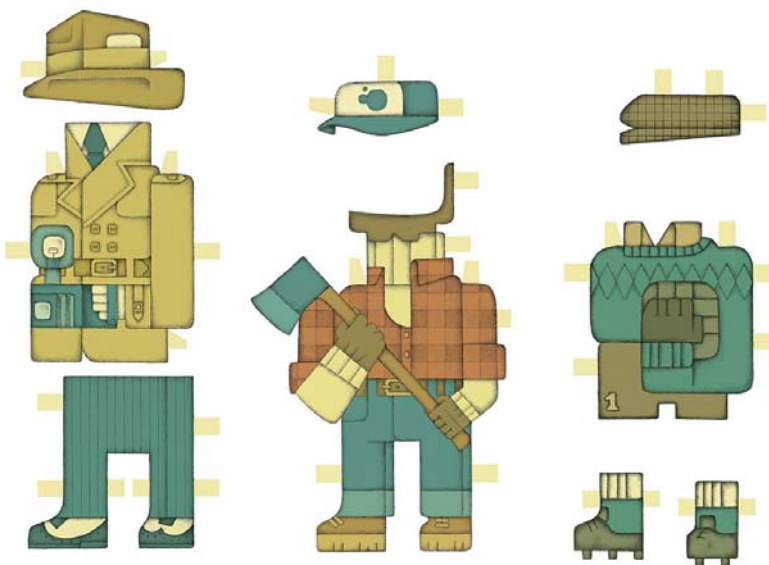
Mi recortable



Cuando fui a la reunión con Isabel Martínez, editora de *Imaginarium*, no imaginaba el proyecto que me iba a proponer: realizar un juego de recortables al modo tradicional.

El reto era realizar dos muñecos de silueta similar y actitudes diferentes, que deberían compartir seis trajes recortables de oficios: buzo, leñador, esquiador, futbolista, fotógrafo y cartero. También era un reto que luego encajasen ropas y figuras.

He de agradecer a Isabel, coordinadora del proyecto, su confianza en mi trabajo. Me dio mucha libertad a la hora de representar esas profesiones (me pareció que darle un aire retro lo hacía más sugerente) e incluso permitió que me tomara licencias como la del buzo. Así fue el proceso de trabajo, contando con las limitaciones de tiempo. ◀



Patricia Garrido

Ilustradora que emplea las tijeras como pinceles, conoce las formas que se ocultan en las hojas en blanco (aunque sean de colores), también sabe de sombras e inicia a los niños en su meditada sapiencia. Ha participado en exposiciones como *Ilustrismos* en la Feria Internacional del Libro para Niños de Bolonia (Italia) y *Expoilustra*, en la Feria del Libro infantil y Juvenil Leer León. Recientemente ha publicado *Papel y tijeras* (Imaginarium)

De profesión recortapapeles

Me llamo Patricia Garrido y recorto papel. ¿Por qué recorto?

Por culpa del aburrimiento, o más bien de la lucha contra el aburrimiento. Me explicaré.

En el colegio, cuando las clases eran soporíferas, buscaba dibujos en las vetas de madera del pupitre y los repasaba con lápiz. Esto me proporcionó una manera de mirar buscando imágenes ocultas que podía aplicarse a una mancha de puré o a una gotera del techo. Parecía imposible volver a aburrirse.

Sin embargo años después volvió el aburrimiento. Esta vez estaba viendo la televisión y era tan insoportable que busqué algo para entretenerme. Encontré unas tijeras y una revista vieja, elegí una página y la miré como miraba en mi infancia las vetas del pupitre. De pronto me pareció ver una bailadora de flamenco, dejé que las tijeras hicieran su trabajo y apareció.

Ya no pude parar. Pronto tenía un picadillo de papel y un montón de recortes: un antilope (recortado de un anuncio de perfume), un árbol (de una receta de croquetas), una jirafa (de una foto de un mechón de pelo)...

Se convirtió en un nuevo vicio, que salió a la luz cuando empecé a publicar mis recortables.

Con el tiempo comprobé que está afición no era tan rara: a H. C. Andersen le gustaba recortar mientras contaba un cuento, y hacía coincidir el final de ambas cosas para impresionar a la audiencia. Sus recortables, que se conservan en su museo de Odense (Dinamarca), están llenos de encanto e imaginación. Recomendando una hojeada virtual a la colección que allí tienen: <http://museum.odense.dk/e-museet/hc-andersen-samlinger.aspx>

Otro recortador sorprendente es Hauswirth, un carbonero y pastor del siglo XIX. Tenía unas manos tan enormes que añadió a sus tijeras dos ojos de alambre a la medida de sus dedos. A pesar de ello recortaba delicadas escenas llenas de sensibilidad y maestría. Recomendando también una visita virtual al museo de Château-d'Oex (Suiza) que conserva sus obras: www.papiers-decoupes.ch/HAUSWIRTH.html

Los papeles recortados de Matisse me resultan admirables por su color y composición, y por la sensación de espontaneidad que transmiten. No hay nada



superfluo, e incluso algunas veces utiliza el recortable y su recortadura.

Sigo haciendo cada día nuevos descubrimientos: Lotte Reiniger, Robert Ryan, Leo Lionni, Eric Carle... sin olvidar a los recortadores anónimos que en tantos países han realizado obras de arte siguiendo tradiciones populares muy antiguas.

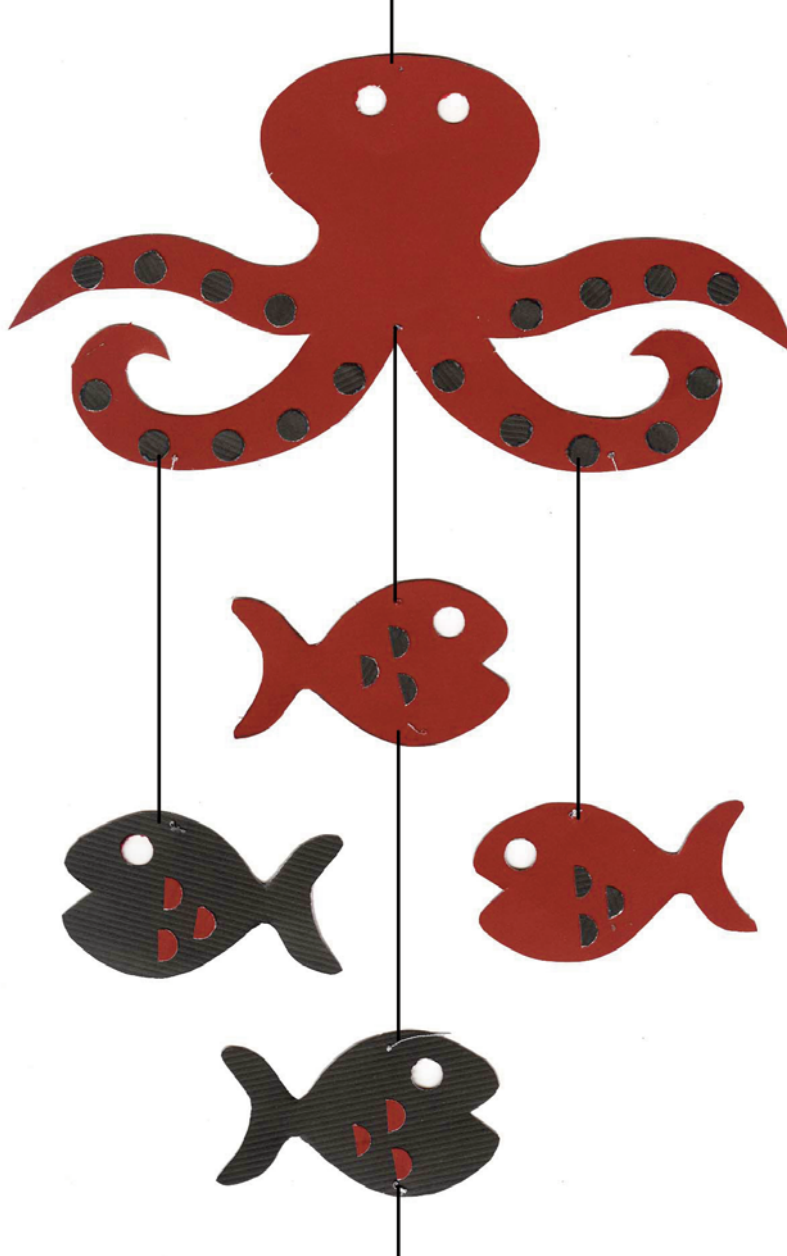
Me gusta recortar porque es una técnica que no permite dudar o corregir como el dibujo. Además el resultado es inmediato y rotundo y son suficientes unas tijeras y cualquier papel: de revista (lleno de "vetas" o sugerencias, como el pupitre), papel charol negro (cuando lo que importa es la silueta), papel coloreado con guache o lápices (a veces coloreado antes de recortarlo, a veces después), papel de estraza, de regalo, un folleto con publicidad de bañeras... cualquier papel.

