

BABEL LIBROS: EL LIBRO-ÁLBUM Y SU PROPUESTA CONSTRUCTORA DE
LECTORES ACTIVOS

ANA MARÍA MOSQUERA TÉLLEZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO
Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO
Lina Ximena Aguirre Prada

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A todas las personas que hicieron parte de este proceso, especialmente a Lina por sus
buenos consejos y por su infinita paciencia.*

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	6
El libro-álbum: “algo más que bellas ilustraciones”	10
Breve historia del libro-álbum.....	13
Investigaciones previas.....	19
Capítulo 1: El libro-álbum dentro del proyecto de Babel Libros	22
Babel libros como proyecto literario.....	24
La distribuidora.....	25
La librería.....	28
La editorial.....	30
La biblioteca.....	33
Los libros-álbumes de Babel: una propuesta de lectura.....	36
El hito del libro-álbum en Colombia: la colección de Ivar Da Coll.....	37
Nuevos aires para la experimentación en el libro-álbum.....	40
El uso justificado de la imagen en las publicaciones de Babel.....	44
Capítulo 2: El libro-álbum en Babel y sus sujetos lectores	49
Algunas aclaraciones teóricas sobre la infancia y la noción de sujeto.....	50
La propuesta temática en los libros-álbumes de Babel.....	58
‘Lo no serio’.....	58
‘Lo serio’.....	65
Capítulo 3: La lectura de imágenes: una experiencia participativa para el lector activo	74
El contraste con el color y su capacidad de provocar extrañamiento	75
La utilización del marco: efectos de los espacios en blanco.....	81
El enriquecimiento visual del libro-álbum con algunos elementos del cine.....	91
Conclusiones finales	98
Bibliografía	100

Introducción

“Esa es otra tarea: devenir-niño mediante la escritura, ir hacia una infancia del mundo, restaurar una infancia del mundo, esa es una tarea; son las tareas de la literatura”.

Gilles Deleuze, *Abécédaire philosophique: E comme enfance*.

¿Qué es lo que define realmente a la literatura infantil? Estoy de acuerdo con Perry Nodelman, prolífico investigador, cuando dice que “la literatura infantil se destaca por su dualidad” (Colomer, Kümmerling-Meibauer y Silva Díaz, 2010, p.26). Si hay algo que define como concepto a la literatura infantil es que funciona gracias a muchas monedas de doble cara. Aunque se trate de muchas, cabe destacar que hay una que preexiste y la define más que cualquiera: la compleja relación entre niño y adulto. No podría ser para menos cuando se trata de una vertiente de la literatura pensada por un adulto pero cimentada en la figura del niño, escrita para un lector implícito que es un niño.

Como lo indica Eliana Lucía Sepúlveda, “mediante el uso del adjetivo ‘infantil’ estamos, implícitamente, estableciendo una comparación entre lo que aprobamos como ‘de adultos’, y lo que implica ser niño” (Acosta, 2010, p.16). En principio, la palabra misma supone una división entre el mundo del niño y el del adulto. Es claro que hay unos comportamientos, unas intuiciones y unos intereses distintos por parte de ambos, pero lo que sucede en la literatura infantil como espacio discursivo es que, más allá de los factores que proponen distancias, hay también un intento de acercamiento. El resultado, como en toda convivencia, es tanto un diálogo tranquilo y acordado, un juego de guiños, de estrechones de mano, de nostalgias y de reivindicaciones como una articulación de superposiciones de saberes, de visiones del otro, de estereotipos, de todo lo positivo y negativo que puede implicar el encuentro entre dos mundos. Desafortunadamente, la literatura infantil sufre más de una caracterización con matices negativos puesto que se entiende como el componente inferior dentro de un sistema vertical en el que ‘la literatura adulta’, si es que existe tal cosa, se encuentra arriba. De hecho, muchos piensan que la literatura infantil es el trampolín que permite llegar a la ‘literatura adulta’; así, en no pocos casos esta literatura ha estado condenada al fracaso que la idea de progreso le impone, volviéndola un escalón para acceder a la ‘verdadera lectura’.

Desde que me acerqué con mayor interés a la literatura infantil, me he preguntado de forma recurrente por la noción de la lectura como una línea evolutiva. Una de las herramientas que me ha ayudado a complejizar esta pregunta es que tengo el privilegio de alternar mi estudio con el trabajo en una librería independiente desde hace dos años y medio. He sido promotora y testigo de la gran acogida que tiene la literatura infantil por parte de niños y adultos. También he visto cómo el juego de dualidades no termina en la creación del libro: es un adulto quien lo compra, sea el ejemplar que él quiera para el niño o el que el niño en su aparente libertad escoja, sin hablar de que muchas veces es un adulto quien lee para el niño, interviniendo en el acercamiento que el segundo pueda tener hacia el libro. Esto hace que el adulto también sea partícipe de la literatura infantil. Primer hallazgo: la literatura infantil, por definición, no es solo para niños. Si bien es cierto que el funcionamiento de algunos libros infantiles le apunta a unos retos cognitivos propios de ciertos rangos de edad, la literatura infantil, como toda buena literatura, no debe ser pensada con una fecha de vencimiento. Lo que sucede, más bien, es que en ella operan otra suerte de estrategias literarias que pueden hablarle a un público amplio en diferentes registros. Sin embargo, se preguntarán algunos, ¿no existe, entonces, un espacio exclusivo para el niño dentro de la literatura?

Hay un género de la literatura infantil que se precia de ser el único surgido originalmente desde su mismo ámbito y no como una copia de un referente de la ‘literatura adulta’: el libro-álbum. Ya que esta es la primera aproximación hecha inicialmente para un lector implícito niño, este género sustenta la capacidad de brindarle un espacio discursivo más legítimo. Por supuesto, esto no significa que la relación dual se rompa. Considero que el verdadero aporte de este género es que busca establecer un acercamiento más horizontal con el niño, de tal manera que la dualidad se presenta como una conversación entre pares, como un espacio de la literatura que reconoce en el niño un papel activo como sujeto y trata de hacerle justicia a formas de diálogo no canónicas. En el libro-álbum, junto con la dualidad antes mencionada como inherente a toda la literatura infantil, aparece como coyuntural la relación entre imagen y texto. Lo que sucede en este género es que hay una exploración profunda de las capacidades de afectación de la imagen y de la construcción del libro como objeto, sin dejar de lado el papel sugestivo de la palabra. Se trata de una

relación complementaria en la que, básicamente, ambos lenguajes deben tejer con claridad un sentido completo para crear un tercer significado a partir de su fusión.

Para mí, el libro-álbum es uno de los géneros superiores de la literatura en general y en particular de la literatura infantil ya que estos diálogos infinitos que componen su estructura enriquecen y renuevan la lectura como experiencia. Como adulta, como estudiante de literatura en un énfasis editorial y como librera, creo que los principales aportes del libro-álbum son, en primer lugar, que este nos conduce a leer imágenes a partir de formas narrativas sencillas pero con significados particulares y complejos que no pueden limitarse a las reducciones típicas con las que se habla de ‘lo infantil’. Es decir, se evita caer en vagos didactismos o pretensiones excesivas y se reivindica el poder sugestivo de la simplicidad narrativa. En segundo lugar, el libro-álbum rescata la labor cuidadosa del editor y la necesidad del libro como objeto planteado con minucia desde cada detalle mínimo. Y, en tercer lugar, le ofrece un campo discursivo a temas, problemas e inquietudes que suelen ser más frecuentes en la niñez pero no exclusivamente de ella, pues continúan siendo parte de los cuestionamientos más profundos aún para el adulto.

Voto por una literatura infantil que rompa con el esquema vertical en donde arriba está la literatura adulta y abajo, claro, ella misma; arriba el adulto, abajo el niño; arriba el texto, abajo la imagen. Si de algo se trata es de poner en diálogo nociones relativas y codependientes. Quizás esto nos haga reflexionar con más justicia sobre la literatura infantil, privilegiando una relación de cooperaciones y no de luchas de poder entre estos elementos. No se trata de discutir si lo relevante es la imagen o el texto, sino de pensar que ambos son suficientes e indispensables para generar experiencias conjuntas desde sus propiedades. En últimas, el libro-álbum es un género que en su planteamiento mismo abarca esta idea de diálogo entre categorías que suelen concebirse como dispares.

Desde hace algún tiempo ha llamado mi atención una editorial colombiana que dedica gran parte de su catálogo a la producción de libros-álbumes: Babel Libros. En realidad, mi primer acercamiento a Babel se dio a causa del interés por algunos de los autores que ellos publican, tales como Jairo Buitrago e Ivar da Coll, que están entre mis favoritos. Esto hizo que quisiera saber de otros títulos publicados por la misma editorial. En cuanto fui conociendo más de sus publicaciones, me di cuenta de que su labor era supremamente

meticulosa, tanto en la selección temática, que comprendía un amplio repertorio de temas, como en aspectos formales. Con este acercamiento, mi pregunta se concentraba sobre todo en el libro-álbum como género y en la labor editorial para estructurarlo. Este fue el tema sobre el cual decidí hacer mi tesis. Mi interés creció todavía más cuando noté que la editorial no funcionaba de forma aislada sino que hacía parte de todo un proyecto cultural que abarca a una librería, una distribuidora de libros y una biblioteca. Tuve la oportunidad de estar en algunas conferencias en su sede principal, de comprar varios de sus libros, de hablar con las fundadoras del proyecto a causa de mi trabajo, con lo cual mi gusto espontáneo se fue llenando de muchas preguntas con respecto a todo ese motor cultural que significa Babel Libros. El asunto dejó de ser solamente el libro-álbum para pensar en los ecos que tenía una propuesta con miras al desarrollo amplio de la literatura infantil en el país. En consecuencia, me empecé a cuestionar por el receptor a quien todo el proyecto se dirigía, por la noción de infancia que el equipo de Babel defendía con unos libros como los suyos y con el esfuerzo de llevar a cabo un proyecto tan complejo. Así, mi pregunta superó los límites del libro para convertirse en un cuestionamiento de alcance político en relación con el reconocimiento del niño como sujeto a partir de sus capacidades activas como lector.

Así las cosas, en esta investigación uno de mis objetivos principales es comprender cuál es la propuesta conceptual de Babel Libros con el planteamiento total de sus libros-álbumes, teniendo en cuenta que esto indica unas percepciones concretas del sujeto lector. Para lograr este objetivo, busco darle relevancia a algunas de mis inquietudes como las implicaciones de que el libro-álbum sea un género híbrido, o que se trate de una editorial local, o que la editorial se inserte en un proyecto más amplio que el de la producción.

En la carrera de estudios literarios de la Universidad Javeriana es poco usual dedicarle un espacio al estudio de la literatura infantil. No existe una materia dedicada exclusivamente a este objeto de estudio fuera de una asignatura del énfasis editorial (edición de libros para niños). Hasta hace poco, Beatriz Helena Robledo se encargó de dictar la materia ‘literatura infantil’, que fue eliminada sin ningún tipo de queja. En buena parte, lo que también busca este trabajo es señalar la importancia de los modos propios de operar de los libros infantiles, particularmente del libro-álbum, e indicar la necesidad de reforzar la dedicación especializada hacia este tipo de

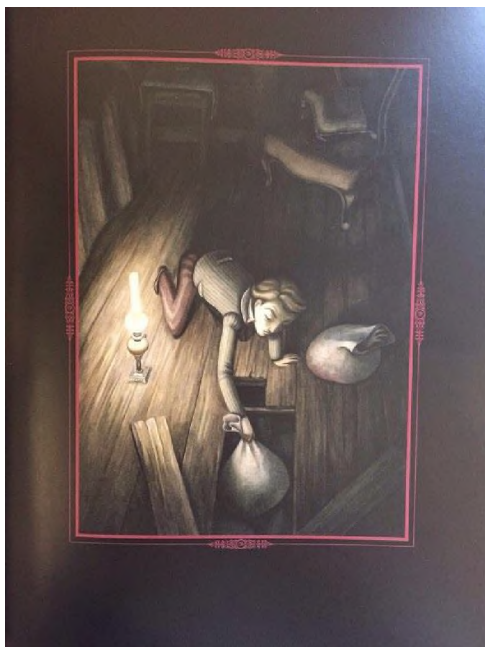
análisis. Además, como estudiante de un énfasis editorial, quiero enfocarme en la relevancia de hacer estudios que visibilicen la labor del editor, o la determinación que esta puede significar.

El libro-álbum: "Algo más que bellas ilustraciones"

El libro-álbum, conocido también como álbum-ilustrado, es un género propio de la literatura infantil contemporánea que se caracteriza por conjugar tres códigos: imagen, texto y elementos del diseño editorial. Fundamentalmente, el libro-álbum tiene dos particularidades: la articulación de los tres lenguajes de manera que solo pueden ser entendidos como una unidad indivisible y cooperante y, simultáneamente, la necesidad de autonomía de cada código para significar con abundancia por su propia cuenta. En el caso del libro-álbum, imagen, texto y diseño deben tener algo que decir desde sus especificidades narrativas pero deben, igualmente, estar correlacionados, de modo que si se extrae uno de estos tres lenguajes es imposible comprender el sentido total del libro.

Lo que más llama la atención al momento de ver un libro-álbum es que el lenguaje visual resulta aquel que más se privilegia en el cuerpo del libro. Sin embargo, ¿se puede decir que la inclusión de imágenes ya determina que se trata de un libro-álbum? Sin duda, parte de la singularidad del libro-álbum reside en que este reivindica la imagen, que le resulta imprescindible, pero desde el inicio es vital aclarar que no todos los libros ilustrados son libros-álbum. Un libro ilustrado utiliza el lenguaje visual justamente para ilustrar, es decir, para mostrar en otro lenguaje las mismas ideas del texto; podríamos extraer las imágenes sin que esto afectara en absoluto la comprensión total del texto y viceversa. Pensemos, por ejemplo, en *Cuentos Macabros* (Imagen 1), editado en español por la editorial Edelvives, un maravilloso libro caracterizado por el preciosismo de las ilustraciones y por el enorme cuidado en los detalles de la edición. Se trata de una recopilación de cuentos de Edgar Allan Poe acompañados de ilustraciones del artista francés Benjamin Lacombe. Si bien es cierto que el lenguaje visual ocupa numerosas páginas y enriquece visualmente la edición, no hay duda alguna de que los cuentos de Poe podrían ser leídos sin la presencia de las ilustraciones de Lacombe y que, de igual modo, podríamos apreciar las ilustraciones de Lacombe sin ligarlas a la lectura obligatoria de los cuentos de Poe. En este caso, las ilustraciones son un añadido que resulta de la

interpretación del texto, un bellissimo detalle visual cuya ausencia no recorta la unidad ya lograda por los cuentos en sí mismos.



Levanté luego tres planchas del piso de la habitación y escondí los restos en el hueco. Volví a colocar los tablones con tanta habilidad que ningún ojo humano - ni siquiera el suyo-hubiera podido advertir la menor diferencia. No había nada que lavar... ninguna mancha...ningún rastro de sangre. Yo era demasiado precavido para eso. (Poe, 2011, p. 66).

Imagen 1. Edgar Allan Poe y Benjamin Lacombe. *Cuentos Macabros*. 2011

Es algo muy distinto lo que sucede en un libro-álbum. Como afirmé anteriormente, su funcionamiento determina la necesidad de hilar lo visual con lo escrito a través de unas conexiones más complejas y variadas, no solamente de ilustración directa, como veremos más adelante, pues es esto lo que justamente lo diferencia de otras propuestas ilustradas. Para dar cuenta de lo anterior, no se me ocurre un mejor ejemplo que *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* (Imagen 2), editado en español por la editorial Thule, un divertido libro-álbum de Jon Scieska y Lane Smith en donde es supremamente evidente este tejido inseparable entre el lenguaje visual y el escrito. Particularmente, quiero centrarme en la doble página donde aparece el índice del libro. Antes de que este aparezca, lo que vemos es que inicia un cuento con un personaje llamado el Pollo Rollo, que piensa que el cielo se está cayendo. Para averiguar a qué se debe tan inesperado desorden, llama a otros tres personajes que divagan acerca de lo que puede estar sucediendo.

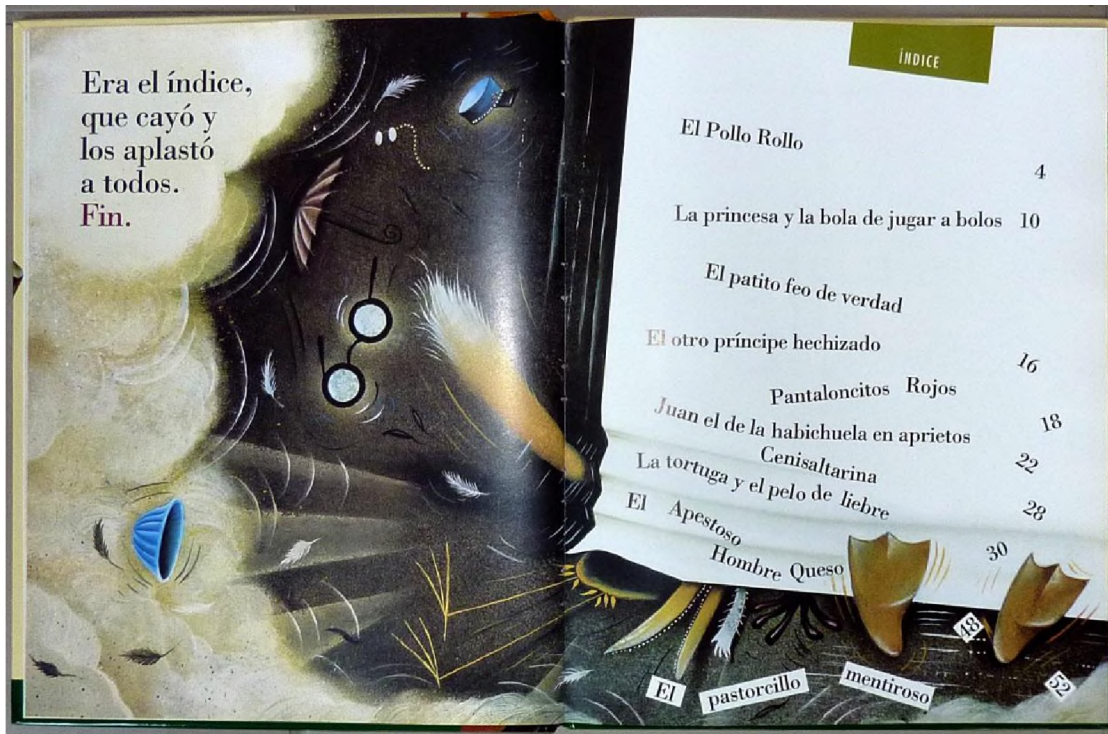


Imagen 2. Jon Scieska y Lane Smith. *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. 2004

Al pasar la página en donde somos testigos de la conversación de estos personajes, nos encontramos con el siguiente fragmento, que resuelve el misterio del cielo que se cae: “Era el índice, que cayó y los aplastó a todos. Fin.” (Scieska y Smith, 2004). En esta doble página, donde se muestra el índice, vemos cómo de modo satírico hay un final absurdo para el cuento y una repentina e inusual aparición de la tabla de contenido que, en concordancia con lo que narra la historia, cae y se desordena por causa del golpe.