¿Qué hacer luego con mis recortables?

Algunos han ilustrado un artículo de una revista, otros un libro de poesía infantil, un cartel, un folleto, se han convertido en un logotipo... o duermen en un cajón.

Pero recortar ofrece también muchas posibilidades de diversión, así que un buen día decidí preparar talleres para niños basados en el papel y las tijeras, herramientas perfectas para construir, por ejemplo un teatro de sombras con sus personajes, un objeto decorativo, un móvil, un juguete de papel...

Seguiré recortando hasta que me ataque de nuevo el aburrimiento y tenga que buscar alguna otra cosa para combatirlo. ◀▶



Istvan Schritter

También conocido como Istvansch. Autor e ilustrador de reconocidas obras, como *¿Has visto?* y *Detrás de él estaba su nariz* (Ediciones del Eclipse), *El ratón más famoso* (Ediciones del Eclipse/Libros del Zorro Rojo), *Leyenda ugandesa* y *El hombre más peludo del mundo* (Tàndem), *Federica aburrida* y *Abel regala soles* (SM). Paralelamente ha venido publicando trabajos teóricos sobre la ilustración y el libro-álbum, entre los que se destaca *La otra lectura*, *La ilustración en los libros para niños* (Lugar Editorial / Universidad Nacional del Litoral). Actualmente es director de la colección "Libros-álbum del Eclipse" y es profesor titular del curso sobre ilustración de libros para chicos de la Dirección Nacional de Posgrado en Artes Visuales "Ernesto de la Cárcova" (Buenos Aires, Argentina) www.istvansch.com.ar

El palpar del papel

Lo primero es dibujar, sobre papel blanco, con lápiz. Ese dibujo será no sólo mi boceto, sino también mi molde, pues después lo calcaré en papel vegetal, para pasarlo en espejo sobre la cartulina que, transformada en un fragmento recortado con tijera, pasará a ser parte del dibujo (cual vieja práctica escolar de dibujar en el reverso del papel "glasée").

Así, fragmento de cartulina tras fragmento de cartulina, se irá formando un personaje o un fondo, un paisaje o un animal que, cuando vea que está tal como lo pensaba, pegaré (tratando de desarmar lo menos posible esa superposición de papelitos, a veces ínfimos, sueltos unos sobre otros, manipulados con pinza de depilar sobre cola sólida, casi sin respirar).

Me gusta decir que todo lo que se ve en mis dibujos son papelitos, aún los ínfimos circulitos que forman las pupilas de los ya ínfimos ojitos de los personajes. Me gusta que resulte increíble y que eso despierte la sorpresa en el lector. Me gusta porque se trata no sólo de mi propio y lúdico placer sino del placer del que mira, quien sin pensarlo se asocia a mí en el goce, y aún siendo adulto libera –explosivamente– a su niño interior.

Hay algo del orden de la sensualidad que, a mi modo de ver, tiene el papel trabajado así. Algo que, para mí, no tienen los materiales convencionales.

El papel atrae de por sí. "Qué lindo olorcito a papel", solemos decir ante un libro nuevo, por ejemplo, y es algo del orden de la salvación y el degustar (no de la mirada), que entra en acción en esa expresión exquisita.

El papelito milimétrico atrae aún más, y no sólo lo olfativo es lo que entra en acción, sino lo táctil: el cuerpo se agacha buscando mirar con más detalle, el dedo se inquieta y trata de olvidar esa prohibición tácita de que la obra no debe tocarse, porque quiere posarse sobre la superposición de papelitos, porque los ojos detectan que una expresión de un personaje está lograda, a veces, hasta con decenas de recortecitos. El dibujo, al ras, es una pilita encantadora de perfiles de formas, y si le pasamos el dedo (aún más: la uña ¡oh, placer!) ese escalonado de papelitos hará un ruidito, como un trrrrrrrrr, que se sentirá sutil en el oído, patente en el tacto y ¡mmmmm... delicioso en el corazón!

Lo sé. La pregunta reincidente que viene a ese espectador sensibilizado es ¿por qué desgañitarse en lograr expresiones tan finas con un material en apariencia tan poco manipulable?, ¿por qué no elijo dibujar con lápices o tintas?, ¿no sería más fácil?

Antes, en la prehistoria, yo trabajaba con materiales líquidos y pinceles que me generaban la incertidumbre de la mezcla para lograr el color preciso y, tantas veces, al lograrlo, la desesperación de que sea insuficiente para la superficie a cubrir... ¿y cuándo se terminan los lugares en la huera?, ¿acaso eso no es un auténtico fastidio? Las manos que se ensucian; hay que lavar pinceles; no se puede empezar y terminar un dibujo de un tirón (como a mí me gusta), con materiales líquidos muchas son las veces en que hay que esperar que se seque una zona para poder pintar la aledaña... No puedo con eso, admiro a quienes logran controlar la ansiedad,



hacer varios dibujos a un tiempo, ir del primero al último para luego volver a continuar con el pintado del primero.

Yo no puedo.

Por eso es que siempre usé materiales a los que llamo, coloquialmente, “directos”: no necesitan mezclarse para lograr un color, ni lavarse luego de usarse. Mis primeros libros fueron realizados con lápices, rotuladores o rotrings. Y finalmente, un día en que estaba en crisis también con éstos, y experimentaba, tratando de salir del bloqueo, aparecieron los papeles y la tijera.

Sin embargo, siento que es imprescindible transitar por diversidad de materiales, no sólo “para” la propia formación sino también “por” los libros.

Pues muchas veces son los libros (y no el artista) quienes toman decisiones imposibles de desoír y piden, por ejemplo, un retorno a los pinceles o a otro material que no es el que tengo *in mente*, y debo volver a practicar su uso, sacarlo del arcón de la memoria, refrescarlo y ejercitarlo tal vez después de años de tenerlo olvidado.

Lo dicho. El libro es quien sabe lo que quiere y pide. Yo como artista soy quien debo tener los sentidos atentos y responder en consecuencia.

El libro no sólo es portador de historias o saberes. En los libros ilustrados se conjugan texto, ilustración y diseño para formar una obra. La obra: el libro. Ninguna parte sobre otra, y cuando uno entiende esto es que la obra se transforma en cuerpo que vive y respira. El libro es cuerpo vivo que, cuando está en sincronía con el artista, respira con él.

Por eso, el que yo disfrute de los papeles y las cartulinas, de las tijeras y el pegamento, no puede ponerse por encima de la importancia de la obra entera. Y esto también tiene que ver con un acto de amor. Darle al libro lo que pide, aún cuando sea algo distinto a lo que tengo ganas de hacer.