Con respecto a la relación inseparable entre imagen, texto y diseño, es claro que todos los elementos están pensados como piezas de un rompecabezas que no puede ser armado sino con todas ellas. Si se nos ocurre separar el texto, no hay un elemento que dirija secuencialmente lo que acaba de suceder para que se resuelva el misterio y termine la narración del cuento; si dejamos de lado la imagen de los animales aplastados y del índice derrumbado, la contundencia determinada por el texto como elemento principal en la página no generaría la suficiente verosimilitud para sentirnos conformes o reírnos de aquel final súbito, por lo cual habría una sensación de desazón; por último, si eliminamos los juegos tipográficos, que corresponderían a una decisión propia del diseño editorial, la

rigidez del texto de la tabla de contenido no se acoplaría al desorden proclamado por los demás elementos de la página. Visto así, todo lo que contemplamos en estas páginas aparece para generar un efecto de codependencia entre códigos que funcionan como ejes horizontales donde la condición necesaria es el diálogo, el préstamo de los sentidos que cada uno aporta para generar un significado completo.

En relación con la segunda particularidad del libro-álbum, que es la necesidad de autonomía de cada código, ya empezamos a notar un alcance singular con el texto y, por otro lado, con la imagen. En el caso del texto, que está determinado por la secuencialidad de la palabra, enuncia unos hechos de forma directa y gesta un hilo narrativo sucesivo, dándole un tono a la historia al proponer la voz de un narrador. Por otra parte, la imagen aporta información adicional que obliga al lector a permanecer en la página, a resistirse a la secuencialidad que le propone el texto para detallar las ilustraciones. Estas toman las mínimas aclaraciones que da la palabra para expandirlas y llenarlas de puntualizaciones. Finalmente, las decisiones del diseño editorial definen aspectos como apropiarse no de una sino de dos páginas para el final contundente del cuento, disponer de todos los elementos de cierta forma que los haga operar como un conjunto en la página y hacer del texto un elemento visual importante que también juegue un papel fundamental dentro del ambiente formulado en el libro y, por lo tanto, también afectado por él.

Las relaciones entre los lenguajes implicados en el libro-álbum pueden operar en muchos niveles. Cada vez son más los autores que exploran estas relaciones y sugieren distintas ideas para enriquecerlas, que buscan producir más retos para el lector desde todas las posibilidades que permite el libro-álbum, y llaman la atención sobre un género que determina otra comprensión de lo que significa la lectura, ya no reducida al campo de lo escrito. Por esto creo, como el gran investigador Fanuel Hanán Díaz, que los libros-álbum son "Algo más que bellas ilustraciones" (Educar, 2008).

Breve historia del libro-álbum

Una vez esbozada la definición de libro-álbum, me parece sustancial hacer un breve recorrido por la historia de este género, que significó un cambio importante sobre todo en la

valoración de la capacidad narrativa de la imagen y de la trascendencia de las decisiones editoriales, más aún, del papel del editor.

Hablar de la historia del libro-álbum es, inevitablemente, hablar de la historia del uso de la ilustración en el mundo del libro. Siendo así, debemos remontarnos al aporte de Comenius, importantísimo pedagogo que vivió entre 1592 y 1670 en lo que actualmente es República Checa. Como parte de su proyecto pedagógico, Comenius creó un libro llamado *Orbis Pictus* (Imagen 3), que era básicamente una enciclopedia hecha con el fin de instruir a los niños sobre múltiples temas. Fanuel Hanán Díaz señala en su libro *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* que “Comenius [...] utilizó por primera vez el dibujo como una manera de llamar la atención al lector y de apoyar la enseñanza” (Díaz, 2007, p. 19). Entonces, su importancia residió en otorgarle a la ilustración un papel notable dentro del libro, en su caso como refuerzo para el aprendizaje de los niños.

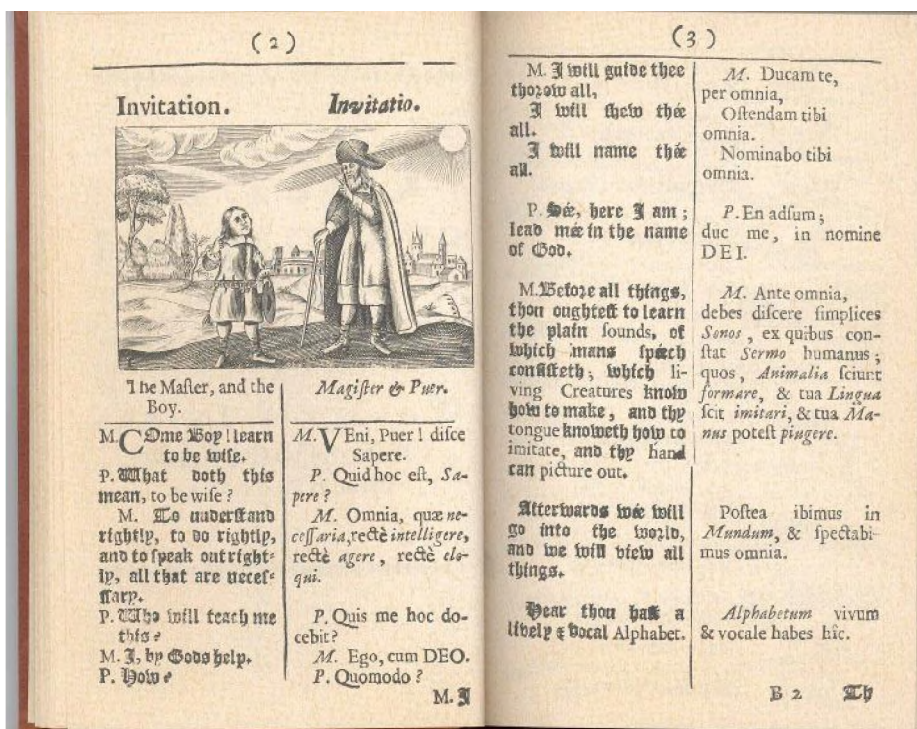


Imagen 3. Comenius. *Orbis Pictus*. 1658

A la enorme contribución de Comenius siguieron otros libros de pequeños formatos que también continuaban con la línea pedagógica, la del manual que se ve apoyado por la presencia de imágenes. Fue en 1845 cuando apareció un libro que rompió con esta línea y

empezó a direccionar la apuesta de la imagen hacia otro lado. Publicado en 1845 por Heinrich Hoffmann, *Struwwelpeter*, traducido al español como *Pedro Melenas*, responde a la desazón de un padre que no encuentra un libro que lo satisfaga para dárselo a su pequeño hijo y decide crear el suyo propio. El resultado es un libro que, si bien se ciñe a una finalidad pedagógica y sobretodo moralizante, utiliza un humor pesado e incluye exagerados castigos hacia unos personajes que transgreden las normas. Veamos el ejemplo de *La Trágica historia de Paulina y los Cerillos* (Imagen 4), una de las historias del libro en la que el personaje principal es una niña que decide jugar con fósforos y, debido a su imprudencia con el fuego, termina convertida en cenizas.



Imagen 3. Heinrich Hoffmann. *Struwwelpeter*. 1845

Evidentemente, las estrategias conceptuales que dispone el autor alemán para su libro se alejan mucho de aquellas aplicadas por alguien como Comenius, quien plantea, en últimas, un libro informativo. Hoffmann decide emplear el recurso visual y el escrito en otra dirección, apropiándose de sus capacidades narrativas para hacer del divertimento una herramienta moralizante.

Años después, hacia 1860, el editor inglés Edmund Evans ejecuta un rol muy importante pues se convierte en “el padre del libro para niños a todo color” (Díaz, 2007, p. 49). La figura del editor cobra mucha importancia en este momento y más si se piensa en alguien como Evans, que “fue el gestor de lo que se considera la ‘Edad de Oro’ del libro infantil” (Díaz, 2007, p. 49). Si se inicia una tendencia de libros ilustrados a todo color, ciertamente debe existir alguien que sea capaz de dirigir los parámetros para una colección, los lineamientos que los ilustradores o artistas deberán seguir, los formatos preferidos para los ejemplares, el tiraje y la distribución del material, etcétera. Evans tuvo tres artistas colaboradores que son claves para la historia del libro-álbum: Walter Crane, Randolph Caldecott y Beatrix Potter. Crane y Potter explotaron sus intuiciones visuales para crear ilustraciones con profundos detalles y un cuidado especial en la imagen, en las técnicas utilizadas, en la elección de materiales y colores. No obstante, es en Caldecott en quien me quiero concentrar. Randolph Caldecott fue un artista e ilustrador inglés cuya significación para la literatura infantil ha sido tan meritoria que un prestigioso premio en esta materia lleva su nombre. En *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, la investigadora norteamericana Ellin Greene sitúa a Caldecott como el creador del libro-álbum en un sentido estricto. Según Greene, “Antes de Caldecott, la costumbre en cuanto a ilustraciones de libros infantiles era representar los hechos del relato literalmente o añadir decoraciones bonitas. Caldecott interpretó el texto, añadiendo elementos nuevos al cuento” (Muñoz-Tébar y Silva-Díaz, 1999, p.13). Para hablar de este cambio radical que significó la presencia de un ilustrador como Caldecott en la producción de libros infantiles, quiero tomar el mismo ejemplo que toma Greene en su ensayo, ya que me parece bastante contundente. Una de las principales hazañas de Caldecott fue ilustrar algunas rimas (nursery rhymes) entre las cuales se encuentra una llamada *Hey diddle, diddle*. La rima va de esta manera: “Hey diddle, diddle/ The Cat and the Fiddle/ The Cow jumped over the Moon/ The little Dog laughed to see such fun/ And the Dish ran away with the spoon” (Muñoz-Tébar y Silva-Díaz, 1999, p.16). La gran contribución de Caldecott en las ilustraciones de estos versos reside en haber interpretado la información sintética que da el texto, logrando proponer un final que el texto no explicita pero que parece verosímil desde la imagen. En el final propuesto por Caldecott, vemos que el plato del último verso está roto en el suelo; cuatro platos están a su alrededor lamentándose y la cuchara, el cuchillo y

el tenedor se alejan molestos de la escena. Aunque el texto no nos diga que el plato queda destruido, Caldecott decide incluir esta información adicional por medio de la imagen, lo cual es un rasgo particular y distintivo del libro-álbum: la complementariedad de los lenguajes. Desde la imagen conocemos algo que el texto no nos aclara (Imagen 5).



Imagen 4. Randolph Caldecott. *Nursery rhymes*. 1878.

Esta interpretación más libre del texto para desembocar en una imagen capaz de aprovechar su potencial narrativo hace de Caldecott el primer ilustrador que se plantea la relación imagen-texto desde una perspectiva mucho más conexas, visto que piensa en un diálogo posible entre ambos lenguajes. Caldecott no es un ilustrador que solo se centra en el preciosismo del lenguaje visual sino que se proyecta como contador de historias.

Si bien desde el siglo XIX se pueden rastrear antecedentes del libro-álbum, el siglo XX fue la cuna para este género en Europa y en Estados Unidos. Fueron muchas las propuestas que se desarrollaron y que ahora son referentes imprescindibles. Tal es el caso de títulos como *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak, o la serie de Willy, de Anthony Browne, o *Harold y el lápiz color morado* de Crockett Johnson, entre muchos otros. Por supuesto, la producción de estos libros siempre ha estado subyugada a las condiciones editoriales favorables o desfavorables en determinado momento y contexto. Con el tiempo, se ha experimentado cuantitativamente con temas, formatos, modos de relacionar los elementos del libro-álbum, colores y más.

En el caso colombiano, solo desde finales del siglo pasado, en los años ochenta, los libros-álbum se empezaron a producir localmente. La falta de un sector editorial bien conformado y, sobretodo, de uno especializado en literatura infantil, no permitió que se impulsaran propuestas sino tardíamente. Como señala Zully Pardo en su artículo “Panorama histórico del libro ilustrado y el libro-álbum en la literatura infantil colombiana”, “[e]l reto fue grande pero fascinante, especialmente porque la industria editorial no sabía de edición de literatura infantil y apenas surgían las primeras reflexiones académicas al respecto (...)” (Pardo, 2009, p.100). Así, el gran motor para la realización de libros-álbum en el país fue el robustecimiento de un sector editorial especializado en literatura infantil y, adicionalmente, la profesionalización de ilustradores que pensaran en el deseo imperante de engrandecer una producción local. En el panorama realizado por Pardo, se mencionan editoriales como “Bedout, Susaeta, Colina, Salvat, Círculo de Lectores, Tres Culturas, Presencia, Oveja Negra, SM, Alfaguara y, de manera destacable, Norma, Carlos Valencia y Kapelusz- Barco de Papel” como primordiales para dicho fortalecimiento (Pardo, 2009, p.97). Ciertamente, estas editoriales jugaron un papel sustancial al crear una base y permitir el crecimiento de lo que se esbozó para el futuro. El artículo mencionado fue escrito en el año 2009, así que el estudio realizado detecta los procesos desarrollados hasta ese momento. El apartado final del texto habla de un panorama esperanzador para pequeñas editoriales independientes que estaban empezando a preocuparse por una fabricación especializada de libros infantiles. Esto funcionó, a mi modo de ver, un poco de forma profética, pues son varias las editoriales que han dedicado una parte de su catálogo a la producción de libros infantiles con resultados exitosos. Mencionemos, por ejemplo, libros como *Mil orejas* y *Conquistadores en el nuevo mundo*, de editorial Tragaluz, que fueron reconocidos con una mención especial en la categoría New horizons del Bologna Ragazzi Award. Además de este tipo de reconocimientos, varias de estas nuevas editoriales, como Rey Naranjo, por ejemplo, han logrado una distribución amplia en países de todo el mundo. Aspectos como los premios o la buena recepción en varios países ya nos hablan de un éxito logrado poco a poco por estos proyectos independientes.

En los últimos años, el surgimiento de pequeñas librerías y editoriales independientes en Colombia ha sido abundante. Dentro de ellas, se han erigido algunas que dedican buena parte de su catálogo a la producción de literatura infantil, en especial de libros ilustrados y

libros-álbum. Para ellas el camino, aunque escarpado, sin duda ha sido motivante. Si bien es cierto que las apuestas de las grandes empresas editoriales son cada vez más cuantiosas —consideremos el caso de las novedades de Planeta o Random House, que cuentan con catálogos descuidados pero con mucha salida en cuanto a las ventas se refiere—, no hay duda de que las particularidades de los pequeños proyectos socavan el saber impuesto por los grandes conglomerados editoriales. Lo anterior se debe a que las editoriales independientes colombianas han generado unas propuestas alternativas que, de cierto modo, buscan oponerse a la oferta de las grandes editoriales que inundan el mercado en el país. Un aspecto importante de esta oposición planteada es la inversión fuerte en el aspecto del diseño gráfico y editorial, y en general, el fortalecimiento del lenguaje visual como componente fundamental en la construcción del libro. Tal particularidad significa una resistencia a la descuidada producción masiva de novedades por parte de los monopolios editoriales y defiende una profesionalización mucho más cuidadosa y selectiva de los productos. En concordancia con lo anterior, figuras como el editor, el ilustrador y el diseñador han tomado un sentido mucho más coherente puesto que es visible una intención clara en los procesos que este equipo plantea. Editoriales como Tragaluz, Rey Naranja, Gato Malo y Babel libros son, marcadamente, expresiones de reivindicación del libro infantil como objeto frente al establishment editorial. Me interesa centrarme en la última de ellas, ya que creo que sus aportes han sido medulares para el desarrollo del libro-álbum en el país y, en general, de la literatura infantil.

Investigaciones previas

La riqueza del libro-álbum ha despertado interés en muchos investigadores. Algunos estudiosos como Teresa Colomer, Maria Nikolajeva, Perry Nodelman y Fanuel Hanán Díaz ya se han ganado un lugar muy sólido en la crítica sobre libros infantiles, entre ellos, claro, los libros-álbum. De acuerdo con la investigación que he realizado, son básicamente cuatro las líneas que se han seguido: los cuestionamientos conceptuales del libro-álbum como género, las aproximaciones históricas, los análisis intrínsecos de los distintos lenguajes y los estudios desde la recepción. En la primera línea estarían todas aquellas investigaciones que se preguntan sobre el libro-álbum desde sus generalidades, que ponen en duda ciertas categorías presupuestas como la relación niño-adulto o la relación imagen-texto. Son

muestra de esto varios estudios de Perry Nodelman como “Las narrativas de los libros-álbum y el proyecto de la literatura infantil”, o “El álbum y el texto”, de Teresa Colomer (Colomer et al., 2010, p. 4). En la segunda línea, están los estudios que seleccionan un corpus en un contexto muy específico para hablar de las implicaciones del libro-álbum en ese momento particular, o para establecer estudios comparativos entre dos etapas, o para esbozar una historia del libro-álbum. Por ejemplo, un estudio de Nina Christensen establece el vínculo entre los libros ilustrados del siglo XVIII y los libros-álbum contemporáneos (Colomer et al., 2010), o el mismo “Panorama histórico del libro ilustrado y el libro-álbum en la literatura infantil colombiana” de Zully Pardo es muestra de esta línea. En la tercera , se encuentran quizás la mayor parte de estudios, que son análisis intrínsecos de un título o autor en particular, del texto, de la imagen, de elementos editoriales como el formato, las márgenes, los espacios en blanco y demás elementos internos del libro. Para ejemplificar lo anterior, encontramos estudios como “Cómo se comunica el significado en los libros-álbum: el caso de Chris Van Allsburg”, de Peter E. Newmeyer o “Creación y ruptura de los marcos en los libros-álbum”, de Carole Scott (Muñoz-Tébar et al., 1999, p.5). La cuarta línea son los estudios desde la recepción, que están ligados casi siempre con intereses pedagógicos. Por ejemplo, Morag Styles realiza un estudio sobre cómo los niños rellenan los espacios vacíos en los libros-álbum (Colomer et al., 2010, p. 4).

Como lo mencioné más arriba, la presente investigación está enfocada en el estudio de los libros-álbumes de la editorial Babel Libros, una propuesta colombiana que destaca por su concepción seria y comprometida de títulos pertenecientes a este género, principalmente por su estructuración visual y textual que permite deducir una postura propositiva en relación con el sujeto lector. Teniendo en cuenta la complejidad que suponen los libros-álbumes de la editorial, el estudio desde una sola de las líneas de investigación que antes expuse parece insuficiente. Por eso, para proponer una visión más completa sobre sus planteamientos, mi intención es tomar elementos distintos de algunas de estas líneas de investigación, en especial de las dos últimas señaladas. Por un lado, quiero centrarme en el funcionamiento interno de los libros-álbumes con la confluencia de distintos lenguajes, abordando las particularidades de cada uno; por otro lado, si pensamos en el punto de la recepción, me parece importante referirme a la idea de un lector implícito o del sujeto lector que subsiste bajo dichas propuestas. Además, es importante anotar que en este análisis el

estudio concreto de Babel como sello editorial resulta un factor determinante para la totalidad de la producción de libros-álbumes y de los planteamientos que se proponen con ellos. En esta medida, esta investigación reivindica el trabajo editorial como un centro de conocimiento cuyas labores concretas deben ser estudiadas. Mi aporte lo pienso a nivel local como una forma de visibilizar la producción autóctona y lo que se está gestando desde ella, desde un enfoque literario y editorial.

Capítulo 1

El libro-álbum dentro del proyecto de Babel Libros

El lugar del libro-álbum dentro de la apuesta editorial de Babel Libros es fundamental. Además de que gran parte de su catálogo está dedicado a la edición de libros-álbumes, el cuidado con que han sido elaborados tanto a nivel temático como formal demuestra que la editorial tiene una postura clara y comprometida con la edición, con la comprensión del funcionamiento particular de este género y, en últimas, con el lector a quien se provee de un objeto que espera de él igual compromiso. Se trata de libros que destacan desde la percepción más superficial por su pulcritud en los acabados a nivel visual y cuyo potencial verdadero reside en el acto de lectura, momento en el que hay un despliegue de la profundidad conceptual con que han sido pensados.