Hace varios años inicié una serie de libros sobre temas básicos del jardín de infantes (1) (colores, números, formas y opuestos). Buscando romper con la habitual falta de contenidos de este tipo de libros —que generalmente no avanzan más del numerar del uno al diez, o mostrar unos cuantos objetos de determinado color, forma o tamaño y altura— decidí dejar inmersos esos conceptos en historias que los enmarcaban junto a otros saberes multívocos. El guiño para el lector era desafiarlo a que si esperaba encontrarse con la univocidad de siempre, aquí se encontraría con saberes múltiples: el libro de los colores a partir de cómo se imprime un libro en la imprenta, el de las formas a

partir de los distintos momentos del día, el de los números a partir de los materiales de dibujo... y es justamente aquí en donde me di cuenta que eran estos libros los que estaban pidiendo a gritos que, si quería mostrar saberes múltiples, no podía dibujarlos sólo con papeles, pues poner una sola técnica de trabajo sería recortar información. Fue así que en ellos usé variedad de materiales, incluso fotos y grabados antiguos, buscando dar más y más información también desde la gráfica.

Pero quiero hablarles un poco más de mi amor por las cartulinas.

El hecho de ir a la casa de dibujo y palpar sus texturas y sus grosores, buscar en distintas marcas la sutileza de los distintos tonos, descubrir que un leve cambio de color se vislumbra en el contraste de la tersura de algunas con la porosidad de otras, todo eso tan sensual une al tacto con la emoción. Atravesar esa materia con la tijera, hacer que la pulpa de color libere una forma que se encuentra encerrada, que sólo uno ve y que aparece en el diálogo íntimo con el papel, son hechos que hacen del trabajo un acto erótico.

¿Y los restos? ¿Imaginan el encanto de los restos?... No hay aquí recipientes que se limpian luego de terminada la labor, sino fragmentos, cortes, negativos de otras formas que pasan a habitar mi “caja mágica de trocitos no usados”, una deliciosa Pandora a la que recurrir cuando se busca un toque displicente en algún nuevo dibujo.

Por ende, ¡sépanlo!, hay dibujos que tienen en su cuerpo fragmentos de otros dibujos: recorto varias volutas para una columnata de castillo, resultan ser más de las que necesito y las sobrantes van a la cajita mágica... Otro día estoy dibujando una





nave espacial y parte de aquella columnata me viene al dedillo para hacer una parte de un módulo lunar. Aquel desecho del primer dibujo pasó a formar parte del nuevo. Sé que un lector sagaz con mirada atenta puede descubrirlo. Juego con eso. Interpelo al dibujo, al lector o a la nada, porque tal vez nadie se dé cuenta, y entonces ese vacío es sólo erotismo onanista (¿por qué no? también allí está el placer).

La reproducción de las sutilezas de las sombras en los papeles superpuestos es tema aparte.

Voy a una escuela y los niños me preguntan ¿cómo es que en el libro no se tocan los papeles? Yo les explico que el libro es una reproducción del original, les muestro el original y se lo hago tocar. Lo enfrentamos a la copia y descubren la magia de la imprenta. Pero también dicen que por qué no hago uno a uno cada dibujo de todos los libros, así se tocan además de mirarse (los chicos sí que entienden de sensualidad), además en el original se ve bien que son papelitos, en el libro, menos.

Los colores mantienen su rutilar pero muchas veces pierden corporeidad, hay que hacer ojo avizor para detectar las sombritas que reproducen entre las capas de papeles... La reproducción ofrece dificultades pero esto no me desanima: en libros bien impresos el buen escaneado o fotografiado de los dibujos revela a la vista esa corporeidad.

Es un error bajar la calidad estética por pretender subir la calidad de reproducción cuando, por lo menos en países como Argentina, no se pueden tener demasiadas garantías sobre las impresiones. A veces digo "saldrá bien"... y sale horrible; a veces sentencio "saldrá mal, para qué esforzarme en estos dibujos"... y sale impecable.

Un hecho fortuito me enseñó una vez una cosa. Uno de mis primeros libros (2) salió muy mal impreso y la excusa de la editorial fue que había trabajado en tonos muy pasteles. El siguiente libro (3), para la misma editorial, lo hice con fuertes diferencias de color. Salió de nuevo mal. La excusa fue que había usado muchos contrastes.

Decidí que a partir de allí, si los resultados editoriales eran tan inciertos, haría lo que deseara y me hiciera feliz, sin pensar más.

Las siguientes ilustraciones que me tocó realizar fueron para un libro de lectura (4), nada prometía una buena impresión y pese a todo decidí hacer lo que me dictaba el deseo: trabajar con papeles blancos. Blanco sobre blanco, jugando con las sombras y las texturas e intensidades de los blancos. Descartaba que no iba a salir nada de nada y... ¡salió perfecto! Una impresión impecable que destacaba cada silueta y sombra. Comprobé que si me hubiera dejado guiar por el prejuicio de dibujar de acuerdo a la reproducción que se espera, me hubiera perdido el ser feliz haciendo esos dibujos deliciosos y delicadísimos que todos festejaron, incluso los editores, que estoy seguro que me hubieran dicho "¡no-lo-hagas!" si se los hubiera anunciado previamente.

El cuerpo de los papeles superpuestos encolados entre sí se vuelve resistente, masivo, rígido. Me gusta pensarlo en masculino: el original es un plano potente y no se doblega.

Pero el papel también puede trabajarse escultóricamente y se torna femenino, grácil y de formas redondeadas. Una vez, cuando hice unas tapas con esculturas de papel para la vieja revista *La Obra* (5), lo descubrí. De esa experiencia salió *El ratón más famoso* (6), un juguete hecho íntegramente en cartulina, con interior de alambre para que pueda mover su cara y sus extremidades. Fotografiado, el ratón fue vedette



y por su corporeidad mostró sin dificultad el trabajo minucioso de los papeles.

Los títeres planos, que hago para ser escaneados insinuando movimiento, son otra forma de labor. En *Chau, señor Miedo* (7), todas las ilustraciones están creadas a partir de sólo dos “dibujos/marioneta”: un sistema de hilos internos une las cartulinas a la altura de las articulaciones, haciendo posible que esos personajes tomen las más diversas posturas. Al modo de aquel juego de infancia de vestir al personaje, la ropita con solapas permite intercambiar vestuario, y la diversa utilidad, desarrollar escenas. La edición de bolsillo en blanco y negro hace que se pierda mucho del trabajo pero, repito, ¿por qué hacer otra cosa aunque supiera que iba a salir minimizado? ¿Quién niega que esos mismos dibujos puedan ser reproducidos en el futuro con todo su esplendor? Sos-tengo que un artista tiene que poner sangre en cada dibujo. El lector no sabe de problemas de edición y merece lo mejor. La comunicación ilustrador-lector sólo puede fluir en el goce, y el lector detecta el goce aunque el dibujo sea reproducido en papel de diario.

En la bidimensión o en la tridimensión deseo que mis recortes de papel acaben mostrándose y produciendo esa sorpresa mágica que los lectores esperan. Invito al lector a detectar la superposición y las

sombras, a regodearse en la sensación de volumen que producen; lo invito a que pase el dedo por la página, entre en contacto con el papel impreso y acerque el cuerpo al libro para ver esas sombritas. Tal vez no se sienta el trrrrrrrrrrr en el oído... pero sí en el corazón...

Ese será el momento.

Uno único y astral, de comunión entre el lector y el libro.

Un momento en que se sentirá un doble latir, el del corazón propio y el del papel que, siempre vivo, palpita. ◆

Notas

- (1) Serie de Istvansch (siete títulos), Buenos Aires: AZ Editora.
- (2) DEVETACH, Laura (texto) e ISTVANSCH (il.). *Un pez dorado*. Buenos Aires: Colihue, 1994.
- (3) FRANCO, Luis (texto) e ISTVANSCH (il.). *El águila y el zorro*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- (4) FORERO, María Teresa (comp.) y Sergio KERN e ISTVANSCH (ils.). *Santa Fe, las palabras y la gente*. Buenos Aires: Aique, 1995.
- (5) Revista *La Obra*. Buenos Aires: Ediciones La Obra. 12 números. Enero a diciembre de 1995.
- (6) ISTVANSCH (texto e ils.). *El ratón más famoso*. Barcelona: Ediciones del Eclipse; Libros del Zorro Rojo, 2005.
- (7) FALCONI, María Inés (texto) e ISTVANSCH (il.). *Chau, señor Miedo*. Buenos Aires: Grupo Editor Norma, 2004.

Javier Sáez Castán

Ilustrador y demiurgo, Javier Sáez Castán ha creado un universo ficcional, un pequeño gran teatro del mundo, donde acontecen pantomimas, batallas, meriendas, exhibiciones caligráficas y exploraciones científicas que nutren nuestra imaginación y sensibilidad

Cosas que se pueden hacer con papel (I)

El pececillo de plata o “*lepisma saccharina*” es un insecto pequeño, discreto, poco atractivo, insignificante incluso como insecto, que se alimenta casi exclusivamente de papel. Ustedes probablemente habrán visto a estos pequeños seres plateados correteando como renacuajos al fondo de un cajón al revisar viejas facturas y multas sin pagar, o en la estantería, al retirar algún añejo volumen de su sitio.

Sin embargo, pese a ser habitante común en todos aquellos lugares donde el papel se acumula y los lectores escasean, no siempre practicó este género de vida. Fue probablemente hace unos trescientos millones de años cuando vio la luz del día (muy poco tiempo, pues regresó pronto a su agujero). Sin duda se distribuyó muy extensamente y apareció en grandes cantidades, y se ha sugerido que los animales de este tipo pueden haber sido los antepasados de todos los diferentes tipos de insectos existentes en la actualidad así como, probablemente, de los archiveros, secretarios judiciales y de ayuntamiento y de todos aquellos acostumbrados a dormir entre hojas de papel.

De hecho, es probable que hubiera insectos primitivos de esta clase cuando el primer pez subió a la superficie terrestre, y que se arrastraran entre las patas de los dinosaurios. Aún así, todavía están con nosotros. El *lepisma* o pececillo de plata puede ser considerado, con toda justicia, un fósil viviente comparable al celacanto. Sin embargo, no sabemos de qué vivió hasta que en el siglo V los chinos comenzaron a producir papel a gran escala. ¿Hacia dieta, y de ahí su silueta menuda? ¿Buscaba entre las hojas del bosque algún billete de metro, alguna etiqueta, aguardaba el advenimiento del primer expediente? Siendo así, podemos imaginar que su paciencia es casi infinita; no sería de extrañar que acabara por en-

contrar este artículo en fecha no demasiado lejana, en algún rincón húmedo y oscuro y perpetuara su especie una generación más a costa de este mismo papel que usted sostiene.

Pero pese a contarnos entre los admiradores de este agradable animalillo, pese a reconocer que a veces hemos incurrido en la debilidad sentimental de criarlo y mantenerlo en cautividad (viven durante mucho tiempo, a veces más de cinco años y llegan a reconocer la voz del amo y a tolerar su presencia, aunque sin encariñarse en exceso. Por otra parte no son muy prolíficos, ya que una hembra solamente pondrá unos veinte huevos a lo largo de su vida; sabemos que el tenaz pececillo no adivinará jamás que aquí se habló de él y se le honró. Tampoco llegará a comprender nunca hasta qué punto una hoja de papel es, al margen de sus propiedades nutritivas, una invención extraordinaria.

Porque ciertamente eso es lo que es.

Anatomía de una hoja de papel

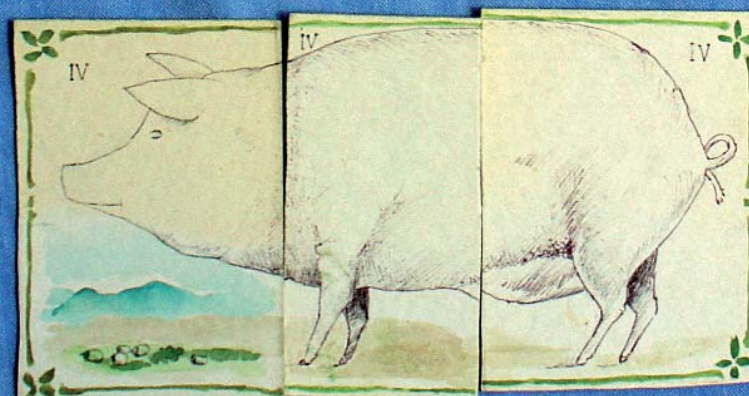
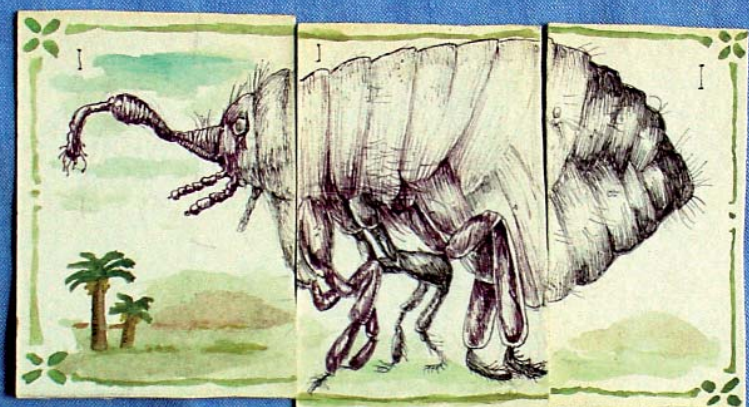
Lo repetiré: una hoja de papel es uno de los objetos más extraordinarios creados por el hombre.

Creo que no es necesario describirla, todo el mundo sabe cómo es.

Sin embargo merece la pena señalar que establece una relación particular con dos importantes órganos de nuestra anatomía: el ojo y la mano. En su vinculación con el ojo nos brinda un espacio para representar cualquier cosa. Allí cabe todo, con tal de que acertemos a representarlo o a contarlo, y recuerda a una ventana, un lienzo en blanco o un escenario teatral.

Sin embargo para la mano la hoja de papel es otra cosa, una herramienta ligera

Las imágenes de este artículo –que tiene vocación de continuidad; por ello el “I” de su título– provienen del archivo personal de Javier Sáez Castán y en ellas podemos apreciar el germen de sus publicaciones posteriores



que obedece al más leve movimiento de los dedos para ser doblada o estirada, apilada en cuadernillos o desplegada. Desde este punto de vista se relaciona con cuerdas y cordeles, con paños y pañuelos, incluso con abanicos.

Es curioso que de ambas posibilidades se deriven dos verbos engañosamente emparentados como son ojear y hojear. Pues ambas cosas hacemos cuando nos aventuramos a explorar un montón de hojas de papel; ojearlas, es decir, otear en ellas o someterlas a un escrutinio rápido, y hojearlas, dejándolas correr entre nuestros dedos con propósito aún incierto.

La combinación de ambas acciones –tal vez una sola, después de todo– nos dice mucho más de un conjunto de hojas de papel que su mera descripción: al ojear/hojear un libro o un legajo de papeles, reconocemos un paisaje nuevo pero también comenzamos a adentrarnos en él, a desplazarnos a través de él.

El uso del papel combina la contemplación y el dinamismo. Así lo entendieron los pintores y calígrafos chinos, al preferir un rollo de papel para insinuar una contemplación en movimiento, a un lienzo rígido y estático.

El papel, por tanto, nos permite estar en él, habitarlo, pues sólo podemos habitar aquel lugar en el que al mismo tiempo

podamos desplazarnos (de lo contrario habremos de reconocer que existe algún tipo de pantalla o vitrina, visible o invisible, que nos aísla de ese otro mundo).