La reivindicación del libro-álbum en el contexto de la producción editorial colombiana se vuelve aún más notable si tenemos en cuenta que Babel fue una de las primeras editoriales que tuvo una reacción propositiva frente a lo que se estaba elaborando al respecto a nivel local. Aunque editoriales como Norma y Carlos Valencia editores marcaron unos criterios iniciales, Babel, como proyecto independiente, surgió de un interés mucho más concreto por el libro-álbum y por existir como una editorial dedicada exclusivamente a la elaboración de libros para niños y jóvenes. Gracias a ello, Babel ha logrado desarrollar una producción autóctona y crítica sin precedentes en el país, destinada a incentivar otros proyectos de índole similar.

Si bien inicialmente conocí a Babel únicamente como editorial, al empezar a interesarme por sus libros-álbumes noté que pensar en ellos únicamente como el resultado de la producción de una editorial resultaba insuficiente pues se fracturaba la intención inicial de crear un esquema mucho más complejo. En realidad, como ya lo he señalado, hablar de la editorial implica referirnos a otros tres elementos que junto a ella conforman el verdadero proyecto que es Babel Libros: una librería, una biblioteca y una distribuidora. Esto quiere decir que la editorial no existe como una institución aislada sino que está pensada en conjunción con otras funciones dentro de la cadena del libro. Por lo tanto, el asunto del libro-álbum dentro de la editorial debe analizarse también en función de la totalidad de dicho esquema.

Lo que me permitió esta aproximación fue entender que el libro-álbum como elemento importante de Babel no se inserta solamente en la editorial sino en las dinámicas de todo el proyecto. En efecto, hay unas ventajas con la cohesión de Babel como conjunto editorial: por un lado, la unidad del proyecto permite una alta capacidad de solidificación y difusión de forma más autosustentable gracias a la experiencia adquirida desde los distintos frentes de la cadena del libro; con ello, hay más posibilidades de perdurar y crecer. Por otro lado, también sucede que la conciencia frente al mercado editorial se vuelve más intuitiva e inteligente ya que hay mayor certeza con respecto a su movimiento. Más notable que esto, opino que lo que permite que Babel se piense como unidad es establecerse como un proyecto no solo editorial sino principalmente literario, es decir, que al interés por tener una experiencia ideal en el mundo del libro en términos editoriales se suma una postura de defensa literaria, de proponer a nivel conceptual una postura de defensa de la literatura. En definitiva, propongo que Babel es un motor cultural, que no solo defiende la producción editorial sino que se abandera con la promoción de lectura, con cumplir un papel a nivel social y no únicamente con funcionar en términos de mercado. Dentro de su apuesta, lo que se ampara es la noción amplia de literatura, pues además de que nos referimos a un género como el libro-álbum en donde la literatura se piensa desde formas alternativas de lectura con la imagen, hay una concepción de esta como arte con unas implicaciones a nivel social.

En este capítulo, el tema central es el libro-álbum dentro del proyecto de Babel. Principalmente, mi pregunta es por qué la elección del libro-álbum como soporte ha sido trascendental para su propuesta editorial. Como lo vimos, esto implica necesariamente referirnos a la conformación de dicho proyecto por varias partes. Por esta razón, antes de adentrarme propiamente en el tema del libro-álbum, considero pertinente un acercamiento a Babel Libros como proyecto literario con todo lo que ello significa. Veremos, tal como lo anuncié, que no es gratuita la cohesión de un proyecto multifacético.

Una de las dificultades principales para realizar este capítulo fue la falta de información concreta o de investigaciones previas específicamente sobre Babel Libros; se pueden encontrar menciones en algunos artículos o entrevistas cortas, pero realmente no hay una investigación rigurosa que sirviera como fuente para este trabajo. Por ende, para la realización del presente capítulo opté por realizarle una entrevista personal a María Osorio, fundadora y editora principal de Babel, de la cual obtuve información valiosa.

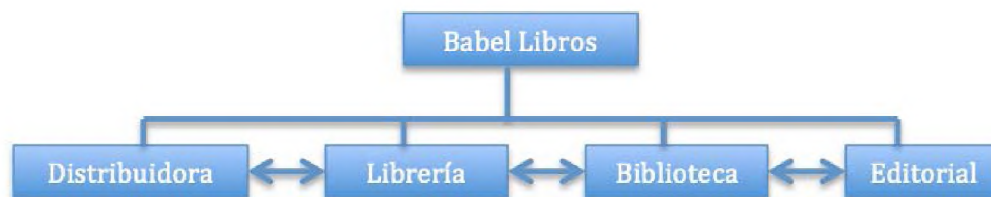
Adicionalmente, algunas de las deducciones nacen de la observación y seguimiento que he hecho de la editorial en los últimos dos años, de la experiencia que he ganado al tener contacto con algunos miembros del proyecto y de conversaciones informales con ellos.

Considero que mi trabajo representa un aporte significativo para la investigación literaria porque visibiliza un proyecto editorial que ha sido sobresaliente en Colombia a lo largo de los últimos quince años, a través de un análisis cuidadoso de objetos literarios que suelen ser marginalizados y en los cuales hay unas estrategias narrativas sobresalientes y una sensibilidad especial. Adicionalmente, esta investigación pretende resaltar un género contemporáneo tal como el libro-álbum con el propósito último de validar la imagen en tanto lenguaje singular que permite una experiencia distinta a la lectura textual. Finalmente, se trata de la comprensión del aporte editorial en Colombia a través de un género en donde hay dos lenguajes implicados que, en mi opinión, permiten unas formas de lectura que no se dan en otro tipo de textos.

Babel Libros como proyecto literario

En el año 2001, María Osorio decidió apostarle a la literatura infantil con la fundación de Babel Libros. María, arquitecta de profesión, salió de Fundalectura — entidad dedicada a la evaluación y promoción de libros para niños y jóvenes en el país— con el fin de proponer junto con su colega Alba Lucía Silva un proyecto dedicado a “la producción, difusión y comercialización del libro infantil en Colombia” (Babel Libros, s.f.).

Como lo afirmé más arriba, el proyecto de Babel está construido por cuatro partes: una editorial, una distribuidora, una librería y una biblioteca. Cada una de las especialidades de su proyecto fue surgiendo como respuesta inmediata a las demandas para la producción y difusión de libros, siguiendo una estrategia que asegurara la emergencia de una empresa editorial sólida. Con cada parte del proyecto se desempeña una función particular enfocada en el mercado del libro: con la editorial se aborda el libro desde su producción, con la distribuidora se establece un canal de difusión para hacer llegar distintas editoriales de España y Latinoamérica a puntos de venta en el país, con la librería se apoya el último paso en la cadena del libro a través de la venta, y con la biblioteca se genera una posibilidad de acercamiento a la lectura, al mismo paso final que plantea la librería, pero sin necesidad de realizar la compra del libro.



La curaduría juiciosa, el trabajo editorial cuidadoso, los intentos de difusión en lugares de difícil acceso y el apoyo a librerías y bibliotecas son algunos de los aspectos primordiales que quisiera destacar de Babel Libros y que iremos evidenciando en este capítulo. Estas elecciones demuestran que Babel no existe simplemente como un negocio, sino que se piensa como un motor cultural, que pretende generar un aporte en la sociedad colombiana desde la literatura infantil y juvenil.

La distribuidora

Para el establecimiento de Babel Libros, María Osorio reconoce que “La primera idea fue hacer la editorial” (Osorio, 2016, s.n.p.). Sin embargo, lo que pareció más viable para darle un lugar conveniente a tal proyecto fue establecer canales de difusión bien definidos. María Osorio cuenta su decisión de pensar primero en la parte de la divulgación como respuesta a lo que fue una suerte de tropiezo con la realidad:

[...] puse un pie fuera de Fundalectura y me encontré con el monstruo maldito que es el mercado, que es un monstruo así aterrador. Y decía, ‘bueno, me voy a poner a hacer libros y después qué hago con ellos’. Entonces, antes de empezar a hacer libros decidimos fundar la distribuidora. (Osorio, 2016, s.n.p.)

Precisamente, la elección de fundar la distribuidora respondía a las demandas de un mercado difícil en el que la literatura infantil y juvenil tenía pocas posibilidades de difusión, sin hablar de que el libro como producto en general enfrenta muchos obstáculos para su comercialización en el país. Sabemos, por ejemplo, que se deben encarar condiciones como los bajos índices de lectura, es decir, la inexistencia de un público lector amplio, pero sobretodo de un sector con alto poder adquisitivo para comprar libros. Según las estadísticas de la Cámara Colombiana del Libro, se estima que en 2014 la venta total de libros en el país fue de 37,9 millones de ejemplares, lo cual indica que se vendieron tan solo

0,64 libros por habitante¹. Ahora, el porcentaje que equivale a los títulos para niños y jóvenes se reduce aún más. Con base en las mismas estadísticas de la Cámara Colombiana del Libro, los libros infantiles y juveniles no catalogados como textos escolares se incluyen en el subsector ‘interés general’, que representa el 38.5% de las ventas totales de libros para ese año. Tengamos en cuenta que en este subsector además de los libros considerados como literarios se incluyen “libros de artes, deportes, entretenimiento, superación personal, autoayuda, esoterismo, obras de referencia y consulta, turismo, bienestar y salud, culinaria nutrición, economía del hogar y otros” (Estadísticas sector editorial en Colombia, s.f., sección de Clasificación de los subsectores). Por tal motivo, las cifras que hablan exclusivamente del sector de la literatura infantil y juvenil se hacen cada vez más reducidas e indeterminables. Al menos desde el campo editorial, lo anterior evidencia una marginalización de la literatura infantil y juvenil dentro de una sociedad que de por sí relega el lugar del libro dentro de sus actividades culturales y económicas. De aquí se desprende la necesidad de propuestas como la de Babel, capaces de comprender esta condición y afrontarla de un modo estratégico.

Dentro del esquema de Babel, la distribuidora se refiere a una entidad que importa libros de editoriales latinoamericanas y españolas que cumplen con unos criterios distintivos para, desde el punto de vista del grupo que selecciona, generar un aporte valioso dentro del sector de la literatura infantil y juvenil. Si nos basamos en la selección hecha por Babel como proveedor y en lo que esto permite deducir acerca de su criterio, veremos que lo que se prefiere al momento de elegir los libros es la diversificación y la pertinencia de las editoriales según sus propuestas conceptuales, tanto a nivel formal con el diseño y las ilustraciones como en las temáticas tratadas. En la mayoría de los casos, esto tiende a abarcar a editoriales independientes, que son las que de manera más amplia se preocupan por la meticulosidad e innovación en sus creaciones, además de ofrecer reflexiones desde su ámbito local. Por otra parte, algunas de las editoriales importadas por Babel cuentan con una trayectoria larga que les ha generado un prestigio casi incuestionable. El caso más evidente es el de la editorial Ekaré de Venezuela, creada en 1978, que se ha establecido como una de las más importantes de Latinoamérica con base en premios como el de la Feria

¹ Este cálculo resulta de la división sobre el total de la población económicamente activa, que según el Banco Mundial corresponde a 24'290.685 de personas para el mismo año.

Internacional del libro de Bolonia en 2016. Como vemos, la selección de Babel como distribuidora oscila entre mantener una tradición y renovar el panorama editorial.

En coherencia con esta propuesta, Babel empezó a importar a Colombia fondos de editoriales como Pequeño Editor de Argentina, Amanuta de Chile, Petra Ediciones de México o Thule de España. Ciertamente, hablamos de editoriales que son reconocidas internacionalmente por el alto nivel de sus publicaciones: la primera fue, al igual que Ekaré, premiada como mejor editorial infantil de Latinoamérica por la Feria Internacional del libro de Bolonia en el año 2015; en el caso de Amanuta, varios de sus títulos han sido incluidos en la lista ‘White Ravens’, un catálogo que cada año elabora la Internationale Jugendbibliothek de Alemania, biblioteca reconocida en todo el mundo como centro de pensamiento para la literatura infantil y juvenil. Petra Ediciones se destaca en América Latina sobre todo por la calidad del diseño de sus libros, de la selección de su catálogo y por la exploración de temas locales y Thule sobresale en Europa Occidental por la creación minuciosa de libros objeto en español y en catalán. Todas, de alguna manera, buscan ampliar las posibilidades de la literatura infantil desde sus lugares de enunciación. En la actualidad, Babel como distribuidora cuenta con la existencia de más de quince sellos editoriales para su difusión en el país, siempre cuidando la evaluación de los títulos que promueven para actuar como un filtro dentro de su especialidad.

Según la fundadora del proyecto, la invención de la distribuidora les permitió conocer las propuestas de una variedad de editoriales en Latinoamérica y España y, especialmente, tantear el terreno de la comercialización del libro en el país. De esta manera, sabían a qué retos debían enfrentarse y qué responsabilidades tendrían que asumir si decidían dedicarse definitivamente al mundo del libro infantil desde el ámbito editorial.

Una vez puesto en funcionamiento, el proyecto de Babel Libros como distribuidora resultó ser un éxito, aún con las dificultades inherentes al mercado del libro en el país. Como se trataba de un campo poco explorado localmente, no fue difícil para dos expertas en el tema dar cuenta de propuestas interesantes de fondos editoriales que en Colombia eran prácticamente desconocidos. Por supuesto, este logro junto con su ya labrada trayectoria les dio las bases para seguir cimentando lo que sería un proyecto mucho más grande y complejo.

La librería

En el mismo año, justo después de la fundación de la distribuidora, se decidió crear un punto de venta: una librería especializada en literatura infantil. Tener una librería significó comenzar a explorar las posibilidades de la difusión desde una extensión más larga que la de la distribuidora, ya no en contacto con un librero sino directamente con el lector.

Al entrar a la librería de Babel, ubicada en el barrio La Soledad, lo primero que se nota al costado izquierdo es una exhibición ocupada en un ochenta por ciento por propuestas visuales y en el costado derecho una mesa en donde siempre se sugiere la obra de un autor o de un ilustrador; además, hay varios anaqueles donde igualmente priman los libros con imágenes. Si bien lo visual ocupa un espacio mayoritario, también los libros puramente narrativos tienen un lugar considerable y sobre todo una selección filtrada de forma tajante; se rechazan por completo propuestas como las sagas juveniles más comerciales y se destacan otro tipo de libros más clásicos o de nuevos autores con iniciativas distintas a las propuestas más populares en el mercado. En oposición a la motivación comercial, la apuesta de Babel es generar su propio canon de autores por su aporte a nivel social, por el contenido bien estructurado de sus obras o por su forma de escritura sobresaliente.

Como punto de venta de libros, Babel siempre se ha caracterizado por generar reflexiones respecto a la literatura infantil, que van desde aspectos que pueden parecer tan triviales como la clasificación de los libros en secciones hasta asuntos con un mayor alcance como la organización de eventos con autores, ilustradores y demás autoridades en el campo de la literatura infantil y juvenil.

Las secciones de la librería están organizadas temáticamente. Por un lado, encontramos unas genéricas y más convencionales como 'biografía', 'arte' o 'cocina', pero las más interesantes son aquellas que recurren a tópicos de la literatura infantil para su organización, tales como 'monstruos', 'ecología' o 'familia'. Los nombres de las secciones nacieron, como es natural, de los temas que el corpus de la librería permitió conformar, con tal suerte que algunos de ellos responden a lo que los lectores o compradores suelen buscar con mayor frecuencia, por ejemplo, 'gatos', 'dinosaurios' o 'perros'. Dentro de estas secciones hay una mezcla de libros-álbumes, libros ilustrados y lecturas de corto aliento. Esta decisión rompe con ciertos paradigmas como la típica división por edades propia de los sesgos escolares inculcados con el plan lector e indica un interés menos didáctico. En

últimas, la disposición del espacio le genera una propuesta y una facilidad al lector más que al librero, pues esta división temática le permite encontrar una cercanía con el libro basada en aspectos como el gusto o la experiencia.

El propósito de acondicionar su locación de esta manera y apuntarle al lector desde los aspectos mencionados nos permite intuir en la librería de Babel una comprensión particular del niño, una propuesta sobre la consideración que se quiere tener en relación con él. Podemos deducir que Babel le apunta al niño como un sujeto activo en la capacidad de elegir por gusto, voluntad o divertimento. Aunque hay una selección que condiciona al niño a elegir entre ciertos títulos, considero que en la librería de Babel se intenta dejar de lado la imposición didáctica de la lectura; no se trata de que el niño deba leer un libro determinado según su edad, sino de que el placer de la lectura nazca como respuesta a un antojo espontáneo por el interés peculiar sobre un animal, un objeto, un juego o una imagen. Asimismo, por la naturaleza de su clasificación, las divisiones temáticas buscan responder a ese gusto, sin hacer una distinción entre los libros con imágenes y los libros sin imágenes. El lector es quien decide por cuál se quiere inclinar.

Además, como lo dije más arriba, la librería se establece explícitamente como un centro de discusión ya que se abre a encuentros como charlas con autores. En su programación habitual y también en marcos especiales como la Feria del Libro o la semana de literatura infantil y juvenil en Bogotá, Babel funciona como un lugar donde la presencia de editores, bibliotecarios, maestros y demás interesados en su proyecto es habitual. Los autores de su casa editorial son los primeros invitados a los encuentros en su sede, pero esto no exceptúa en absoluto la presencia de otras autoridades dentro de este campo como anfitriones para sus charlas. Talleres de ilustración o clases de algunas universidades son otras de las actividades frecuentes que hacen de Babel un punto de reunión para el acercamiento a debates importantes sobre literatura infantil y juvenil. A partir de esto, podemos entender a María Osorio cuando dice que la librería “no es un negocio, es una forma de insertarse en el mundo” (Revista Arcadia, 2015). Aunque la librería opera comercialmente, se rehúsa a la automatización propia del mercado con planteamientos que reivindican su espacio como uno dispuesto a la producción intelectual, desde la discusión misma hasta la experiencia lectora que se quiere brindar.

Bajo esta premisa de generar un conocimiento desde la librería, hay que destacar que Babel tiene una participación muy activa en las reuniones y programas agenciados por la ACLI (Asociación Colombiana de Libreros Independientes). Como lo afirma Osorio, lo más notable es el trabajo que Babel ha venido realizando con otras librerías para mostrar la necesidad de tener una sección de literatura infantil. Se trata de hacer de dicha sección un espacio importante en donde se definen criterios y se proponen lecturas, que merece la minucia tradicionalmente otorgada a otras secciones. Las asesorías de personas como Alba Lucía Silva son primordiales para los libreros que están empezando a gestar un proyecto centrado en literatura infantil. En casos concretos como las fundaciones de pequeñas librerías o bibliotecas en ciudades como Yopal o Cali, Silva ha conducido el proceso de selección de los libros, ha colaborado en la gestión de donaciones y ha seguido de cerca las necesidades de los libreros. En teoría, Silva estaría representando la figura del agente comercial, pero su papel va más allá que el de un sujeto interesado por la venta como su único fin.

Lo que hemos visto evidencia que Babel respalda la potencia de los libros y de la lectura, por lo cual la librería debe ser más que un lugar de comercio. No se trata de vender cualquier objeto, sino de respaldar un criterio aún teniendo en cuenta que hablamos de un establecimiento comercial que exige un funcionamiento sostenible. Por esto mismo, Babel no se resigna a vender menos sino que construye una audiencia de manera estratégica. Esto genera un beneficio así para Babel como empresa editorial como para los lectores y, en últimas, para la sociedad. Frente a la preexistencia del mercado como condición, Babel continúa en la librería con la misma rigurosidad y propuesta conceptual con la que se inició la distribuidora y se sigue plasmando en las demás divisiones del proyecto.

La editorial

En 2005 se creó la editorial Babel Libros. La distribuidora y la librería funcionaron como el marco dentro del que se instaló la editorial. En palabras de Osorio “la editorial no era una persona que hacía un libro aislado sino ya unos libros que podía ser de a uno, de a dos, ya se iban poniendo en un contexto más amplio que era los libros que distribuíamos”(Osorio, 2016, s.n.p.). Como parte de un proyecto ya iniciado, los libros de la editorial van a la par con lo que se propone en la totalidad del proyecto de Babel en

términos generales: “visibilizar y fortalecer la literatura infantil en Colombia” (Babel Libros, s.f., sección de Editorial, párr.2). Si hablamos específicamente de la editorial, “Su compromiso principal es publicar libros de alta calidad estética y literaria” (Babel Libros, s.f., sección de Editorial, párr.2). Según esto, y según lo que hemos visto en las páginas anteriores, Babel tiene un interés especial por emitir pautas desde la producción de libros de alta calidad. En este caso, la calidad está determinada por la proposición de ciertos temas y por el cuidado estético del libro como objeto. Respecto a las temáticas, lo que he logrado detectar es que los libros de la editorial sugieren dos divisiones: una enfocada hacia el juego y otra hacia asuntos coyunturales a nivel social. A nivel estético, Babel se caracteriza por su estilo sobrio y equilibrado, orientado hacia un tratamiento concienzudo del manuscrito. Asimismo, refuerzo la idea de que dichos criterios editoriales perfilan un tipo de lector, lo cual me lleva a pensar que la edición es vista como un lugar de enunciación propicio para traer a cuento debates importantes sobre ese sujeto que lee y, en últimas, sobre la infancia.

Ahora bien, es sustancial hablar de los procesos editoriales de los libros de Babel para conocer la forma como se articula la editorial y, especialmente, para entender cómo ocurre la edición de los libros-álbumes dentro de esta. Según María Osorio “La construcción de un libro álbum es una conversación larga, de al menos tres: el editor, el autor y el ilustrador” (Gómez, 2016, párr.18). Esto va de la mano con el planteamiento básico del libro-álbum: generar una cooperación entre el diseño editorial, el texto y la imagen, que estarían representados por cada una de estas tres profesiones. Babel se ciñe a estas premisas para hacer que sus libros surjan como una elaboración en conjunto, como el diálogo que justamente el libro-álbum pretende.

El proceso de la edición comienza con la recepción de un manuscrito. Aunque Babel trata de darle lugar a voces contemporáneas, hay algunos autores que ya están casados con su proyecto y que tienen un privilegio mayor en sus publicaciones. En la editorial están dispuestos a evaluar las propuestas de nuevos autores pero hay un trato mucho más cercano y confidente con sus autores de pila. En el caso de los libros-álbumes, por supuesto el manuscrito debe incluir un *storyboard* en donde haya una idea de la secuencia visual en relación con la escrita y, en la medida de lo posible, una o algunas ilustraciones finalizadas. Seguido a lo anterior, se realiza todo un proceso de la mano de autor e ilustrador para tener

el manuscrito finalizado. El tiempo que esto toma es relativo y responde a las condiciones particulares de cada caso. Finalmente, después de la evaluación por parte de varias personas del comité editorial de Babel, se definen detalles formales de los libros como la cubierta o el tipo de papel que se va a utilizar (Osorio, 2016, s.n.p.).

Sobre los aspectos del diseño editorial, hay que resaltar que por un lado existen unos modelos establecidos que se repiten y, simultáneamente, una necesidad de hacer que la edición de cada libro producido pueda ser pensada autónomamente. Es decir, pese a que hay algunas elecciones reiterativas que definen el sello de la editorial, siempre prima la evaluación del manuscrito según sus singularidades. El paso de lo general a lo específico exige enorme rigurosidad en cada propuesta, razón por la que se entiende que la finalización de un libro tome un tiempo prolongado.

Una vez finalizado el libro, se inicia el proceso de distribución a las librerías independientes y bibliotecas del país. A nivel local, los libros de esta editorial se encuentran “en cualquier parte donde haya una librería” (Osorio, 2016, s.n.p.). Internacionalmente, tienen una muy buena difusión en algunos países de América Latina como Argentina, Chile, Brasil, Guatemala y México. Además, los derechos de sus libros han sido comprados en otros países para su respectiva traducción, tales como Estados Unidos, Brasil, Francia y España. Esto les ha permitido tener contacto con manuscritos en otros idiomas que han podido traer al español, por ejemplo *Matador*, de Wander Pirolí y Odilon Moraes, o *Cacería* de Fernando Vilela, todos ellos brasileños.

Babel es una editorial que marcó un punto determinante en relación con los libros ilustrados y libros-álbumes en el país porque apareció en un momento conveniente en el que una propuesta como la suya pudo tener el eco que las iniciativas anteriores no lograron, gracias a su estructuración, a la emergencia de nuevas editoriales independientes, con lo cual se empezó a hacer de la labor editorial un trabajo mucho más cuidadoso y profesionalizado en el país, y, de igual modo, gracias al surgimiento de nuevas librerías que permitieron que propuestas como la de Babel tuvieran una mayor visibilización. Todos estos factores han facilitado la difusión de esta editorial centrada en proponer reflexiones desde el contenido y la materialidad del libro. Actualmente, hay muchas más casas editoriales locales especializadas en literatura infantil con planteamientos sólidos, que

incluso han obtenido resonancias a nivel internacional y Babel es, sin duda, la pionera en este enfoque tan innovador.

La biblioteca

Más recientemente, en el año 2011, se fundó la biblioteca de Babel, un pequeño espacio situado en el jardín de la casa donde funcionan las otras ramas del proyecto. La biblioteca está abierta los sábados en la mañana y pone al servicio de lectores grandes y pequeños los libros que se han dispuesto para conformar su catálogo; algunos de ellos son títulos exclusivos que María Osorio ha obtenido en ferias del libro internacionales y otros son donaciones del propio fondo de Babel editorial y distribuidora.

¿Por qué surgió la iniciativa de crear una biblioteca si ya se disponía de un espacio como la librería? Como lo narra María Osorio, “la biblioteca lo que hace es que los padres, sin tener la presión de la compra, puedan acercarse a los libros con los niños [...]” (Osorio, 2016, s.n.p.). Esta intención demuestra contundentemente el apoyo del proyecto a la promoción de lectura. La importancia de la lectura puede pensarse en la línea en que la plantea Yolanda Reyes en su texto *La lectura en la primera infancia*, como un acto que no se ciñe solamente a la alfabetización, sino que contempla el desarrollo comunicativo y emocional. En este orden de ideas, la lectura implica elementos como la afectividad, lo lúdico y lo intelectual, lo cual se nota bastante más en los niños. Además, si seguimos a Reyes con una comprensión amplia de la lectura, leer fortalece aspectos como la participación democrática de los niños dentro de un mundo en el que la lectura permite tener acceso a unas superficies que validan la palabra del sujeto, favoreciendo con ello la construcción de un pensamiento crítico (Reyes, 2005). Eso es la lectura también en el caso de Babel, un acto que faculta al receptor como coautor para potenciar sus capacidades.

Esta es la rama más pequeña y reciente del proyecto total de Babel, pero no por ello menor o descuidada. Aunque las pretensiones no van más allá de alcanzar a los lectores de su barrio, pienso que el intento en sí mismo de generar una experiencia con la lectura sin la compra como el único medio para llegar a ella es un gran logro que indica la tendencia del proyecto hacia la generación de espacios para el acercamiento entre lectores y libros sin la necesidad de pensar en el lucro como su motor principal.

He dedicado un par de secciones a tratar de mostrar que el proyecto de Babel, fuera de ser una estructura determinada al azar, es la unión de varios puntos correlacionados en

función de un propósito editorial. Las divisiones del proyecto tienen en común que, pese a la diferenciación en sus labores, se unen para proponer una noción de ‘buena literatura infantil’ a partir de la selección de títulos y, en el caso de la editorial, a partir de la creación.

Considero que, al crear una distribuidora, una librería, una biblioteca y una editorial como parte de un mismo proyecto, Babel propició la posibilidad de generar un modelo sólido de carácter independiente, que ha fortalecido así su propio funcionamiento como el de las industrias que crecen a su lado. Como lo hemos visto, para María Osorio la construcción de Babel se ejecutó con el fin de generar un negocio sostenible enfocado en el mundo del libro. La estructura planteada ha tenido el éxito de actuar con firmeza porque cada subdivisión del proyecto encuentra un apoyo en las demás, de tal suerte que esto ha permitido el desempeño simultáneo de la totalidad de su iniciativa.

A gran escala, este modelo propone una forma de robustecer el mercado editorial en el país. Su modo de funcionamiento ha servido como ejemplo para otros proyectos editoriales independientes que se formaron posteriormente; es el caso de Rey Naranjo, que además de funcionar como editorial ahora opera como taller de diseño, distribuidora y más recientemente con una librería llamada ‘Santo & Señá’. Esto demuestra que una buena opción para tales proyectos es la experimentación en varios pasos de la cadena del libro para así asegurar la articulación conceptual de sus propuestas y entender el campo editorial de un modo más global.

Quiero agregar a lo anterior que en el caso particular de Babel la conformación de su estructura esboza una intención clara de establecerse como motor cultural. Hemos podido observar que cada división incluye reflexiones sobre literatura infantil desde sus propias especialidades; hablamos, por ejemplo, de la cuidadosa selección de editoriales con la distribuidora, de la propuesta con la organización de la librería y los eventos que en su interior se realizan, de los parámetros visuales y temáticos que han permitido conformar el sello editorial y de la biblioteca en calidad de espacio para la promoción de lectura. En últimas, el intento de tener un proyecto como el suyo permite darle mayor visibilidad a esas reflexiones, pues no se trata de uno sino de cuatro puntos desde los cuales se articula un discurso que defiende a la literatura infantil y juvenil como campo de conocimiento. Se trata de una defensa de la literatura en un sentido amplio, pues un género como el libro-álbum, que ocupa un lugar tan predominante así en su catálogo como en la conformación de

la librería, la biblioteca y la distribuidora, privilegia lenguajes distintos al textual. Esto indica una posición frente al texto, pues deja de ser esa única expresión que se valida como literaria y frente a la imagen, totalmente reivindicada como lenguaje que incluye capacidades perceptivas y formas de afectación al lector que no son necesariamente convencionales ni canónicas.

Por otra parte, el surgimiento de Babel visibilizó la relevancia de gestionar proyectos editoriales relacionados con literatura infantil y juvenil en Colombia. En el momento de su fundación, Babel significó la consolidación de un ente editorial centrado estrictamente en esta rama de la literatura como su único enfoque; por varios años se trató de la única editorial que publicaba exclusivamente libros para niños y jóvenes, lo cual la sitúa como pionera en este campo, teniendo también en cuenta que la mayoría de iniciativas que reflexionan sobre los niños son de carácter pedagógico, no editorial. Lo que me permite deducir esto es que Babel trata de entender que el niño también es un lector en potencia y tiene un papel importante como partícipe del mundo del libro; darle cabida dentro del mundo editorial significa reconocerlo como persona con un lugar activo en la sociedad.

Ahora bien, si hablamos acerca del enfoque del proyecto en el lector, recordemos que hay varios asuntos que sugieren un papel activo a través de la valoración positiva de la capacidad de lectura del niño; quiero traer a cuento dos de ellos: en la editorial, la proposición de aspectos visuales equilibrados y sencillos; en la librería, una organización temática que aboga por el acercamiento a los libros desde aspectos como el gusto. Como lo podemos evidenciar, en el primer caso se confía en la autonomía del niño como lector desde lo formal ya que no se sobreestimula simplemente para llamar su atención; en el segundo caso, se considera que un aspecto como la inclinación del niño es un criterio legítimo que vale la pena defender. Aspectos como los anteriores nos conducen a constatar que Babel es un proyecto que pone como parte fundamental la reivindicación del niño como sujeto y como lector. En esta medida, dentro del proyecto se cree que la literatura puede tener un lugar importante desde la primera infancia, a partir de una defensa clara de la autonomía del niño. Lo que se logra a través de la estructuración del proyecto es darle mayor solidez a este argumento y ampliar su alcance para, a gran escala, proponer una concepción del niño y, en general, del papel de la literatura infantil dentro de la sociedad.

Los libros-álbumes de Babel: una propuesta de lectura

Ya hemos visto que Babel se piensa como un sistema que conecta diferentes pasos del mundo editorial en función de generar un aporte cultural; asimismo, se debe pensar el asunto del libro-álbum ligado al interés tanto de la editorial como del proyecto total de Babel.

Son varios los elementos que distinguen a los libros-álbumes de Babel Libros y que permiten que sean pensados en conjunto como una propuesta sólida. En primer lugar, hay un sello visual planteado desde el diseño editorial gracias al cual sus libros se pueden identificar fácilmente; la unidad obtenida entre tres tipografías recurrentes que hacen juego con los colores y formas utilizadas en las ilustraciones, el uso del papel interior mate con un gramaje alto, la impresión de la cubierta también con el mismo acabado, la disposición de los elementos en la parte exterior del libro y la preferencia de ciertas paletas de color son algunos de los aspectos que conducen la posibilidad de distinguir de inmediato un libro de su editorial en medio de otras propuestas diferentes a la suya. Sin ir demasiado lejos, los libros-álbumes de Babel proponen desde la imagen lograda con los elementos mencionados una belleza sutil y equilibrada, que llama la atención fácilmente porque no recurre al exceso de brillo o de colores, como sucede mucho en los libros infantiles.

Además, es importante decir que Babel promueve una relación de largo plazo con sus autores e ilustradores, por lo cual la marca peculiar que ellos le imprimen a las ediciones también ha determinado en gran parte la línea que define a la editorial. Las ilustraciones de personas como Ivar Da Coll, Rafael Yockteng, Daniel Rabanal o Jairo Buitrago ya son un elemento que el lector de Babel identifica y busca en sus ediciones.

Por otro lado, si comparamos la propuesta visual de Babel con la de otras editoriales independientes colombianas que producen libros infantiles o juveniles notaremos que no hay mucha cercanía con ellas, por lo cual dentro del mismo nicho se presta la facilidad de reconocer el sello de la editorial. Editoriales como Gato Malo, Tragaluz, Salmón Editores, Rey Naranja, Laguna o Monigote, que también producen libros ilustrados o libros-álbumes, le apuntan a diseños arriesgados y experimentales. En el caso de Babel, que tiene más bien una propuesta conservadora a nivel gráfico, se trata de no interferir demasiado con el diseño editorial sino proponerlo como un aspecto que funcione con naturalidad junto a las ilustraciones y al texto.

En esta sección quiero concentrarme en la vertiente editorial de Babel y hablar principalmente del lugar del libro-álbum dentro de su esquema, refiriéndome a la trayectoria que este género ha tenido en la conformación de la editorial y señalando algunas propiedades de libros-álbumes específicos que funcionan como un pilar importante para su corpus total. A nivel práctico, lo más pertinente es hablar de las colecciones de libro-álbum, por lo cual cada subsección se referirá a una de ellas

El hito del libro-álbum en Colombia: la colección de Ivar Da Coll

Hay un suceso que me parece necesario rescatar para comprender la relevancia de los libros-álbumes en Babel libros: La publicación de la colección *Chigüiro* creada por Ivar Da Coll inauguró a Babel como editorial.

Ivar Da Coll es un autor e ilustrador colombiano nacido en 1962 que se ha destacado nacional e internacionalmente por su trayectoria en la producción literaria para niños; ha recibido importantes reconocimientos como el X Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil. Gracias a su obra *Chigüiro*, actualmente es identificado como el pionero del libro-álbum en Colombia.

Chigüiro es el protagonista de una serie de diez historias de veinticuatro cuadros cada una. Se trata de secuencias visuales en las que el pequeño animal enfrenta situaciones cotidianas y las resuelve de una forma sencilla y divertida. Como lo indica el autor en una entrevista, Chigüiro “simplemente existe en su mundo, que es el de las emociones simples y auténticas” (Rodríguez, s.f., párr.15). Con un trazo fino y espontáneo, Da Coll ha hecho de *Chigüiro* una serie de libros emblemática para la literatura infantil colombiana, no solo porque es un clásico leído por más de una generación sino especialmente porque encuentra en la imagen la posibilidad de afectar con un humor sutil y sencillo.

La primera edición de las historias de *Chigüiro* fue publicada por Norma en 1985 como encargo de la editora Silvia Castrillón. En una edición rústica y sencilla se dieron a conocer las historias que harían famoso a Da Coll en toda Latinoamérica. Sin embargo, pese al éxito logrado, años después algunas colecciones de la editorial Norma desaparecieron y los libros de *Chigüiro* fueron descatalogados.

Para inaugurar su editorial, Babel decidió retomar estos libros y hacer una edición digna de la colección de libro-álbum por excelencia en Colombia. Inicialmente, la edición que

Babel hizo de *Chigüiro* tenía tapa dura, medía 16.5x18cm y venía impresa en un papel brillante (Imagen 6). Con el tiempo, la editorial decidió hacer una edición en cartón colaminado, un material similar al cartoné, en donde la narración inicia sin ninguna transición generada por las guardas o la página legal del libro.

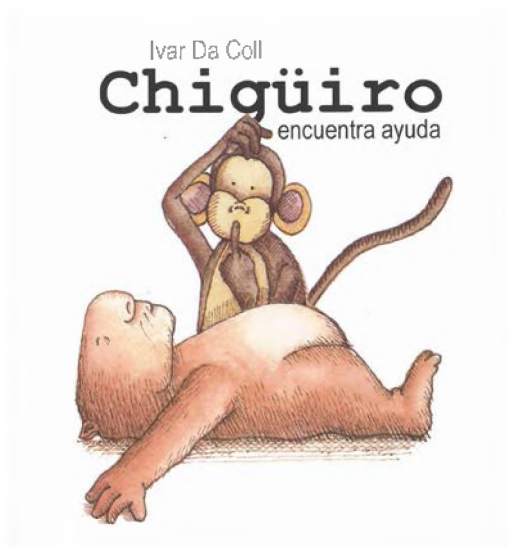


Imagen 5. Ivar Da Coll. *Chigüiro encuentra ayuda*. 2010.

El proceso de reedición de *Chigüiro*, como sucede con muchas reediciones, fue prácticamente una recreación de la obra, pues implicó tomar nuevamente las imágenes y rehacerlas para darle un carácter limpio a los libros, tal como lo recuerda María Osorio:

Entonces rescatamos las imágenes, volvimos a hacer los escáner, de lo que se perdió tocó hacer escáner de los libros, también algunas partes tocó redibujarlas y entonces partimos con eso y desde ahí que llevamos estos quince años de ese libro. (Osorio, 2016, s.n.p.)

El cuidado en la recuperación de la obra culminó en una edición que permanece hasta ahora como la más vendida de la editorial. Además, su éxito ha sido reconocido también por el autor, que en una entrevista, cuando se le pregunta por su impresión sobre la reedición de *Chigüiro*, responde que “María reeditó *Chigüiro* con todo el cuidado y sensibilidad que se requerían para que el personaje quedara consolidado de manera definitiva. La edición de Babel es impecable” (Rodríguez, s.f., párr.16). La labor exitosa con la reedición permitió que siguiera existiendo un interés mutuo de la editorial por Da Coll y de Da Coll por la editorial, que aún siguen trabajando juntos.