Esa ventana en movimiento que es un libro, comienza su andadura en nuestras manos y a través de nuestros ojos o las yemas de los dedos. Pero este viaje no sería posible sin su vinculación con dos facultades de nuestra mente: la imaginación y la memoria.

A través del papel

He mencionado un viaje a través del papel. Ese viaje abarca la duración de una vida y probablemente la trasciende. Unos papeles conducen a otros, se explican a través de otros; cuadernos escolares, envoltorios de caramelos, cromos de futbolistas, novelas, la Biblia, billetes de tren, barajas francesas y españolas, listines telefónicos, cartas del banco, cajas de detergente, prospectos de ansiolíticos, papeles pintados que se descuelgan como una muda de serpiente... no importa lo diferentes que sean; imaginación y memoria se encargarán de acomodar la imagen de cada uno de estos papeles a la de otros, de descubrir su peculiaridad, de encontrar su secreta semejanza.

Ahora mismo, mientras escribo, sigo viajando. Ustedes también viajan, al menos si aceptan mi argumentación, pues así entiendo el acto de hojear y leer una revista que en este momento están llevando a cabo. Sin embargo, cada viajero que recorre esta estepa de papel debe hacerlo encontrando su propia ruta. Por eso intentaré abordar la historia de mis encuentros y experiencias con el papel en mis primeros años de vida, cuando aprendí todo lo que sé de mi oficio, como si me dispusiera a contarles mi propio viaje; el viajero cuenta lo que sabe, lo que le ha pasado a él, pero habla de lugares que realmente existen y que otros también pueden visitar.

Antes del papel: una pared. Apuntes sobre un muro

Recuerdo haber dibujado sobre una pared, escondido detrás de un armario. Allí no encontré Narnia, sino una realidad mucho más prosaica y cercana. Mi dibujo estaba a muy poca altura sobre el suelo y por eso seguramente no llamaba mucho la atención. Representaba el cuarto de baño mediante una serie de círculos de di-

ferentes tamaños: la bañera, el lavabo, el retrete, el bidé. También había otros trazos envolventes que probablemente aseguraban la pertenencia de todas esas cosas dentro de una unidad mayor, algo así como el aire que nos rodea y que respiramos, aunque su calidad no sea siempre completamente higiénica. Creo que me sentí satisfecho al realizar mi dibujo. Era como si la realidad se hubiera desdoblado y yo estuviera allí para colaborar en esa operación y a la vez asistir a ese espectáculo.

Durante algunos veranos, cuando visitaba la casa donde había nacido y volvía a ver ese dibujo, recordaba el impulso que me había llevado a realizarlo, hasta que ese recuerdo acabó por asentarse en mi memoria de forma permanente. Ignoro qué pasó después con esos torpes trazos, pero gracias a ellos imagino que ésa y no otra fue la experiencia de los primeros hombres que dejaron sus huellas sobre las paredes de esas cuevas que presumiblemente habitaron: desdoblarse el mundo, desarrollarlo de nuevo ante sus ojos, experimentar la realidad como algo que se despliega y causa asombro y no como un ruido de fondo al que no necesitamos prestar atención.

Pero a efectos de su manejo, un muro sólo tiene una cara. Inútil intentar recortarlo, doblarlo, darle la vuelta. Podemos resultar malparados si nos golpeamos con él o, mucho peor, morir aplastados si se nos cae encima. Un muro ofrece una imagen de la realidad casi demasiado real, pero a algunos les ha dado por pensar que la realidad tal vez no sea más que un velo ligero, después de todo.

Recortes de papel

En mi casa había muchas clases de papel. Mi padre era profesor y dejaba caer sobre la mesa periódicos, sobres, papeles con membrete. Una vez me intentó convencer de que era un árbol que guardaba hojas en sus bolsillos y me hizo mucha gracia. Mi madre apuntaba en un cuaderno los gastos de la casa y hacía crucigramas, aunque el cuidado de sus numerosos hijos le dejaba poco tiempo. Mis hermanos mayores disponían de sus propios cuadernos y libros.

En realidad el papel supuso una serie de descubrimientos encadenados que relegaron la experiencia de la pared al olvido virtual:

a) El mundo de papel no era un todo organizado, sino una constelación de fragmentos, un archipiélago.



b) Cada una de esas islas poseía sus propios habitantes autóctonos, capaces de imitar admirablemente bien personas o animales o cualquier otra cosa (dibujos y fotografías) o por el contrario, dispuestos con voluntad férrea a ser nada más y nada menos que ellos mismos (letras y números). La experiencia debió ser digna de grabarse en mi memoria, tal vez a falta de otros sucesos memorables, pero recuerdo con el mismo interés con el que un cazador contempla un rebaño de corzos disidentes, cómo aquella extraña tribu de personajes que no querían ser animales ni personas hacía algo: desfilaba.

c) El papel mostraba fragmentos del mundo que eran en sí mismo mundos, pero a la vez desaparecían o cambiaban de sitio como leves pompas de jabón, abandonados al flujo y reflujo de los quehaceres cotidianos. Eran ligeros, volátiles, cercanos a lo no existente, pero a la vez capaces de perforar la realidad, incluso con mayor contundencia y nitidez que los garabatos sobre la pared.

d) Por último, todo el mundo rayaba y miraba esos fragmentos de papel, y nadie

parecía tener inconveniente en que yo hiciera lo mismo, de manera que muy pronto y sin salir de casa, comencé a dibujar, escribir y leer.

Los primeros dibujos que recuerdo y conservo, irrumpen en esos territorios extraños como esos anfibios precursores emparentados con el celacanto, que se asomaron a las orillas de los pantanos del período carbonífero; allí, sobre el blando cieno descubrieron un paisaje de altos helechos, "sigillarias", "lepidodendron", signos más regulares y competentes con los que deberán coexistir. Las nuevas criaturas son torpes, pero tenaces. No parecen sentirse intimidadas y muy pronto se multiplican.

Secuencias de imágenes

Que un dibujo represente una cosa y se relacione con ella, no deja de ser un milagro, aunque pequeño y muy conocido. Que un signo se repita es otra clase de mi-

lagro menos comentado; quiere decir que esa cosa existe allí, en el papel, y que su forma visible es sólo la parte que aflora de algo que vive dentro del papel y que nunca es visible del todo.

Un uno es siempre un uno, un auténtico uno, y cuando lo volvemos a ver, es ese mismo uno en otro momento de su vida. A lo mejor en una ocasión es más esbelto y estilizado, y en otra más dubitativo y borroso, pero lo que percibimos es que se trata del mismo uno que ha sufrido algún accidente, como si asistiéramos en todo caso a distintos momentos de su biografía. Algo parecido sucede cuando nos encontramos en distintos momentos con una persona cualquiera; siempre es la misma, pese a que su aspecto cambia, y no es posible encontrar a esa persona “en estado puro”, fuera de esas variaciones propias de la edad y el momento que la muestran tanto como la ocultan.

Entre un dibujo y el siguiente, entre la página que tenemos ante los ojos y la que no estamos viendo, hay la misma continuidad que conecta los distintos momentos de la vida de alguien a lo largo de una jornada. El tiempo podría interrumpirse o fraccionarse o atascarse, pero por algún extraño capricho prefiere no hacerlo; es

un pegamento universal que conecta todas las cosas con la existencia, pero si es capaz de pegarse a todo sin que nada se adhiera a él, es porque por encima de todo está ligado a sí mismo como si él fuera nada más que esa ligazón invisible.

El papel es ligero, hasta un niño lo puede sostener delante de sus ojos. Tiene dos caras, lo que quiere decir que lo que vemos es una parte de lo que no vemos, y no podemos verlo todo de una vez, sino sucesivamente. Pero al mismo tiempo, damos ese salto casi imposible de una página a la siguiente con la misma audacia con la que el fabuloso Spiderman salta de un edificio para aterrizar en el siguiente, de manera que a veces se nos olvida que entre una página y otra hay algo invisible que nosotros mismos provocamos: el acto de pasar la página.