La inauguración de la editorial con *Chigüiro* presentó simultáneamente la posibilidad de la creación de una colección dedicada al rescate de varios títulos del mismo autor. Seguido a esta primera publicación, Babel reeditó otros títulos también de Ivar Da Coll como *Torta de Cumpleaños*, *Tengo miedo* y *Garabato*, todos ellos pertenecientes a una serie protagonizada por un gato llamado Eusebio. Como indica María Osorio, “[...] a partir de eso hicimos una colección de Ivar; empezamos a hacer sus libros que estaban descatalogados en otras editoriales y a hacer sus libros nuevos. Entonces, tenemos esa colección que es básicamente Ivar” (Osorio, 2016, s.n.p.). Así, pues, la primera colección de libros-álbumes de Babel está totalmente dedicada a la obra de este autor e ilustrador.

Actualmente, María Osorio e Ivar Da Coll se han consolidado como una dupla editor-ilustrador inseparable. Para el beneficio de Babel como editorial, Ivar es el autor e ilustrador de libros para niños con una de las trayectorias más largas y prestigiosas en Colombia, lo cual le otorga un reconocimiento ganado por su carrera frente al público lector. Además de esto, el interés de Babel en Da Coll reside en dos aspectos principales: primero, en la calidad de sus ilustraciones y, segundo, en el tratamiento de temáticas sencillas pero con una complejidad que las reivindica como importantes dentro de la literatura infantil.

Más recientemente, como parte de la misma colección Babel ha presentado nuevas reediciones de libros-álbumes de Da Coll en formatos más actualizados como *¡No, no fui yo!*, la recopilación de las *Historias de Eusebio* (Imagen 7) y una reinterpretación de *Tengo miedo*. En otros libros como *Lo que más me gusta*, *A un hombre de gran nariz* y *Cuentos pintados* (Imagen 8) Ivar Da Coll no actúa como autor e ilustrador, como sucede en los otros títulos, sino que se dedica exclusivamente al trabajo de ilustración para los manuscritos previamente elaborados por otros autores.

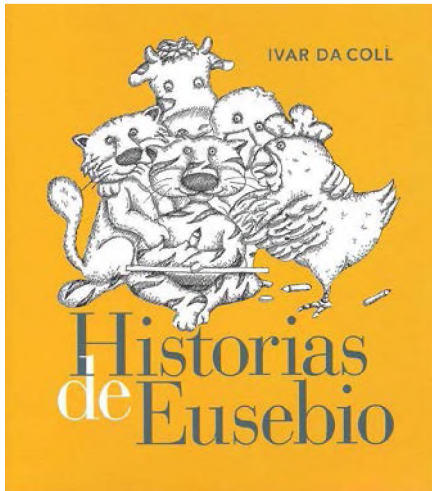


Imagen 6. Ivar Da Coll. *Historias de Eusebio*. 2015.



Imagen 7. Ivar Da Coll y Rafael Pombo. *Cuentos pintados*. 2008.

Nuevos aires para la experimentación en el libro-álbum

Seguida a la producción de Ivar Da Coll, surgió una colección de libros-álbumes de varios autores, especialmente colombianos y latinoamericanos. Inicialmente, títulos como *Rana* (Imagen 9) y *Camila* de María Paula Bolaños (Imagen 10), autora colombiana, fueron una apuesta importante para darle cabida a producciones propias de la editorial. Estas publicaciones, sencillas pero contundentes en el intento de generar un diálogo distintivo entre imagen y texto, fueron el campo de entrenamiento de la editorial para probar sus

capacidades en relación con los nuevos títulos, ya no reeditados sino propuestos desde el comienzo por ellos mismos.



Imagen 8. María Paula Bolaños. *Rana*. 2006.

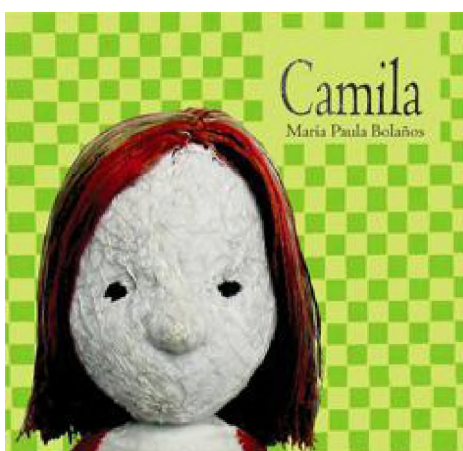


Imagen 9. María Paula Bolaños. *Camila*. 2006.

En esta colección se empezaron a incluir autores que han seguido publicando con la editorial y que, paulatinamente, han ganado reconocimiento internacional. Este es el caso de Jairo Buitrago y Rafael Yockteng, cuyo primer título publicado como equipo fue *Emiliano*. Además, autores de la talla de Yolanda Reyes, colombiana, y Antonio Ventura, español, o ilustradores como Daniel Rabanal, argentino, han participado en varios títulos de la editorial.

Visualmente, el cambio que ha habido si comparamos las primeras publicaciones de esta colección con las últimas es notable. Inicialmente, libros como los de María Paula Bolaños, a los que aludí en líneas anteriores, fueron realizados con acabados rústicos, una tipografía imprecisa, pero una conformación de la imagen y el texto bastante acertada. Como es usual

en las primeras publicaciones de una editorial, no existía todavía un sello visual bien definido. Más adelante, el cuidado en el diseño ha sido uno de los puntos que se ha perfeccionado con mayor rigor, razón por la que el aspecto de las publicaciones ha mejorado sustancialmente. Asimismo, esta mejoría permitió la conformación de una unidad visual clara, ya característica de los libros producidos por la editorial. Como lo decía al inicio de este capítulo, esta identidad se define especialmente por la sobriedad y sencillez, que no anulan la preciosidad de la imagen ni la riqueza visual de sus libros.

Aunque uno de los principales fines de esta colección es darle lugar a nuevos proyectos más que a reediciones, el espacio que hay para estas últimas es también amplio. En los proyectos nuevos se da un lugar más amplio a las propuestas locales y se les exige a los editores un concepto muy bien trabajado para la cooperación de los elementos en el libro, lo cual muchas veces implica una espera larga para la recepción del trabajo de autores o ilustradores. Para las reediciones, por su parte, se estudia la pertinencia de traer una edición previamente existente y los cambios respectivos que vale la pena hacer en ella. De alguna manera, ambas son formas de creación, pero la reedición presenta unas bases previas gracias a las cuales el trabajo resulta más ágil.

El trabajo simultáneo en proyectos nuevos y reediciones funciona como una suerte de resistencia al mercado. La exigencia del mercado es la producción constante de novedades para, supuestamente, asegurar un éxito inmediateista en las ventas de los libros. Lo que hacen las editoras de Babel es tomarse el tiempo necesario para estructurar sus proyectos nuevos, y al mismo tiempo, para lograr mantener su lugar en el mercado sin traicionar sus principios de calidad, trabajan en reediciones que, como mencioné, responden a procesos más rápidos. Con ello, el catálogo se enriquece y no hay una presión para el trabajo en los proyectos nuevos. En el caso de Babel, estos llevan a requerir hasta tres años antes de ser llevados a la imprenta. Vinculado a esto, María Osorio dice que:

[...] esa colección [la de libro-álbum] crece muy despacio. Por eso hemos comprado algunos títulos porque si no la gente dice "no, pues ustedes no hacen nada". Si vieran todo lo que estamos haciendo [...] Pero el que más se nota que estamos, que parece que no estuviéramos haciendo nada es el libro-álbum. Con eso somos más exigentes. (Osorio, 2016, s.n.p.)

María Osorio hace notar que en Babel hay una exigencia especial con los libros-álbumes porque sus editores son testigos de las complejidades narrativas que abarca la estructuración particular de estos libros. Las palabras de María refuerzan las evidencias que ya tenemos de que Babel como editorial tiene un interés más cualitativo que cuantitativo: no están midiendo su éxito por el número de novedades publicadas anualmente, como suele suceder con los grandes grupos editoriales, sino por la satisfacción con que se produzca un libro, sin importar el tiempo que tome trabajar en él. En términos de mercado cultural, una propuesta como esta reivindica al libro como objeto, pues le da un peso importante al trabajo de edición y a la materialidad del libro.

Un ejemplo a propósito de las reediciones en la editorial es el libro *Cacería* (Imagen 11), publicado por Babel en el año 2014. Este libro, escrito e ilustrado por Fernando Vilela, fue publicado originalmente en Brasil en el 2009. El libro habla sobre la guerra entre Estados Unidos e Irak desde el punto de vista de un estadounidense, el cazador que se dispone a atrapar a su presa, que es por supuesto un iraquí. Finalmente, la humanidad de los personajes se sobrepone a la realidad cruda y después de una serie de episodios deciden dejar los motivos que los han llevado a hacer parte de esa violencia absurda.

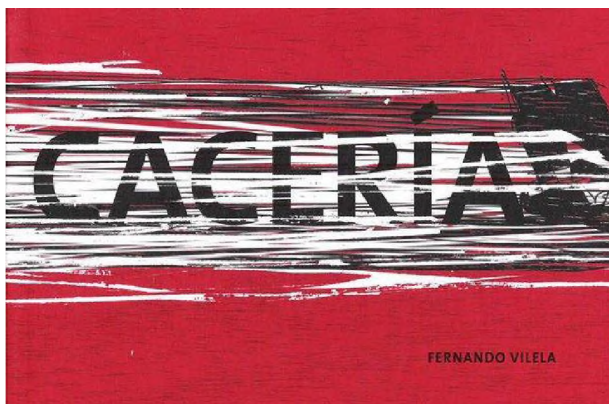


Imagen 10. Fernando Vilela. *Cacería*. 2014.

La traducción del libro al español responde a dos propósitos: en primer lugar, como lo señalé más arriba, alimentar el catálogo de Babel mientras se trabaja en la producción de otros títulos. Y en segundo lugar, generar una reflexión sobre un tema como la guerra, tan importante dentro del contexto socioeconómico del país durante las últimas décadas.

En esta medida, el crecimiento del catálogo se ciñe a la meticulosidad habitual con que se editan los proyectos nuevos, puesto que se elige con igual rigor el libro que se reedita.

Además del cuidado en la elección del libro, hay todo un proceso de evaluación del manuscrito en la edición como tal. De ser necesario, se hacen cambios que permitan darle un sello particular al libro reeditado. Todo esto nos conduce a decir que el proceso de reedición, fuera de ser un camino sencillo para agrandar su catálogo, es también un proceso de creación, más precisamente, de reinterpretación. Es cierto que se aprovecha el tiempo largo que toma la creación de un nuevo proyecto para reeditar durante este periodo títulos que han sido publicados previamente, pero no por ello se descuida su criterio y cuidado característicos. Esto, como lo afirmé antes, genera una resistencia frente a los afanes del mercado: sí hay lugar para las novedades editoriales pero no como una respuesta aleatoria y descuidada para aumentar desmesuradamente su catálogo sino como un espacio para nutrirlo de un modo creativo.

El uso justificado de la imagen en las publicaciones de Babel

Si bien los libros-álbum tienen muchas imágenes, en Babel no hay un uso indiscriminado y excesivo de las mismas. Realmente, la decisión de utilizar imágenes responde a una evaluación cuidadosa acerca de la pertinencia de su uso.

Este compromiso de la editorial con la imagen se reafirma en colecciones como Frontera, una apuesta por la literatura para jóvenes y adultos, sin la separación habitual entre ambos sino bajo la creencia de que los textos atañen a los dos públicos, que justamente disuelven esa frontera que suele establecerse en medio. Las publicaciones son libros de largo aliento, en su mayoría novelas, de autores nacionales e internacionales. Hay un aspecto muy peculiar desde el punto de vista editorial en los libros de esta colección; me refiero a la simpleza visual de sus cubiertas, que se caracterizan por incluir siempre dos colores que generan contraste y una diagramación muy geométrica (Imagen 11).

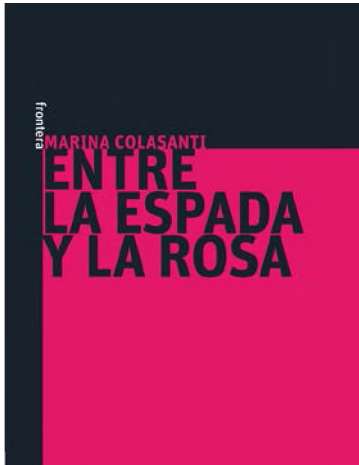


Imagen 12. Marina Colasanti. *Entre la espada y la rosa*. 2013.

En el caso de la colección 'Frontera', la medida que toma la editorial es generar libros poco artificiosos en sus cubiertas y en sus materiales, privilegiando así el contenido textual como motivo principal. Opino que esto implica también una posición frente a la imagen: en lugar de aprovechar su uso como una excusa para llamar la atención del lector a través de cubiertas muy elaboradas, prefieren abstenerse de usar imágenes si esto las banaliza; es decir, la utilización de la imagen siempre debe llevar una intención profunda y no aparecer como un simple pretexto para adaptarse a la tendencia de la mayor parte de editoriales.

En sentido contrario a lo que sugiere esta colección, sabemos que en el caso de las colecciones de libro-álbum hay una tendencia a privilegiar el uso de la imagen, pero solo en cuanto esta cumple realmente un propósito fundamental para la construcción de las historias. En últimas, lo que indica esta posición es una apreciación respetuosa de la imagen, un acercamiento que rechaza el uso inmediateista que tanto prima en la actualidad para tratar de reflexionar sobre ella con un peso de profundidad acentuado.

Si bien los ejemplares de esta colección no participan de las dinámicas que me interesan en esta investigación, hay una premisa sobre la cual suele reflexionar María Osorio en relación con los libros de 'Frontera', pero que da una idea sobre la editorial en general:

Íbamos a hacer un libro bonito, pero un libro que sirviera solo para leer. O sea, un libro que la gente lo compra es porque quiere leer. No sirve para nada más. Entonces también era como una postura frente a la literatura, o sea eso puede hacer una editorial independiente, o sea, nosotros no simplemente

respondemos al mercado sino que le hacemos propuestas al mercado, también. (Osorio, 2016, s.n.p.)

La relación entre las dos colecciones de libro-álbum y ‘Frontera’ radica en que ambas desde su contenido y su diseño editorial trascienden el supuesto interés generalizado que se ve en la mayoría de libros de las mismas especialidades y le proponen construcciones distintas al mercado, asimismo a los consumidores, que en este caso serían los lectores. No hay duda de que frente a ese ‘monstruo maldito’ que significó el mercado hay unas tácticas que Babel ha logrado desarrollar y que han generado efectos positivos para su producción y para el mercado editorial en general. Además de los ya mencionados, un aspecto que da cuenta de esto es el precio de sus libros. En el caso de la colección ‘Frontera’, el precio de venta al público de cada ejemplar es \$20.000; en el caso de las colecciones de libro-álbum, los precios oscilan entre \$18.000 y \$35.000. El precio de estos libros es considerablemente bajo si reparamos en que los libros de otras editoriales con un enfoque similar a los de la colección ‘Frontera’ no cuestan menos de \$35.000 y en el caso de las colecciones de libro-álbum pueden variar entre \$25.000 e incluso \$100.000 en editoriales como Cuentos de Luz o Barbara Fiore Editora². Por supuesto, esto significa que desde el factor económico se propone una mayor posibilidad de acercamiento a los libros, lo cual actúa a favor de la intención de abarcar más lectores y darles a conocer lo que ellos ofrecen conceptualmente.

Después de haber hecho un breve recorrido por las colecciones de la editorial, volvamos a la pregunta principal que nos ocupa en este apartado: ¿por qué la elección del libro-álbum como medio? Me parece evidente que hay tres intenciones que sobresalen en su propuesta con este género. Por un lado, plantear una concepción reivindicada de la imagen; además, evidenciar una posición reaccionaria frente al mercado y, por último, hacer una defensa decidida del lector activo.

Acerca de la reivindicación de la imagen, pensemos que la predilección del libro-álbum es en sí una defensa absoluta de las capacidades que tiene el lenguaje visual. Lo que quiero decir es que este género por la forma como está construido implica una reivindicación de la imagen. Entonces, el hecho de que Babel lo incluya como predominante en su editorial, como el medio para inaugurar su sello, ya indica una intención clara de demostrar una valoración positiva de la imagen, sabiendo que esta permite unas formas de percepción

² Información obtenida en la librería Tornamesa, en el mes de abril de 2016.

alternas a los modelos alfabéticos. Tal como lo señala Fanuel Hanán Díaz en *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?*, la principal diferencia entre la lectura de texto y la lectura de imágenes es la pérdida del sentido lineal, que con la imagen se vuelve pluridimensional (Díaz, 2007). Claramente, esto genera otras disposiciones y formas de apelar al lector, por lo cual hay una ampliación de los horizontes de interpretación en el proceso de lectura. Lo que se propone Babel es darle cabida a estas posibilidades de exploración que permite la imagen como un lenguaje si bien convencional, no reconocido de manera justa en el libro como plataforma, al menos no desde el contexto colombiano. Por ello, su posición parte de la exigencia sobre este lenguaje que aún tiene mucho por decir, que puede crear una experiencia distinta frente a temas que nos siguen inquietando.

A causa de mi trabajo, he visto a muchos adultos rechazando libros-álbumes por el hecho de contener imágenes y considerarlos ‘muy fáciles’ para el ‘avanzado’ nivel de sus hijos. Esta situación me sirve como ejemplo para hablar de la tendencia generalizada de subestimar la capacidad de la imagen frente a la del texto. Se supone que a medida de que se ‘avanza’ como lector, se está en la capacidad de leer más texto. Si hablamos de libro-álbum, resulta que la mayoría de componentes importantes para el significado global de la narración están en la imagen. Para Perry Nodelman, el texto en un libro-álbum pretende tener la simpleza que el adulto piensa como cualidad propia de la voz del niño, mientras que la imagen carga más elementos y detalles que “tienden a socavar esa simplicidad infantil con una visión adulta más elaborada” (Colomer et al., 2010, p.24). En esta medida, una propuesta como el libro-álbum, donde la imagen juega un papel tan importante, rompe con el estereotipo de ‘fácil’ o ‘menor’ al lado de las lecturas exclusivamente textuales. En vista de lo anterior, lo que hace Babel es reconocer la potencia de la imagen desde su singularidad, abogando por una defensa de sus alcances distintos a los del texto, más allá de la idea ‘evolutiva’ de la lectura. El uso del libro-álbum rompe con la simplificación a la que se somete comúnmente la imagen y demuestra que sus propiedades sobrepasan los estereotipos con que mayoritariamente se valora.

Por otro lado, con el libro-álbum se fortalece la política de la editorial de resistirse a los afanes del mercado y en lugar de esto mantener una posición propositiva. Por lo que pude saber, la edición de un libro-álbum toma mucho más tiempo que la edición de textos extensos; sucede así en la mayoría de los casos, incluido el de Babel. Con ello, simplemente

se niega la posibilidad de respuesta a ciertos modelos del mercado. Términos convenientes como fechas de entrega que comercialmente funcionan mejor no tienen un sentido práctico en este caso. Así, si uno de los objetivos principales de la editorial es no ir al pie de la letra con las exigencias abrumadoras del mercado, con seguridad el libro-álbum es uno de los mejores canales para lograrlo porque no se ciñe ni se debe ceñir con exactitud a las mismas dinámicas que funcionan con las demás publicaciones no visuales.