Hacer historietas me permitió descubrir que unos dibujos se tejían con otros con una argamasa más fina que la tela del famoso hombre arácnido. Sin embargo, rara vez acababa las historietas. Eran un juego que se prolongaba a lo largo de algunos dibujos hasta que se suspendía bruscamente. ¿Formaban una telaraña? No sé, no me parecía importante el objeto en el que se habían convertido. Eso lo descubrí más tarde.

Libros

El primer libro digno de tal nombre que escribí/dibujé, fue *Robinson Crusoe*. No quiero decir que yo haya sido el único en escribir ese libro, pero ciertamente lo escribí, lo dibujé y lo que es más importante, con ayuda de mi madre lo encuaderné; no hay la menor exageración en esta última afirmación: a mis ojos, lo verdaderamente importante en el libro era el hecho de que estuviera cosido y encuadernado, como si al afirmarse el vínculo entre sus propias hojas se hubiera hecho independiente de la realidad a la que había pertenecido hasta entonces, la realidad de los papeles y lápices sobre la mesa del comedor.

Una vez encuadernado, *Robinson Crusoe* se convirtió en un objeto nuevo que tenía indudablemente relación con los hechos que contaba y las imágenes que mostraban esos hechos. Pero era algo más: junto a esos hechos, era la puerta que llevaba a ellos o la caja que los confinaba en una realidad ajena a la mía propia, y estas propiedades insulares del libro tal y como yo las percibía, eran lo verdaderamente significativo, como si no fuera tan importante que hubiera un Robinson Crusoe en



Soluciones integrales en informática documental y servicios de información

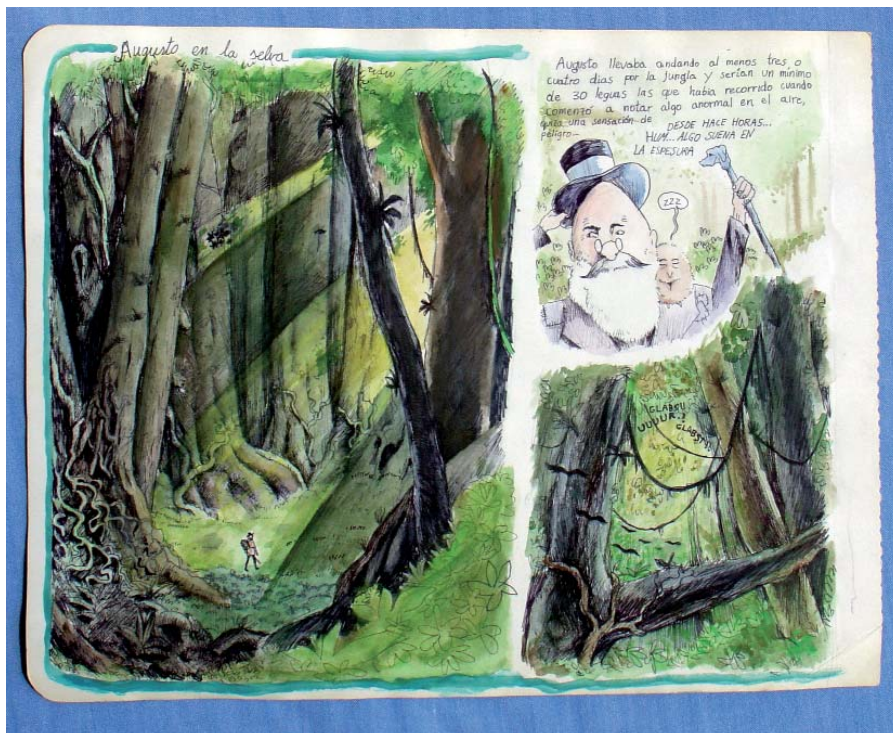
Empresa especializada en análisis, gestión y tratamiento de la información ofrece:

- Programas de gestión para recursos de información y documentación
- Asistencias en catalogación, digitalización y organización de archivos, bibliotecas y centros de documentación
- Organización de cursos en tecnologías de la información y la documentación
- Desarrollo de aplicaciones a medida de gestión documental en tecnología. NET
- Servicios de alojamiento y gestión de dominios

Preparada para adquirir el compromiso que nuestros clientes requieren

MADRID
Pedro Texeira, 9, esc. dcha. 3º D.
28020 Madrid. T 91 598 35 84
www.sibadoc.es
info@sibadoc.es

VIGO
Sanjurjo Badía, 130
36207 Vigo. T 670 910 841
www.sibadoc.es
info@sibadoc.es



una isla como que hubiera naufragado dentro del libro que yo había hecho.

Supongo que me gustaba inventar historias, pero no tanto como hacer libros: libros de viajes, de aventuras, de Historia Natural, de cualquier cosa.

Papiroflexia

El papel se desparramaba en todas direcciones y ofrecía posibilidades que iban más allá del acto de pasar páginas. Iniciado por mis hermanos, aprendí a hacer aviones de papel que invadieron un colegio vecino y un artefacto mucho más útil, el ruidoso “soplamos”, para el que no se requería licencia de armas. El cielo/infierno y la pajarita siempre se me resistieron, pese a haberme criado a los pies de dos de ellas de gran tamaño. Leí la triste historia de Sadako y sus grullas de papel, pero no sentí tentación alguna de imitarla. Por el contrario, conocí indirectamente la gran obra del doctor Solórzano a través de un libro de papiroflexia, admiré el retrato de Unamuno con “el pájaro sabio”, ese verdadero genio tutelar de las alturas metemáticas, y animado por estos ejemplos adquirí cierta pericia en la confección de ranas de papel. Esta clase de batracios ha desaparecido completamente de mi cajón, pero supongo que todavía habitan en la comarca de La Bureba o en el Burgo Ranero. Con la ayuda de Samuel Alonso he localizado un pariente subterráneo, urbano y de extremidades atrofiadas en el metro de Madrid. Es tal vez, como el ajo-

lote mexicano, un raro caso de involución evolutiva, aunque no sé qué demonios quiere decir esto.

He abandonado completamente esta clase de ocupaciones, pero al menos aprendí que el papel es algo que se puede doblar, como una esquina.

Álbumes de cromos

Algunos libros cuentan historias a través de imágenes, y eso quiere decir que son capaces –somos capaces– de relacionar sus imágenes en orden sucesivo. Otros, sin embargo, son meros muestrarios, como si se tratara de zoológicos en miniatura o de jardines botánicos de bolsillo. Durante muchos años, fueron precisamente estos libros a los que más atención dediqué y, ahora lo pienso, fue así precisamente por la relación que establecen con el lector, más cercana a la barraca de feria donde asistimos al milagro de lo eternamente diferente que a la representación de una historia.

Esta clase de libros de estampas o de “vedutti” prestaba especialmente atención al dispositivo en sí mismo. La posesión del libro, el acto de cerrarlo y guardarlo es maravilloso en la medida en que podemos desplegarlo de nuevo. Es como jugar a hacer pompas de jabón.

Sin embargo, la maravilla sería mayor si el prodigio pudiera renovarse, modificarse hasta cierto punto, mostrando su autonomía respecto a nosotros al otro lado del dispositivo. Fue así como comencé a ensayar con

muestrarios susceptibles de recombinarse, paisajes o animales contenidos en una caja, que podían disponerse sobre la mesa formando nuevas imágenes. Igualmente me interesaron rompecabezas, tangrams, juegos de naipes y de tablero y cualquier otro conjunto de piezas de papel capaces de desplegarse para formar imágenes del mundo.

Los caminos avanzan en línea recta, pero los jardines disponen de numerosos senderos que debemos recorrer formando diferentes patrones; hay una famosa araña de jardín, pero el jardín entero ¿es acaso una telaraña?