Por último, me parece que de la elección prioritaria de Babel por el libro-álbum se puede intuir una intención de defensa de la lectura pluridimensional que permite este género; aunque el enfoque en esta última parte es editorial, en términos de la recepción se trata también de una defensa del papel activo del lector. En géneros como el libro-álbum la importancia del lector sobresale quizás más que en otros: él debe llenar las grietas existentes entre imagen y texto, comprendiendo así dos funcionamientos lingüísticos distintos; finalmente, su lectura se encarga de tejer esas dos facetas de la experiencia para formar un sentido completo. Sin duda, esto significa que el papel del lector se estima como suficiente para generar un rol propositivo, sustentado en la lectura misma. Esta idea será sustentada en los siguientes capítulos, donde abordaré con mayor profundidad el asunto del lector desde la propuesta temática y formal de los libros de la editorial.

Capítulo 2

El libro-álbum en Babel y sus sujetos lectores

Desde el capítulo anterior se han esbozado dos grandes ideas en relación con el lector: primero, que la conformación de Babel a modo de proyecto editorial y literario propende por la autonomía del niño como lector activo y, segundo, que la elección del libro-álbum de forma predilecta en la curaduría de la editorial constituye una apuesta por este género como herramienta ideal para la de defensa de dicho tipo de lector.

Hablar de la apuesta de Babel en relación con el lector y con el libro-álbum me ha llevado a preguntarme por los planteamientos conceptuales que surgen específicamente en la producción editorial, pues es quizás en esta parte de la cadena del libro en donde se puede notar de forma más contundente su postura frente al que esperan tener como lector y frente al objeto con el cual se dirigen a él. La pregunta por la agenda editorial de Babel implica reconocer que existe una propuesta de lector, una noción de infancia y de sujeto que subsisten bajo sus publicaciones, como subsisten siempre en la literatura infantil por su naturaleza epistemológica. Una pista importante para captar estos planteamientos conceptuales de la editorial son los temas que se tratan en sus publicaciones.

A partir de la lectura de los libros-álbumes de Babel he podido establecer dos líneas temáticas claras: una línea temática que reivindica la actitud lúdica con temas sencillos y graciosos como el asco, la diversión y la risa, y otra línea que abarca temas difíciles o coyunturales a nivel social, como la muerte, la violencia y la problematización de los roles de género, entre otros. A estas líneas decidí llamarlas respectivamente ‘lo no serio’ y ‘lo serio’ en un sentido no binario, pues para mí en lugar de una oposición se trata de una relación de complementariedad.

En este capítulo, el cual explorará los temas ‘serios’ y ‘no serios’, quiero argumentar que la elección temática de los libros-álbumes de Babel supone una noción de infancia en la cual el niño es reconocido como sujeto. Esto quiere decir que se reconocen en el niño la coexistencia de rasgos que hacen pensar simultáneamente en su sujeción y en su capacidad de agenciamiento; no obstante, más allá de la tensión entre estos dos factores, mi propuesta

es que la conformación de dos líneas temáticas en los libros-álbumes de Babel sustenta la autonomía del sujeto lector y aboga por su reconocimiento como agente.

Con el fin de comprender la noción de infancia implicada en la propuesta de Babel, considero necesario referirme a la aproximación histórica de la infancia, la cual ha variado de acuerdo con unas circunstancias culturales y que define de un modo concreto las características de los libros para niños. Para robustecer la que considero la noción de infancia asumida por Babel, me referiré también a la noción de sujeto a partir de las propuestas de Michel Foucault y Louis Althusser. Finalmente, me centraré en cómo estas nociones actúan en el caso concreto de Babel a través de ejemplos de las dos líneas temáticas que he propuesto. En últimas, como ya lo expuse, mi intención es mostrar que los libros-álbumes de Babel abogan por la construcción de su lector como sujeto con capacidad de agenciamiento y no simplemente como un individuo sin capacidad de comprensión.

Algunas aclaraciones teóricas sobre la infancia y la noción de sujeto

El niño y el adulto son, en la sociedad actual, sujetos bien diferenciados. La distancia abismal entre las edades de ambos lleva consigo la concepción de dos mundos distintos, determinados por unas apropiaciones particulares del entorno. Aunque se trata de personas que se encuentran en etapas diferentes de la vida, como seres que conviven resulta inevitable el intento de acercamiento y de comprensión mutuos. Si pienso en la aproximación del niño hacia el mundo del adulto, se me ocurre, por ejemplo, el gesto de imitación característico de los primeros años de vida. Yo misma recuerdo mi imagen a los cinco años, mirándome al espejo, con el maquillaje de mi mamá, lista para experimentar con mi rostro. De una forma poco pretenciosa, simplemente quería saber qué se sentía hacer lo mismo que mi mamá todos los días; de algún modo, ponerme en su lugar por un momento. Asimismo, el adulto trata de comprender el mundo del niño, ese que ha dejado atrás y cuya visión siempre estará permeada por la distancia temporal. En pro de entender ese mundo perdido, nació la categoría de ‘lo infantil’ como un concepto teórico que se refiere a la aproximación del adulto hacia el niño. Como se trata de un conducto interferido por la presencia de dos sujetos, sabemos que hablar de la infancia como un concepto que da cuenta fielmente de quién es el niño resulta absurdo. Por supuesto, esta categoría es

variable y está definida por aquel que la construye: el adulto. En palabras de Absalón Jiménez Becerra, licenciado especializado en pedagogía infantil,

[...] la infancia no corresponde propiamente a los niños: la infancia representa una organización discursiva en la que los niños tienen lugar, cumplen una función y tienen una finalidad cultural, social y moral, de manera que se constituyen en una subjetividad. (Jiménez, 2012, p.16)

Partamos del hecho de que, como lo hace notar Jiménez, la infancia es una organización discursiva. Por ende, la noción de infancia nos da idea no solo del sujeto representado sino, especialmente, del sujeto que representa, de su perspectiva al acercarse al niño. A causa de su misma naturaleza como constructo discursivo, esta noción tiende a alterarse de acuerdo con la variación en los códigos culturales. De esta manera, es claro que no se puede hablar de una sola noción de infancia sino que esta debe entenderse de acuerdo con unas situaciones históricas dinámicas así como los sujetos que participan en ellas.

Traigamos ahora la idea de infancia al campo de la literatura infantil, que es el que específicamente nos interesa. Como es lógico, la noción de 'lo infantil' ha determinado la forma como se ha pensado esta rama de la literatura. Entonces, ya que el concepto de infancia ha tenido múltiples variaciones, lo mismo ha sucedido con la literatura infantil. El público al que se dirigen los libros pertenecientes a este campo no ha sido concebido siempre del mismo modo, por lo cual las propuestas editoriales han pasado por cambios considerables. Con el fin de enterarnos de algunas nociones de infancia, propongo un breve recorrido cronológico para hablar simultáneamente de estas y de su incorporación a la literatura. Lo importante, por ahora, es tener en mente que bajo toda idea de literatura infantil subsiste una noción de infancia.

Para comenzar, hay que aclarar que hasta mediados del siglo XVII los niños eran considerados adultos en miniatura, por lo cual no había libros hechos específicamente para este público. Los niños no eran un grupo por el que hubiera una preocupación o un enfoque especial, sino que se incluían como actantes homogéneos dentro del mundo adulto. Según el libro *Theorizing Childhood*, de Allison James, Chris Jenks y Alan Prout, esta primera noción de infancia ponía al niño como una figura malvada, en respuesta del pecado original como punto de partida de la vida. A partir de esta concepción, el niño era arrojado al mundo en condición de pecador, por lo cual su vida solo tenía sentido en tanto debía ser

corregido y disciplinado: “the correct training of children is held to give rise to docile adult bodies” (James, Jenks y Prout, 1998, p.10). Así, la figura del niño solamente encontraba un lugar en la sociedad en tanto podía ser moldeado para llegar a ser adulto. Por lo tanto, no había una particularización del niño, sino que, como vimos más arriba, era un adulto en miniatura, un potencial en formación. Como consecuencia de la falta de consideración de la infancia como una etapa particular, no había una producción literaria dedicada a los niños. Como menciona Paul Hazard “Si durante siglos no se pensó siquiera en dotar a los niños de trajes adecuados, ¿cómo se pensaría en brindarles buenos libros?” (como se cita en Garralón, 2015, p. 37). Fue solamente cuando se planteó una separación clara entre adultos y niños que empezaron a existir los libros con distinciones peculiares para los dos públicos. Cuentos considerados actualmente como clásicos infantiles publicados en este periodo, tales como los de Charles Perrault, no fueron realmente pensados para este público porque simplemente no había un tratamiento distinto con niños y adultos. En esta época abundaron las fábulas aleccionadoras, si bien recibidas por los niños, no como textos hechos únicamente para ellos. El cambio en la concepción de la figura del niño fue el que marcó realmente una consideración distinta sobre la literatura.

Jean-Jacques Rousseau fue el iniciador de una alteración en la idea del niño desde sus reflexiones sobre la pedagogía. Si antes este era visto como una persona mala que debe empezar a moldearse para llegar a la adultez, lo que hizo Rousseau fue hablar de la bondad como el estado natural del niño: “God makes all things good; man meddles with them and they become evil” (como se cita en James et al., 1998, p.13). Claramente, esto significó un cambio total en la concepción de los más pequeños y, por ende, de las expresiones literarias. Su aporte permitió la valoración de la infancia como una categoría singular, al mismo tiempo que ubicó al niño como un ser idealizado por su dulzura e inocencia. Esta reflexión sobre la infancia abrió la posibilidad de repensar el mercado de los libros con un nuevo enfoque. Según Ana Garralón, “a mediados del siglo XVIII ya puede hablarse de un mercado específico de libros para niños” (Garralón, 2015, p. 52). Así, los planteamientos de Rousseau permitieron un reconocimiento del niño, por lo cual empezó a pensarse en un enfoque de la literatura exclusivamente para él. La llamada literatura fantástica, la narrativa de aventuras y las *nursery rhymes* fueron escritos populares durante este periodo.

Para mediados del siglo XIX, el auge de los libros para niños fue tan grande que se dio lo que se conoce ahora como la Edad de Oro de la literatura infantil. En relación con las propuestas de Rousseau, surgió un interés por la figura del niño, por crear un espacio en la literatura dedicado completamente a él. A raíz de esto, hubo una enorme diversificación temática y formal en los libros infantiles, un cuidado preciso en estas ediciones que le abrió paso a la experimentación literaria y editorial. Autores como Lewis Carroll, Rudyard Kipling y J.M. Barrie fueron destacados exponentes de lo que se publicó durante estos años.

Con el auge de la literatura infantil, a mediados del siglo XIX comenzó a haber una reflexión sobre esta como una herramienta para el desarrollo intelectual de los niños. Si bien el niño era concebido como un ser ‘bueno’ por naturaleza, con el tiempo dicha naturaleza era ligada a un proceso de inevitable maduración (James et al., 1998). Por ello, la pedagogía se instaló con más fuerza en la literatura, que debía propender a la educación como su propósito principal. La literatura reaccionó dándole cabida a las enseñanzas con modelos de comportamiento ideales y, simultáneamente, con historias que veían de forma satírica esos primeros modelos. Como muestra de lo primero encontramos obras con niños ejemplares como *Giannetto*, del italiano Luigi Alessandro Parravicini, y, en cuanto a lo segundo, tenemos las historias de *Max y Moritz*, del alemán Wilhelm Busch, en las que dos niños desobedientes se deleitan en la burla y la risa.

En relación con la concepción de la literatura infantil como formadora, para el siglo XX algunos autores vieron la necesidad de crear obras que pusieran al niño de un modo más comprometido como ente activo en la sociedad, razón por la cual la consideración sobre este tomó otro rumbo. Ya no se trataba del niño idealizado como un ser inocente y puro, sino que se pensaba sobre él como alguien que debía enfrentarse a la realidad de un mundo que no siempre recibe a las personas de forma hospitalaria. En *Historia portátil de la literatura infantil*, Ana Garralón menciona a Erich Kästner como uno de los mejores ejemplos al respecto ya que creó una novela urbana llamada *Emilio y los detectives*, en la que se prioriza la necesidad de relacionar el lugar de enunciación del autor con el contexto en el que se desarrolla la obra: la ciudad de Berlín en los años treinta. Claramente, esto da cuenta de la intención de apelar al lector con las dinámicas del entorno en el que vive. Ya no se trata del niño como un ser bueno y prácticamente abstraído del mundo, como alguien

que habita una dimensión aislada, sino de un niño que inevitablemente está implicado en unas duras condiciones y obligado a comprender lo que ellas significan.

Si bien es claro que desde inicios del siglo XX se empezó a ver la tendencia a pensar en el niño como ser social que necesitaba comprender también los horrores de lo que ocurría a su alrededor, Absalón Jiménez afirma que “La infancia, como experiencia vital de la modernidad, ha sido asociada a la inocencia y a la fragilidad” (Jiménez, 2012, p.14). Justamente, como respuesta a la difícil realidad que recibe al niño, hacia mediados del mismo siglo se comenzó a fortalecer la tendencia hacia el cuidado y la salvaguardia de los pequeños. Instituciones como la familia, la escuela y la ley, como “nuevos tipos de vigilancia sobre la infancia”(Jiménez, 2012, p.17) han insistido en pensar en el niño como una persona que debe estar enterada de su mundo pero no por ello obligada a pasar del mismo modo que un adulto por sus duros caminos. Así, pues, junto a la idea del niño como ser social puede coexistir la aproximación hacia la infancia como una etapa de protección, más como una tensión entre lo que sucede con el niño en la sociedad y lo que se cree que este puede o debe saber sobre ella.

Para finales del siglo XX y comienzos del XXI, si pensamos en la llamada *infancia contemporánea* veremos que se trata de una noción interpelada por otros agentes tales como “los medios de comunicación, la economía de consumo, la globalización cultural”, etc. (Jiménez, 2012, p.17). Lo anterior ha llevado a establecer una relación ambigua con los discursos que tienden a resguardar al niño, puesto que estos se abstienen de dotarlo de cierta información mientras que los nuevos agentes que mencioné generan una comunicación mucho más lineal e indiferenciada.

Hasta ahora, podemos decir un par de cosas relevantes sobre la noción de infancia predominante en la actualidad: primero, que no hay un consenso claro con respecto a la consideración que debe haber sobre los niños pero que, segundo, hay una tendencia marcada hacia la protección y la formación. Esto se refleja en muchas propuestas de literatura infantil a través de la visión excesivamente pedagógica que tienen, con esta idea de que los libros deben ‘servir’ para ‘enseñar algo’, o de la tendencia a hacer de la fantasía, los sueños o la imaginación el lugar que les corresponde a los niños, diferente al de la ‘realidad’ que sería el que les corresponde a los adultos. Sin duda, este tipo de propuestas limitan, restringen y ciñen al niño dentro de clasificaciones muy específicas.

Por supuesto, no todas las propuestas editoriales respaldan esta visión. En algunas, la relación con el lector se complejiza en sentidos totalmente distintos. En el caso de Babel, lo que percibo es que se defiende la autonomía del niño como sujeto de conocimiento, atado a referentes y sistemas de pensamiento adultos pero con capacidad de agenciamiento desde sus particularidades como niño. En este punto se hace necesario exponer algunas características que nos pueden dar claridad sobre la subsistencia de cierto tipo de sujeto en la propuesta editorial de Babel. Para sentar una base teórica, como ya lo mencioné, he decidido seguir algunos de los planteamientos de Louis Althusser y Michel Foucault. Con ello pretendo problematizar la noción pasiva de sujeto y propongo pensar, como ambos sugieren, en la relación entre sujeción y agencia.

Inicialmente, me interesa abordar el concepto ‘Aparatos ideológicos del estado’, de Althusser, quien fue un filósofo francés que se dedicó a estudiar críticamente el marxismo fuera de la línea ortodoxa. En *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, Althusser da cuenta de un hecho determinante en las sociedades capitalistas: la condición de la producción es la reproducción de las condiciones de producción. Lo anterior quiere decir que la condición para que el sistema dominante permanezca, es la reproducción de la sumisión a la Ideología de ese sistema dominante. Para explorar a fondo esta propuesta, Althusser particulariza la noción de Ideología con la distinción entre Aparatos del estado y Aparatos ideológicos del estado. Según él, la diferencia radica en que en los Aparatos del estado prima el modo represivo sobre el ideológico, mientras que los Aparatos ideológicos del estado funcionan “de manera preponderantemente ideológica, pero secundariamente de modo represivo” (Althusser, 1989, p.190). Con esta aclaración, Althusser menciona múltiples ejemplos de los que serían Aparatos ideológicos del estado: la religión, la familia, la escuela, los discursos políticos y jurídicos, las artes, entre otros, a través de los cuales los sujetos reciben y apropian la ideología de manera positiva y no represiva. Desde este punto de vista la literatura es un Aparato ideológico del estado, lo cual indica que genera una visión de mundo desde una propuesta ideológica. No se imprime de modo represivo la obligación a seguir unos lineamientos, pero la existencia de unos discursos concretos y de unas formas de funcionar ya son rasgos que hacen de la literatura un marco o una estructura para el individuo que se afirma dentro de ella. La inclusión de los individuos dentro del marco ideológico de la literatura los constituye como sujetos de la ideología. Siguiendo a

Althusser, el sujeto se reconoce dentro del sistema que lo domina (Sujeto) y es reconocido por él. Solo existe como sujeto “para y por su sujeción” (Althusser, 1989, p.205). Ese sistema funciona como una garantía, como una estructura o una base. Si bien el sujeto está sujeto a la estructura sobre la cual se afirma, este tiene también una aparente libertad que funciona dentro de las condiciones del Aparato ideológico, pero que inevitablemente lo someten al marco de la ideología. Así las cosas, hay una tensión entre la capacidad de agenciamiento del sujeto y los límites que la ideología establece para darle lugar a tal libertad.

En definitiva, mencionar a Althusser nos proporciona, por ahora, dos ideas fundamentales de las que seguiremos hablando: el concepto de ‘Aparato ideológico del estado’ y el establecimiento de este concepto como marco ideológico para un sujeto que tiene cierto grado de libertad dentro del mismo. Considerar a la literatura como un Aparato ideológico de estado nos permite comprenderla como un recuadro dentro del cual existen unos sujetos afirmados por ella como marco. En este caso particular, Babel funciona como agente que manifiesta una propuesta ideológica con la proposición de líneas temáticas.

Foucault nos permite una aproximación al sujeto que no solo lo reconoce como sujeto a la ideología sino como individuo con capacidad de agenciamiento aún en el marco de la ideología. El mencionado filósofo, también francés y alumno de Althusser, concentró su producción intelectual especialmente en el estudio de las relaciones de poder y en una posible genealogía sobre el sujeto. Su búsqueda intelectual se enfocó en cómo el hombre ha elaborado saberes sobre él mismo y cómo estos saberes constituyen ‘juegos de verdad’. En la exploración de esta pregunta, el autor dio con que las prácticas que constituyen estos saberes están ligadas a unas tecnologías, a saber cuatro: tecnologías de producción, tecnologías de sistemas de signos, tecnologías de poder y tecnologías del yo. En palabras de Foucault, “Cada una implica ciertas formas de aprendizaje y de modificación de los individuos, no sólo en el sentido más evidente de adquisición de ciertas habilidades, sino también en el sentido de adquisición de ciertas actitudes” (Foucault, 2008, p.49). Foucault expresó su interés por las dos últimas por encima de las demás, puesto que, como él mismo lo afirma, para hablar de la genealogía del sujeto en occidente es necesario hablar de la interacción entre estas dos tecnologías. Ya que mi punto es la exploración de la noción de

sujeto, resulta pertinente hablar específicamente sobre las tecnologías del yo. En relación con estas, Foucault afirma que:

[las tecnologías del yo] permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault, 2008, p.48).