El Animalario Universal del profesor Revillod

Menciono este libro, imaginado en colaboración de Miguel Murugarren hace algunos años, mientras hojeábamos una vieja revista que nos puso en contacto con el sabio y su Instituto, porque viene a suponer una síntesis de todas aquellas cosas de papel con las que me entretuve; los viejos libros de grabados, los cromos de Historia Natural, los juegos de cartas.

Ustedes pueden hojearlo solos o en compañía de sus hijos e imaginar otras muchas cosas, y me parecería fantástico que en algún momento, pasado o futuro, este libro sirva para alumbrar nuevos viajes, nuevos descubrimientos, mientras un “carfante” de dos metros se asoma a curiosear por encima de su hombro.

Aprendí todas estas cosas sobre el papel y los libros, como si se tratara de un accidente. La escuela, el sistema educativo, no hicieron mucho porque aminoraran, pero tampoco estorbaron. Nada tengo que objetar; sé que el valor de estos artilugios frágiles y con tendencia a amarillear, con los que entretuve mis días infantiles, es muy relativo, incluso anacrónico. Se trata de fósiles culturales que florecieron antes del desarrollo de la tecnología digital y aún del propio cine, y me pregunto si simplemente persistirán durante un tiempo como los celacantos, vinculados a formas de lectura privada y al disfrute de un espacio y un tiempo domésticos, hasta que la Comunicación Global en Red a Gran Escala acabe por barrer todos esos inútiles entretenimientos como una gran ola, como un gigantesco aquí y ahora.

No me considero un nostálgico. Hay que asumir los hechos: puede que el papel algún día desaparezca.

Pero, entonces, ¿qué comerán los lepidismas? ◀▶

Mi reino de papel

Arianna Squilloni

Editora, investigadora y autora de literatura infantil y juvenil (en este orden y no por la calidad sino por la cantidad). En la actualidad ha emprendido el proyecto A buen paso, con cuatro títulos que hacen honor al título de esta pequeña editorial

Peter Callesen es un artista danés que fascina por la pulcritud y elegancia de sus obras recortadas en hojas de papel blanco que tienen la precisión de un ebanista.

Hace diez años (para ser precisos en Londres, el 10 de diciembre de 1999), el danés empezó sus andanzas disfrazado excepcionalmente de *juke box* y –tomen nota– sólo reproducía canciones (cruelmente) infantiles. Se disfrazaba sobre todo de cisne moribundo o rey zarrapastroso que debajo de la capa escondía tejanos y que en la cabeza llevaba una corona de plástico.

En una *performance* de diez días de duración, que tuvo lugar en enero de 1999, se empeñaba en construir su propio castillo de cartón y cinta adhesiva en los jardines del Goldsmith College de Londres. La inclemencia del tiempo llevaba día sí, día también su reino al borde de la ruina. Pero Callesen, un poco rey y un mucho bufón, seguía empeñado en la titánica labor de mantener viva su utopía.

Justamente de eso se trataba: la construcción del castillo simbolizaba un regreso a la infancia mediado por los cuentos de hadas. La imposibilidad de impedir la ruina del castillo coincidía con la imposibilidad de afianzar el regreso; desvelando el afán romántico de la vuelta al origen, a la edad dorada en la que todo era perfecto, o quizá al huevo primigenio. Esto acaba –irremediamente– llevándonos a la figura del cisne, el otro álter ego del artista.

Sin embargo hay algo más, ya que a pesar del aspecto de loco obseso que el artista iba adquiriendo a lo largo del proceso, lo que quedaba era que, mientras había durado el proceso, el rey bufón había vivido su sueño.

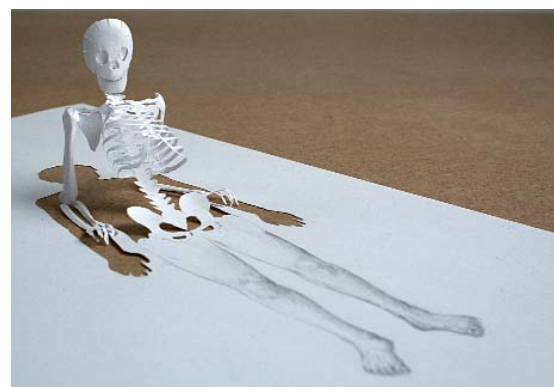
El tema del sueño y de la sugestión vuelve con fuerza renovada en las performances que se desarrollan sobre el agua. En la bienal de arte *Artgenda* del 2002, en Hamburgo (Alemania), Callesen tuvo dos semanas para construir su “castillo flo-

tante” de 4 x 6 x 5 metros, con madera, clavos y tornillos, e invitar acto seguido a amigos y curiosos a compartir lecturas en la librería del mismo, probarse zapatos dorados y hacerse compañía. La bienal había organizado un ferry para acercar el público a la obra que flotaba tranquila por el puerto.

Lo que pasó luego fue que, según comentaba el propio artista en una conversación telefónica, el deseo de crear obras más delicadas lo llevó a fijarse en un objeto de lo más común: la hoja de papel blanco A4. Ésta, al ser un material delicado, flexible y tan accesible como para que no se le preste demasiada atención, además de ser un soporte comúnmente utilizado para transmitir información, se le antojó como el material ideal, para el que tuvo que desarrollar una nueva técnica de trabajo. El material de referencia y el acabado final fueron diferenciándose a lo largo del tiempo, de manera que a veces nos encontramos delante de obras de gran tamaño, obras enmarcadas y, sobre todo a partir de 2009, trabajos con cartulina de color negro o rojo. Aun así, la esencia de la que beben sus obras apenas varía.

Todo nace de la conversión de hoja de papel en objeto tridimensional. Si antes Peter Callesen construía cosas, como él mismo dice, ahora recorta siluetas y a partir de ellas crea formas. La adquisición de la tercera dimensión corresponde al ingreso en el circuito de la existencia, es decir, a someterse al tiempo que se hace presencia constante en la dinámica que se establece entre los elementos de cada pieza, presencia al mismo tiempo desesperante en cuanto congelada en un instante inmutable.

Hay un elemento ilustrativo potente en las imágenes de Peter Callesen ya que dan concreción física a los conceptos. Por ejemplo, el anhelo es representado por el colibrí que jamás llegará a sorber la flor (*Distant Wish*, 2006) o la ineluctabilidad



© Peter Callesen. *Half Way Through*, 2006 y *Snowballs*, 2005



© Peter Callesen. *Not as fast as his shadow II*, 2008

del destino por el hombre que llegando a la existencia se entrega a la muerte (*Half Way Through*, 2006).

En el primer caso juega el autor con la materia elegida, como por ejemplo en la obra *Fire escape unable to escape fire* (2006), en la que la escalera antiincendio es de papel (una manera muy efectiva de decirle a la víctima de turno que su única vía de escape es poco menos que inútil). De la misma forma el colibrí permanecerá siempre atado por la cola a la hoja de papel de la que ha nacido y poco importa que la flor esté hecha de la misma hoja, que esté delante de sus ojos: el colibrí jamás llegará a ella. El colibrí es un Aquiles que compite con la tortuga, el final está decidido de antemano, de manera que la posibilidad de satisfacer su deseo no es otra cosa que un espejismo. El vuelo parado del colibrí, lejos de representar una particularidad de la naturaleza, se convierte en este caso en motor de tensión.

Pero, como el propio artista no deja de remarcar, hay otro elemento fundamental a la hora de construir las piezas: se trata de la sombra (*In the Shadow of an Orchid*, 2005). Al recortar la pieza a partir de una hoja de papel de la que no se desperdicia nada, lo que queda en la mesa es la sombra, la silueta plana que curiosamente nunca coincide con la figura tridimensional que de ella ha salido. Y es que entre la una y la otra se ha intrometido la propiedad de la existencia. De aquí la correspondencia recurrente en las obras de Callesen entre la silueta de una persona perfectamente sana de la que se desprende un esqueleto. En estas obras la sombra nace antes del objeto. Casi se podría decir que el objeto es la proyección de su sombra.