Todas aquellas prácticas que funcionen desde la voluntad del sujeto y sobre él mismo, que le permitan abogar por un conocimiento de sí o por unas motivaciones propias se denominan, entonces, tecnologías del yo. Si bien es cierto que estas permiten que se ejerza, de algún modo, la libertad del individuo, Foucault resalta que están cohesionadas por las tecnologías de poder o dominación, es decir que existen dentro de ellas como marco. Estas estructuras son las que le dan al sujeto la posibilidad de existir como tal y sostienen su existencia y mediante la afirmación en su relación con ese marco, ofrecen al sujeto una capacidad de acción. Así las cosas, la libertad del individuo se encuentra sujeta a su existencia dentro de las tecnologías de dominación, que restringen y simultáneamente permiten ese ejercicio de libertad. Lo que nos demuestra la definición de las tecnologías del yo es que aún dentro del recuadro que significa la sujeción a las prácticas de dominación, existe un potencial de agenciamiento en el individuo sujeto a tal esquema. En últimas, esta situación de sujeción pero también de capacidad de acción posible constituye a la persona como sujeto activo y autónomo. Si pensamos únicamente en la dominación como condición predeterminada, hablamos de un sujeto pasivo que se limita a ceñirse a lo que su estado de sujeto a una estructura lo restringe. En cambio, según lo que añade Foucault, hay un potencial en el sujeto que le permite existir dentro de esa estructura determinada por la dominación, teniendo en cuenta que esto implica y habilita para él unas capacidades. En esta medida, el sujeto se resiste al mero estado de sumisión; asume su ‘estar sujeto’ con lo que esto significa también en un sentido activo.

Adicional a lo anterior, sobre la definición de sujeto, en *¿Qué es la Ilustración?*, Foucault afirma que con la Ilustración surgió un *ethos* filosófico, una actitud, que problematiza la constitución del sujeto autónomo. Este *ethos* es caracterizado como una “actitud-límite”, que implica que si bien el individuo está sujeto a unas limitaciones, junto a

la sujeción existe un potencial de transgresión que le permite rebasar esos límites. No se trata de estar dentro de los límites o fuera de ellos, sino de ubicarse en el límite mismo, tener conciencia de que se está allí para potenciar un pensamiento crítico. La crítica funciona como actitud filosófica que despierta en el sujeto un ansia de libertad, teniendo pleno conocimiento de la existencia de la estructura que lo sostiene y de la necesidad de afirmarse como sujeto gracias a ella. Es un hecho que existen unas relaciones de poder, pero frente a ellas unas formas de entendimiento que el sujeto crea sobre sí mismo, lo cual le da capacidad de agencia (Foucault, 1993).

Estas nociones de sujeto, así como las tensiones que implican cobran relevancia en esta investigación sobre literatura infantil porque en el proyecto de Babel se tiene en mente la idea de un niño que participa de estas dinámicas del poder y no está ausente de ellas. En el caso de esta editorial, me interesa abordar el asunto del sujeto desde su doble naturaleza tanto enmarcado por un sistema ideológico, como participativo y agente dentro de las limitaciones que traza el esquema dentro del cual se inserta. La principal normatividad que establece Babel como editorial claramente son las líneas temáticas que antes mencioné. Ese es el campo en que se le proponen unos discursos concretos al lector y que funciona como base y simultáneamente como espacio de acción para él.

La propuesta temática en los libros-álbumes de Babel

‘Lo no serio’

Una de las grandes líneas temáticas que he detectado en los libros-álbumes de Babel es aquella que reivindica al niño en tanto *homo-ludens* (hombre que juega) a través de aspectos tales como la risa, la diversión, el humor o el asco. El concepto fundamental que utilizaré para darle unidad a esta sección es el juego. Antes que nada, quiero aclarar que no voy a hablar del juego únicamente como práctica; más allá de esto, en la misma línea en que lo plantea Cortázar, voy a referirme al juego como postura, como una actitud que se practica en la cotidianidad:

Cuando digo jugar no me refiero a jugar con un trencito de juguete, sino a jugar en el sentido en que el hombre juega. Si le da la gana de escuchar música está jugando, si quiere hacer un dibujo está jugando, si quiere hacer un paseo está jugando; ése es

el sentido lúdico. Todo lo que no significa el trabajo, la obligación y el deber. Todo lo que sale de eso para mí es el juego y el hombre es un animal que juega (Como se cita en Gambetta, s.f., p.67).

Un aspecto destacable de la cita de Cortázar es que señala la existencia de una visión binaria del juego, 'lo no serio', por oposición frente al deber, 'lo serio'. El autor evidencia el esquema dualista de opuestos en el pensamiento normativo, pero defiende el sentido amplio del juego como algo prácticamente inherente al ser humano, que se sale de dicho ordenamiento binario y plantea una libertad más allá de él. El hombre es un animal que juega cuando obedece a sus deseos más espontáneos, pero no por ello menos legítimos. De cualquier modo, su postura crítica es una reivindicación de la actitud de juego que responde a una subvaloración generalizada de dicho concepto cuando se plantea como la contraparte de 'lo serio'.

Johan Huizinga, quien teorizó profundamente sobre el comportamiento lúdico y propuso el término *homo-ludens*, también se refiere al contraste incuestionado del juego como 'lo no serio' frente a 'lo serio'. Huizinga afirma que dicha dicotomía responde a un fenómeno histórico que permanece en nuestra conciencia y que no permite una valoración positiva del juego. Aunque el autor holandés alude a la relación directa del juego con la risa y lo cómico, expone que "el juego puede ser muy bien algo serio" (Huizinga, 2007, p.17). El carácter 'serio' de 'lo no serio' radica en que las actividades con un sentido lúdico tienen igualmente unas intenciones y reglas particulares, por lo cual responden también a un tipo de lógica singular. Para ilustrar esto se me ocurre, por ejemplo, una actividad que es en parte juego como práctica, pero además incluye otro elemento lúdico como lo es el humor: imitar a alguien. Más que unas reglas concretas, lo que prima en la imitación es la espontaneidad, la risa y el puro antojo. Además, este 'hacer como si' implica tener conciencia de la diferenciación entre uno mismo y el otro, de lo que socialmente implica esta burla. Se trata de un acto que se deriva del deseo genuino, pero con una trascendencia que no se limita a la mera trivialidad que muchos pueden notar como único elemento. De este modo, debe entenderse que hablo de 'lo no serio' en un sentido irónico que problematiza ese encasillamiento tajante y diferenciado.

Veamos algunos ejemplos de libros-álbumes de Babel que tratan temas ‘no serios’ para desarrollar más ideas que nos permitan hablar sobre este concepto de juego y sobre el tipo de sujeto que subsiste bajo estas propuestas.

El primer caso que quiero mencionar es *¡No, no fui yo!* (Imagen 13), de Ivar Da Coll, que fue editado por Babel en el año 2014. Se trata de un libro con temas triviales de los cuales se derivan el asco y la risa. En este libro, tres amigos, Juan, José y Simón, deciden salir juntos a almorzar y a dar un paseo. Cuando van caminando luego de haber almorzado, José y Simón sienten un olor asqueroso que resulta ser una flatulencia que se le escapa sin querer a Juan. Avergonzado, Juan inventa la presencia de un ogro que habría provocado dicho olor. Todos corren espantados y, a continuación, suceden casos similares con José y Simón; uno deja salir un eructo y el otro, un moco. Ambos inventan historias de terribles espantos para esconder su vergüenza. En un gesto conciliador, al final de la historia vemos a los supuestos espantos sobre el tejado de la casa en la que duermen los personajes.

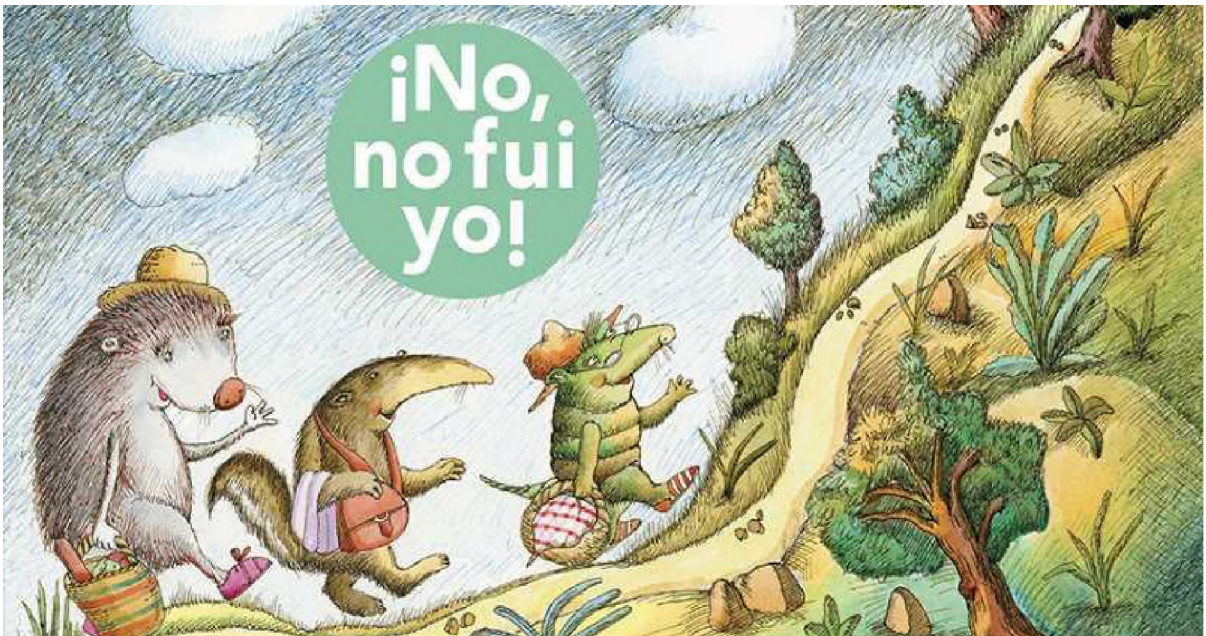


Imagen 13. Ivar Da Coll. *¡No, no fui yo!*. 2014.

La historia está escrita a manera de rima, casi toda de la forma A-B-A-B. El libro pone en evidencia la autocensura a la que estamos acostumbrados en relación con reacciones o sustancias que produce nuestro cuerpo y que, por convenciones culturales, se controlan u ocultan. Al no lograr hacerlo, sentimos vergüenza. Aunque los personajes no se dan por enterados de lo que les ocurre a sus compañeros, el lector es testigo de la situación graciosa

que sucede en la narración y no puede más que reírse de ella. En últimas, este libro resalta la actitud lúdica por parte del lector como testigo de todas las penas y engaños de los personajes y de ellos mismos en sus intentos por ocultar lo que les ha sucedido. En este caso, el juego es una actitud tan necesaria en la trama del libro para los personajes como para el lector que asume el pacto de lectura.

¡No, no fui yo! presupone una respuesta favorable del lector frente a la vergüenza de los personajes, un sentido de identificación con la pena que ellos experimentan y también una burla de esa vergüenza. Este es un libro que resalta por su espontaneidad, por ver justamente en el juego con el lector una complicidad asumida: se trata de chistes o códigos que todos podemos entender sin mayor dificultad. Con seguridad, esto le aporta un sentido de universalidad al libro.

Siguiendo la idea de Althusser de ‘aparato ideológico del estado’ como proposición no represiva de la ideología, el aspecto ideológico que traza la editorial en este libro tiene que ver con las formas como funcionan las relaciones sociales. La ideología que funciona como marco para el lector le permite entender la diferenciación entre sí mismo y el otro, así como la complejidad de la censura de la naturaleza corporal del hombre como parte del pensamiento que rige este tipo de relaciones. Revelar esta información inserta al niño dentro de la sociedad como individuo. Sin embargo, esto no implica necesariamente una capacidad propositiva, pues solo se reconoce al individuo como perteneciente a esa estructura social. El hecho que significa una posibilidad propositiva es la intención crítica que propone la lectura frente a esas normatividades: el lector evidencia el entramaje de esa autocensura y de las relaciones complejas respecto a ella, lo cual le da un punto de vista crítico frente a la situación y, como lo señala Foucault, la crítica bien puede ser la herramienta para propender por una libertad. Hay agencia en la medida en que se genera un espacio para cuestionar una regla trivial pero inapelable que define, como dice también Foucault, cómo deben ser y actuar nuestros cuerpos. Con su participación, el niño, más allá de comprender el sistema de reglas que rigen en este tipo de normatividades, en el acto mismo de la lectura puede criticar la censura a la que se someten estas legislaciones sobre el cuerpo. Este acto de hacerlo conocedor del sistema del que hace parte supone reconocerlo como sujeto, pues se presenta como un individuo con una postura que, gracias

a la actitud lúdica, puede ser crítica frente a tales legislaciones. La actitud de juego es la herramienta para insertar al niño con una percepción crítica de forma creativa y auténtica.

Además, la utilización de este tema aparece como lo que el niño aunque sabe no debería encontrar en un libro. He tenido la oportunidad de ver a más de un padre censurando este título porque piensan que las actitudes allí representadas van en contra de las ‘buenas costumbres’ y que ellos, como ‘buenos padres’, no deberían alimentarlas. El tema escatológico, en teoría, debería permanecer como un secreto. Justamente, el juego, entre lo que puede o no saber el lector, le revela al niño unas normas culturales dentro de las cuales debe insertarse, dota al niño de información que suele ser censurada. De cierto modo, algo que se puede pensar como especialmente potente en la infancia es este sentido del juego como energía vital, como una actitud relevante. Ya lo ha dicho Huizinga, jugar puede ser muy bien un asunto serio.

Si precisamos la propuesta de sujeto que subsiste bajo esta línea temática que reivindica la actitud lúdica, por lo pronto podemos decir que hay un funcionamiento ambivalente: por una parte, estos temas circunscriben al niño dentro de unos códigos culturales. Simultáneamente, reivindican su espontaneidad y le dan espacio para generar relaciones de identificación de sí mismo con los otros y propenden por una actitud crítica frente a estos vínculos. Lo primero hace pensar en el niño sometido como sujeto pasivo y lo segundo como sujeto reivindicado en tanto es participativo.

Otro ejemplo que podemos mencionar dentro de esta línea temática de ‘lo no serio’ es *Chigüiro chistoso* (Imagen 14), también de Ivar Da Coll, el cual es uno de los tomos que componen la famosa serie de Chigüiro, mencionada en el primer capítulo. Este libro corresponde a un subgénero del libro-álbum denominado álbum silente, lo cual quiere decir que es un exponente del libro-álbum que utiliza únicamente la imagen como lenguaje. Dicho libro está pensado para primera infancia, para lectores que antes de conocer el texto pueden comprender imágenes.

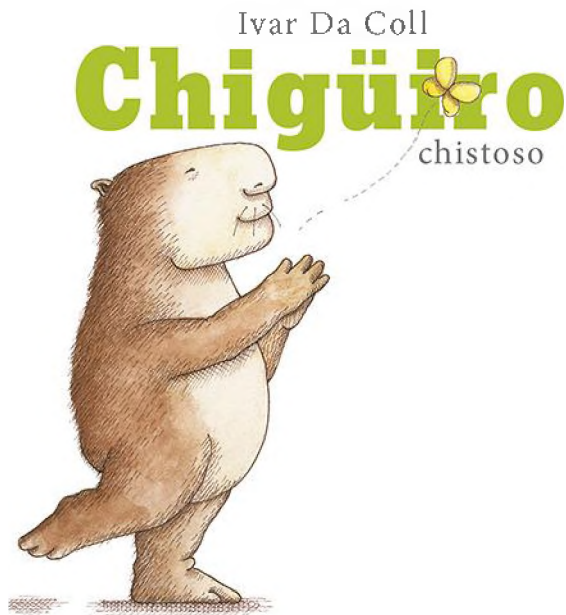


Imagen 14. Ivar Da Coll. *Chigüiro chistoso*. 2014.

Esta vez, Chigüiro juega con una mariposa y trata de atraparla. En su intento por seguirla, atraviesa un matorral y sin querer algunas hojas se adhieren al pelo de su cabeza. Él no lo nota y sigue caminando. De repente, se encuentra con su amigo el mono, que sí se detiene de inmediato en el aspecto gracioso de Chigüiro y se ríe de él. A continuación, el personaje principal se encuentra con su amiga chigüiro, quien también lo ve y se burla de él. Pensativo, Chigüiro sigue su camino hasta llegar a su casa, algo triste porque no entiende la situación. Cuando se ve al espejo, entiende qué ha sucedido y se ríe de su aspecto. Regresa con sus amigos y al final ríen todos juntos.

Chigüiro chistoso es una narración que, como toda la serie del mismo personaje, se destaca por la empatía y ternura que despierta en el lector. Ciertamente, esto se debe al carácter del personaje, tímido y simpático. Reírse de los demás y reírse de uno mismo es el gran tema que atraviesa la narración expuesta anteriormente. Esta historia tiene un humor sencillo, un humor simple pero necesario, pensando en que los receptores son los niños más pequeños. El hecho de utilizar únicamente imágenes y abstenerse del texto, el formato del libro y la estructura narrativa simple son estrategias para reafirmar ese intento de participación de los más pequeños. Esta simpleza, no obstante, revela rasgos profundos

sobre la noción de uno mismo, la noción de los otros y la idea de unas reglas sociales que hacen que algo sea chistoso; todas estas son nociones que construyen bases de la interacción social. Si lo pensamos nuevamente en términos del tipo de sujeto al que apela la narración, puede hablarse de la inserción del individuo en las dinámicas de la sociedad y su reconocimiento dentro de ellas. Como sucede en *¡No, no fui yo!*, el lector está un paso más allá del personaje principal de la narración, pues se entera antes que él de lo que causa la burla por parte de los demás. Así, no solo se entera de unas reglas sociales acerca de la burla, sino que también tiene la posibilidad ir elaborando una postura crítica mientras avanza la narración-- antes de que Chigüiro descubra lo que sucede. En ambos libros prima la ambivalencia: se refuerza la tensión entre un sujeto pasivo al que se le revelan unas reglas y sus posibilidades de participación como sujeto activo, potencializadas con el acto de lectura y la conformación de una postura crítica. No obstante, debo decir que, para mí, en el primer caso esto sucede de un modo mucho más contundente. Lo interesante de este segundo libro es su intención de dirigirse sobre todo a los primeros lectores, lo cual es algo que vale la pena resaltar como reivindicación de las posibilidades de lectura participativa desde la primera infancia.

Hasta aquí, hemos podido dar con algunas conclusiones preliminares sobre la idea de sujeto lector a partir de la línea temática de 'lo no serio' en los libros-álbumes de Babel. He querido resaltar el papel del juego en la infancia y su potencial como experiencia vital, lo cual nos permite tener una apreciación del juego como actitud con un potencial destacado en esta etapa de la vida. En relación con lo anterior, si pensamos en el juego como elemento presente de forma notoria en la infancia, podemos decir que a nivel literario es un espacio discursivo de participación para el niño. Pese a la valoración positiva del juego, al inicio anoté que el tratamiento de este tipos de temas puede verse como una forma de hablar de una infancia idílica y protegida de la realidad inmediata, que forma sujetos sumisos restringidos por el juego como espacio distanciado de otro tipo de temas censurados para él. He reivindicado el juego, pero no pretendo negar la ambivalencia de la interpretación que puede haber con su presencia en las narraciones. Pasemos ahora a 'lo serio', pero tengamos este carácter dual en mente para retomarlo un poco más adelante.

‘Lo serio’.