La relación con la sombra y la silueta genera, sobre todo en las piezas enmarcadas, unos efectos impactantes que a veces flirtean con el juego y la *boutade*, por ejemplo *Not as Fast as His Shadow II* (2008), donde la lógica creativa sigue siendo aplastante. Es decir: la hoja está colocada en posición vertical, el vaquero salido de ella queda atado al papel por un pie. Según todas las leyes de la mecánica, el hecho de que el vaquero caiga al vacío (y que caiga al revés como lo haría un cuerpo muerto) es lo más normal del mundo. Una vez más el material empleado vuelve a jugar un papel importante a la hora de determinar el desarrollo del embrión de historia puesto en escena.

Quizá ciertas imágenes enmarcadas son las que sugieren la idea de una historia, más que de la representación de un concepto. Puede que sea por la presencia de un contexto (aunque mínimo), o quizás se trate del marco, de la caja que delimita un mundo y crea un lugar en cierto sentido seguro por su mundo con fecha de caducidad. Y (quizá la comparación no sea baladí) el espectador se encuentra entonces como delante de *Los misterios del Señor Burdick* de Chris Van Allsburg, llamado a decidir qué momento de una historia está presenciando. Agazapadas en estas obras se encuentran “pequeñas narraciones”, dice Callesen.

Es inquietante y molesta la obra de este artista, y lo es por partida doble, ya que la sensación de malestar se transmite a través de imágenes de una belleza cristalina. La conciencia de la inmanencia de la tragedia significada por estas esculturas hechas de instantes congelados (y blancas, casi en la línea estética y contemplativa de Bernardo di Chiaravalle) encuentra su con-

trapartida en el efecto que en el observador contemporáneo pueden causar los retratos *post mortem* que se difundieron a partir de los años cuarenta del siglo XIX. El retrato *post mortem* que exorciza la muerte, inmortalizando el momento en el que se ha hecho con la persona amada, viene a ser un elemento correlativo de las obras de Peter Callesen en las que a menudo la reflexión gira en torno a la imposibilidad de conseguir aquello que parece a tu alcance y sobre la presencia del desastre (*Snowballs*, 2005).

Todo lo dicho nos lleva una y otra vez a una sensibilidad y nostalgia de matriz irremediamente romántica (cuentos de hadas y ruptura del mundo perfecto de la infancia incluidos), que Peter Callesen explicita en su obra *Eismeer* (2006), homenaje al pintor Kaspar Friedrich. La recreación de esta obra, casi una declaración de intenciones, remarca el centro de atención e interés del artista.

Frente a un planteamiento que parece tan claramente definido, cabe preguntarse cómo puede evolucionar el artista sin perder la especificidad que le ha otorgado su relación con el papel, pero al mismo tiempo sin acabar reproduciendo exclusivamente variaciones sobre un mismo tema.

Algunas de las piezas más recientes de Peter Callesen, sobre todo de las más grandes, parecen haber tomado un camino lateral. Siguen presentes elementos constantes en la iconografía del artista, que sin embargo han sido ensamblados de manera novedosa: en *White Diary*, 240 x 212 x 18 cm., (2008) vuelven los esqueletos en el armario (literalmente), las puertas abiertas, las pasarelas, las flores, pero vuelven alambicadas en el mosaico de una cabeza humana, recortadas a partir de las páginas de un diario (el papel original es en este caso de formato A5) y mezcladas con letras (en la obra anterior del autor no faltan torres de Babel). La obra se presenta como una madeja, difícil de desentrañar y que, para ello, requiere que el espectador adquiera perspectiva —en forma de distancia—, salvaguardando la memoria de los detalles para, como comenta el artista, salir del desconcierto y la incomprensión iniciales.

Después de sumergirse en una serie de sueños y temores atávicos, se atreve ahora Peter Callesen con recrear la propia mente. Después de invitar a amigos y espectadores a su castillo, ha decidido invitarlos a perderse por los recovecos de su cabeza. El viaje, una vez más, se presenta lleno de senderos y expectativas: el reino del bufón está más cerca que nunca de asentarse entre nosotros. ◀▶

XI Jornadas de Gestión de la Información

Con el lema "Servicios polivalentes, confluencia entre profesionales de archivo, biblioteca y documentación" y organizadas por SEDIC, esta undécima edición tendrá lugar en Madrid durante los días 19 y 20 de noviembre.

SEDIC
Santa Engracia, 17, 3º - 28010 Madrid
☎915 930 175 y ☎915 934 128
✉gerencia@sedic.es
🌐http://www.sedic.es

II Conferencia Internacional "Bibliotecas para la vida"

El Centro Interdisciplinar de Historia, Culturas y Sociedades de la Universidad de Évora y la Biblioteca Pública de Évora organizan la II Conferencia Internacional "Bibliotecas para la vida", bajo el lema "Bibliotecas y lectura". La Conferencia se desarrollará en Évora, del 18 al 21 de noviembre.

CIDEHUS
Palácio do Vimioso - Apartado 94
7002-554 Évora (Portugal)
✉cidehus@uevora.pt
🌐http://www.evora.net/bpe/Actividades/Conferencia/Conf.Intern.2009/Conf_2009_inscr.htm

32º Congreso Internacional de IBBY

Del 2 al 7 de julio del próximo año y organizado por la Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil tendrá lugar en Santiago de Compostela (A Coruña) una edición más del longevo congreso de IBBY.

Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil
C/ Santiago Rusiñol, 8 - 28040 Madrid
✉oepli@oepli.org
🌐http://www.oepli.org

IV Encuentro Ibérico EDICIC 2009

La Universidad Carlos III de Madrid, la Universidad de Coimbra y EDIBCIC organizan este evento colaborativo cuyo tema general es "Las relaciones entre la Ciencia de la Información y otras áreas de conocimiento: el lugar y el papel de la Ciencia de la Información a nivel universitario" en Coimbra entre los días 18, 19 y 20 de noviembre.

✉edibcic@edibcic.org
🌐http://www.edibcic.org/

ICKM 2009: The 6th International Conference on Knowledge Management

El tema de ICKM 2009 es "La Gestión del Conocimiento para la Innovación Global y Colaborativa". El evento, que pretende la colaboración global en la gestión de conocimiento más allá de las fronteras físicas, tendrá lugar en Hong Kong (China) entre los días 3 y 4 de diciembre.

✉ickm2009@gmail.com
🌐http://ickm2009.pbworks.com/

VI Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil

Organizado por ANILLJ-AMÉRICA (Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil; sección América), este veterano congreso se celebrará entre los días 24 y 27 de noviembre en Guadalajara (México). El programa se desarrollará bajo el tema "La oralidad y el mito: rescate de la imaginación infantil y juvenil en el siglo XXI".

✉vi.congresoanilija@gmail.com
🌐http://lij.uvigo.es/control.php?sph=a_iap=51_a_itp=2_a_id=19_s_idm=1

11ª Conferencia ISKO

The International Society for Knowledge Organization (ISKO) organiza entre los días 23 y 26 de febrero del 2010 en Roma (Italia) su conferencia anual.

University of Pavia
Science and Technology Library
Via Ferrata, 1
27100 Pavia (Italia)
🌐http://www.iskoi.org/rome2010/

12º Jornadas Catalanas de Información y Documentación

El Col·legi Oficial de Bibliotecaris - Documentalistes de Catalunya ya está organizando la décimo segunda edición de sus concurridas Jornadas. Éstas se celebrarán los días 19 y 20 de mayo de 2010 en Barcelona.

COBDC
C/ Ribera, 8 pral.
08003 Barcelona
☎933 197 675
✉cobdc@cobdc.org
🌐http://www.cobdc.net/12JCD/