Actualmente, parece difícil saber lo que es o no concerniente a la infancia. La idealización del niño como un ser inocente es una aproximación poco acorde a nuestra realidad, pero tratarlo como un pequeño adulto no resulta tampoco pertinente en el momento en que vivimos. Los límites claros entre las distintas etapas de la vida han tendido a desaparecer cada vez más, han sido trastocados. Temas que antes permanecían en el dominio del adulto o que este escondía del alcance del niño han dejado de tener tal restricción. ¿Qué sucede entonces con la guerra, los estereotipos de género o la muerte?, ¿también estos temas le corresponden al niño?

Hablar de ‘temas difíciles’ implica una ambivalencia notoria en relación con el sujeto lector. El hecho de insertar al niño con la literatura dentro de un sistema ideológico en donde temas como la guerra, las coyunturas políticas y los problemas sociales son relevantes genera reacciones dispares. Por una parte, el tratamiento de estos temas puede ser tomado como algo negativo en la medida en que simplemente inserta al niño en esa ideología dentro de la cual no puede participar y, más bien, termina haciéndolo consciente de su ‘papel pasivo’, de su estado de sujeción. También, podría verse como un acto de crueldad contra los niños por sacarlos del ‘mundo idílico en donde viven’. Para muchos, esto puede darles un conocimiento que todavía no les corresponde, generando posibles traumas. Si bien es cierto que el individuo por existir dentro de una sociedad ya está sujeto a unos sistemas ideológicos así se tenga o no consciencia de ello, realidades como la guerra interna que el país ha sufrido por tanto tiempo o las crudas imágenes que vemos a diario en los noticieros sobre los niños que son afectados directamente por la violencia en numerosas partes del mundo nos hacen preguntarnos si realmente queremos que se inserten dentro de ese sistema odioso que no parece estar hecho para ellos. En el lado contrario de la discusión, hay quienes consideran que tocar estos temas con los niños resulta una necesidad imperante para hacerlos partícipes del mundo en el que viven. Aunque también hay una preocupación particular sobre la infancia, se cree que puede haber formas estratégicas de abordar este tipo de temas sin necesidad de desencadenar problemas psíquicos o de desarrollo para los más pequeños, sino implementando en ellos un espíritu crítico por medio de estrategias sutiles. Por ejemplo, para Yolanda Reyes los libros pueden muy bien ser una alternativa para proponer “camino simbólicos para descifrar tantas emociones que

no alcanzaron a ser dichas con palabras” (Reyes, 2016, párr.3). Si estamos de acuerdo, el tratamiento en la literatura de este tipo de temas significa la posibilidad de darles a los pequeños lectores las herramientas para comprender su entorno, la existencia de aspectos no agradables de la realidad, de una esfera pública más amplia que el hogar o la escuela, el sufrimiento de otros, despertar en ellos una actitud participativa y así reconocerlos como sujetos-agentes.

En el caso concreto de Babel, María Osorio afirma que aquellos ‘temas difíciles’ están presentes en la televisión y en la cotidianidad misma todo el tiempo, así que no entiende por qué los padres a veces los censuran o evitan, como si se tratara de algo que no supieran o no pudieran saber los niños (Osorio, s.n.p., 2016). La cabeza de la editorial parte de la idea de que estos temas no solo pueden sino que deben pasar por el dominio de los niños desde la literatura, pues están presentes en sus vidas todo el tiempo de forma inevitable. Así que el hecho de generar conciencia con respecto al discurso en el cual se está inmerso puede ser visto como un aspecto positivo. No se trata de una realidad alterna que se está dando a conocer, sino de crear un vínculo entre el lector y la situación que lo rodea todo el tiempo. Aunque existe una tensión entre la protección y la articulación social, el ejercicio crítico del lector es una forma autónoma de acción que le permite participar como sujeto de conocimiento. Siguiendo nuevamente a Foucault, ¿qué es la crítica sino el ejercicio de poder del sujeto? En la medida en que el niño puede generar una reacción, una opinión o un pensamiento sobre su entorno, está siendo crítico, está ejerciendo su capacidad de agenciamiento como sujeto.

Cómo abordar estos temas no es un asunto sencillo. No obstante, la editorial se ha dedicado a hacerlo con un cuidado particular y con una insistencia mayor desde hace aproximadamente cinco años. Algunos ejemplos nos pueden ayudar a clarificar las estrategias de las que se ha servido la editorial para tratar temas coyunturales y, asimismo, comprender cómo estos libros promueven la existencia de un sujeto como tal.

En primer lugar, quiero mencionar el libro *La historia de Julia, la niña que tenía sombra de niño* (Imagen 15), editado por Babel en el año 2014. Este libro de Anne Bozellec y Christian Bruel fue publicado originalmente en francés y aborda principalmente temas como los estereotipos de género y la búsqueda de identidad. Julia, la protagonista de la historia, es una niña que desafía las expectativas de sus padres puesto que no se adapta al

buen comportamiento que ellos suponen como inherente a una niña. Ella es descuidada y traviesa pese a que sus padres le piden que se peine y se comporte ‘como una niña’. La desilusión por el comportamiento ‘poco femenino’ de su hija los lleva a llamarla continuamente ‘muchachito’. Repentinamente, Julia cae en la cuenta de que tiene sombra de niño, lo cual le genera tal conflicto que busca varios métodos para deshacerse de ella. Como última solución, decide ir a un parque para cavar un hoyo y meterse allí, en la oscuridad, donde la sombra no tenga oportunidad de aparecer. En este lugar, Julia se encuentra con un niño que enfrenta una situación similar a la suya: sus padres le dicen que parece una niña cada vez que llora y se burlan de él. En el momento del diálogo, ambos personajes descubren que son los demás quienes los obligan a permanecer en una especie de frascos que los fuerzan a actuar de tal o cual manera y no de otra. Al final, los niños dan con una deducción importante: “Yo creo que si uno quiere, se puede ser niño y niña a la vez... ¡De malas con las etiquetas! ¡Tenemos derecho!” (Bozellec y Bruder, 2014, p.26). Ambos personajes son conscientes de que algo ha cambiado a partir de su reflexión. Al terminar la historia, Julia recupera su sombra. Hay una ambigüedad en la guarda final, donde Julia de nuevo tiene sombra de niño. El desarrollo de la narrativa nos sugiere que los niños tienen sombra de niña y sombra de niño todo el tiempo y que las divisiones categóricas entre los comportamientos de niños y niñas no son más una convención cultural que una realidad vívida. Julia tiene sombra de niño porque no le gusta peinarse, pero no por eso deja de ser Julia; del mismo modo, está bien para su amigo llorar a veces aunque le digan que eso no lo hace sino una niña.



Imagen 15. Christian Bruel/ Anne Bozellec. *La historia de Julia, la niña que tenía sombra de niño*. 2014.

La historia de Julia, la niña que tenía sombra de niño es un relato que problematiza los roles de género en la sociedad, los comportamientos estandarizados como verdad última y la relatividad de las afirmaciones enunciadas por los adultos. La narración incursiona en personajes atípicos que se saltan la aprobación adulta para privilegiar su propio pensamiento. Estos personajes activos se cuestionan, no dan por sentadas las verdades establecidas por los adultos y prefieren la exploración personal por fuera de las limitaciones que les han sido impuestas. El libro despierta la actitud crítica en los lectores gracias a la existencia de la misma actitud en los niños como personajes centrales. En esta medida, la alta capacidad de agencia que opera en los personajes invita al lector a comprender con una actitud crítica la situación que ellos enfrentan. Aunque el narrador es extradiegético, en los momentos de mayor exploración filosófica quienes hablan son los niños. Ellos pueden participar y son quienes obtienen las deducciones más relevantes en el libro. Claramente, el libro evidencia el estado de sujeción del niño a través de la figura del adulto como quien impone el orden, pero le permite notar de forma más relevante su capacidad de agencia y lo invita a hacer uso de ella. En este caso, la actitud-límite de la que habla Foucault como herramienta para abogar por un conocimiento de sí está directamente respaldada por los

personajes. Por lo tanto, resulta evidente que en este libro se reconoce de forma plena la capacidad de agenciamiento del sujeto, pues se habla explícitamente sobre la postura crítica frente a las normatividades adultas.

Por último, quiero referirme a *Tengo miedo*, un libro de Ivar Da Coll que fue publicado inicialmente en 1992 por la editorial Carlos Valencia y recreado por Babel en el 2012. Hay cambios abismales entre ambas ediciones. En la primera edición es de noche, está oscuro y nos enteramos de que un pequeño gato llamado Eusebio, personaje central del relato, tiene miedo. Eusebio acude a su amigo Ananías para contarle qué cosas le producen miedo: "Tengo miedo de los monstruos que tienen cuernos...", "De los que se esconden en los lugares oscuros y sólo dejan ver sus ojos brillantes..." (Da Coll, s.f., párr.3) Ananías escucha a su amigo y después interviene para tranquilizarlo, afirmando que aún los monstruos "deben lavarse los dientes antes de ir a dormir.", "A veces no les gusta la sopa." (Imagen 16), "Se bañan bien con agua y jabón" (Da Coll, s.f., párr.3). Finalmente, Eusebio, al notar que los monstruos realizan actividades similares a las suyas deja de sentir miedo y puede dormir tranquilamente. Como vemos, en esta edición inicial hay una resolución de la trama por identificación con el personaje principal. En últimas, los monstruos son más parecidos a él de lo que se imagina. En cuanto a las ilustraciones, hay que decir que son sencillas y divertidas, pero que no proponen mucho más de lo que enuncia el texto.



Imagen 16. Ivar Da Coll. *Tengo Miedo*. 1992.



Imagen 17. Ivar Da Coll. *Tengo miedo*. 2012.

La versión reeditada por Babel (Imagen 17) busca un enfoque muy distinto al de la primera. Se puede decir que el libro se rehizo casi en su totalidad para esta nueva edición. Para comenzar, a nivel visual se elaboró nuevamente toda la estructura gráfica, desde el formato y los acabados de diseño hasta las ilustraciones. Con una nueva paleta de color, Ivar Da Coll creó unas ilustraciones mucho más poderosas y revisó el sentido inicial de la narración. En esta versión, se conservan los dos personajes centrales, Eusebio y Ananías, así como las circunstancias iniciales que llevan a que el pequeño gato acuda a su amigo. El lugar en el que viven ambos personajes se caracteriza con mucho más detalle: se trata de pequeñas casas en un ambiente rural. Lo que hace que varíe drásticamente el sentido de la historia es que los monstruos, en lugar de tener comportamientos similares a los que tendrían los niños, como que nos les guste la sopa o que también se cepillen los dientes, son generadores de violencia. Las frases de la historia son muy sugerentes y elípticas mientras que las ilustraciones dan detalles claros del ambiente de violencia que implica la atmósfera del relato. Situaciones como desplazamiento forzado, secuestro, hurto de tierras y muerte son las que se presentan en el libro; esta vez, deja de haber un sentido de semejanza con los monstruos y se convierten, más bien, en seres distintos que complican la existencia de los habitantes del pueblo en que vive Eusebio. Estos monstruos sí tienen la idea de asustar (Imagen 18) y no solo eso sino que además se pelean entre ellos, se comen los alimentos que no son suyos, escupen fuego para ahuyentar a una familia, entre otras cosas.



Imagen 18. Ivar Da Coll. *Tengo miedo*. 2012.

De este modo, la nueva versión de la historia de Eusebio logra darle un nuevo sentido al espanto ya no como un ser hermanado con el niño sino como uno distinto pero con un conflicto similar: también él tiene miedo. Este libro denuncia frente al lector un ambiente de guerra y suscita a la reflexión sobre el sentido negativo de los actos deshonestos que se vinculan con la violencia. Al final, los monstruos siempre ganan con trampa y no tienen tranquilidad.

Este título explora un gran tópico en la literatura infantil como lo es el miedo y logra hacer de ese aspecto universal algo mucho más local pero no por ello menos pertinente en contextos distintos al colombiano. De cualquier manera, *Tengo miedo* valora el lugar social de la literatura y el papel del niño como crítico frente a la guerra. Este libro logra algo muy difícil y es dirigir una denuncia clara sin necesidad de llevarla a obviedades que ofusquen la capacidad del libro como narración literaria. Hay un muy buen equilibrio entre lo explícito y lo sugerido que hace de la nueva edición de *Tengo miedo* un libro-álbum imprescindible para hablar del papel activo del niño frente a situaciones de violencia complejas. Podemos afirmar que la construcción particular de este libro-álbum desde su estructura narrativa propende por un sujeto activo, como lector y como sujeto social. Lo que se puede esperar

del niño con un libro como este es que articule un punto de vista crítico frente a quienes oprimen a los demás.

Al hablar de la tensión entre ‘lo no serio’ y ‘lo serio’, vemos que existe una ambivalencia con respecto al tratamiento del sujeto lector: en el primer caso, puede ser visto como individuo reducido a su sujeción si se piensa únicamente que el conocimiento de este lector está limitado al juego, por lo cual puede subsistir allí una noción del niño como ser perteneciente a un espacio muy distinto y casi idealizado en comparación con el del adulto, lo cual evita un tratamiento serio sobre la infancia. Por otra parte, si reivindicamos el juego como espacio propio de la infancia, que incluso siendo ‘no serio’ puede ser tomado con la seriedad que su funcionamiento particular implica, se estaría reivindicando también la figura del niño y el nivel de participación que puede tener como sujeto desde un espacio que le es propio, generando una visión crítica a partir de estrategias creativas.

En cuanto a ‘lo serio’, la ambivalencia va por el lado de si los ‘temas difíciles’ son o no pertinentes o interesantes para los niños. Algunos creen que es una pretensión muy adulta creer que a los niños realmente les interesan cuestiones como la muerte o la violencia y que lo que debería hacerse sería abogar por un espacio autóctono para los niños mientras que otros piensan que el niño debe ser partícipe en la sociedad que lo rodea y en cuestiones que más que adultas son humanas y que, por supuesto, lo abarcan.

Por mi parte, considero que ‘lo serio’ y ‘lo no serio’, en sentidos distintos y particulares como lo he querido mostrar, ven en el niño un sujeto pensante y crítico y lo demuestran al abrir grietas para que él pueda participar con espontaneidad en la lectura. He argumentado con algunos ejemplos por qué son importantes ambos aspectos y por qué creo que la existencia de ambos en la literatura infantil despierta el espíritu crítico en el lector desde casos muy particulares. Además, si pensamos en la mezcla de ambas líneas temáticas como construcción de la editorial veremos que hay aún más razones para ver en la propuesta de Babel una reivindicación total del sujeto lector. La aparente ‘trivialidad’ de la primera línea, la de los libros ‘poco serios’, se resignifica si tenemos en cuenta que la editorial trata también temas coyunturales a nivel social. La existencia de la segunda línea temática me hace pensar que la primera no existe como algo para aminorar al lector o para relativizar sus capacidades. Más bien, ambas se complementan en el reconocimiento de un sujeto

lector que cuenta y que es complejo, que está construido sobre tensiones con límites muy sutiles. Vemos así que la editorial se interesa por la constitución del lector, diremos que del niño, como sujeto social. Si bien existe como un aparato ideológico que de seguro afirma unos valores —a través de la forma y el contenido—, también brinda las herramientas para despertar un espíritu crítico.

Para finalizar, y volviendo al tema de la noción de infancia, quiero parafrasear un aspecto de una tesis citada en el libro *Theorizing Childhood* (James et al., 1998) en donde se menciona que la categoría de infancia en la actualidad ha generado tanta visibilización como control. Lo que propone la autora frente a esta situación es una invitación para hacer que las voces de los niños sean participativas y no se restrinjan al control que opera sobre ellas. Esto resuena con la noción de infancia que subsiste bajo la propuesta editorial de Babel. Hay una preocupación por los niños como un público particular ahora más que nunca y, trascendiendo este aspecto como posibilidad de ejercer control, la editorial prefiere darle lugar a la capacidad de agencia de los niños como lectores. Por suerte, propuestas como esta hacen que los niños tengan la posibilidad de formar una postura crítica y que como sujetos puedan ser partícipes y agentes en espacios discursivos de la literatura infantil, que al final tienden a establecer diálogos cada vez más horizontales entre el adulto y el niño. En una sociedad como la colombiana donde actualmente se dan varios debates sobre temas coyunturales que ponen en el medio al niño, como la situación de guerra del país o la adopción para parejas homosexuales, es necesario crear sujetos activos y no desarticulados ni inconscientes. No es posible que haya un reconocimiento relativo o conveniente del niño si no se permite que él mismo desarrolle un pensamiento crítico frente a tantas dinámicas de la sociedad. La literatura demuestra que tiene la capacidad de propender por darle voz a los niños como sujetos, reconocerlos como individuos pensantes con unas motivaciones propias y legítimas que tienen un papel importante en las decisiones de la sociedad.

Capítulo 3

La lectura de imágenes: una experiencia participativa para el lector activo

“El niño ve todo en *novedad*; está siempre *ebrio*. Nada se parece tanto a lo que llamamos inspiración como la dicha con que el niño absorbe la forma y el color”.

Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*

He sugerido a lo largo de esta investigación que detrás de todo el proyecto de Babel con el libro-álbum hay una apuesta por la imagen como lenguaje. Desde su planteamiento como género literario, el libro-álbum presenta a la imagen de una forma que está lejos de ser inocente o gratuita. Contrario a esto, lo que se demuestra con la imagen en tanto lenguaje autónomo es que tiene unas posibilidades de afectación sobre el lector muy concretas desde el momento mismo en que lo obliga a ver para leer. Como ya lo he expuesto, la presencia de la imagen en el libro-álbum nos conduce a replantear la primacía de la lectura lineal y alfabética, ampliando así la concepción del acto de leer como una experiencia plurilingüística. De igual modo, esta epistemología de la imagen enriquece la percepción del lector y le propone una postura activa frente a la lectura: genera en él una disposición que pone alerta todos sus sentidos al acercarse a un libro para propiciar experiencias particulares con ella.

Si bien los temas son elementos importantes que dan cuenta de la propuesta participativa de la editorial en relación con el lector, las tácticas visuales también sugieren formas de lectura que abogan por un receptor activo con capacidad de agenciamiento. En el presente capítulo voy a referirme a tres estrategias visuales abordadas en varios álbumes de Babel cuya inclusión demuestra que se propende por un sujeto lector activo, capaz de ser partícipe en las lógicas propuestas desde el libro como soporte y de crear una postura crítica en ese intercambio mutuo que es la lectura. Para comenzar, hablaré de la utilización del color, especialmente del alto contraste y de su incidencia como llamado de atención al lector en la resolución de las historias; a continuación, me referiré a la variación del marco como elemento editorial que genera unos énfasis con matices particulares sobre los personajes; por último, voy a señalar el uso de algunas estrategias del cine que han servido para enriquecer y legitimar el lenguaje visual en algunos libros-álbumes de la editorial.

Cacerías, Matador, El edificio, Cosquillas y Eloísa y los bichos son los títulos que servirán como ejemplo para constatar el uso creativo de estas tres estrategias visuales.

El contraste con el color y su capacidad de provocar extrañamiento

En *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?*, Fanuel Hanán Díaz menciona algunos elementos de significación en la pintura cuya importancia se evidencia también en el mundo de la ilustración; uno de ellos es el color. Tal como él lo expone, el uso del color en las ilustraciones determina la aproximación de quien percibe la imagen y, si lo pensamos en el libro-álbum, la experiencia total de lectura. Conuerdo con Díaz en dicha determinación producida por el color; sin embargo, contrario a lo que él dice, opino que el potencial del color no se restringe a su capacidad simbólica. Considero, en cambio, que es más justa la percepción que tiene Deleuze en el ensayo *Francis Bacon: Lógica de la sensación*: “El sistema de los colores es, en sí mismo, un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso” (Deleuze, 1984, p. 32); el color deja de ser símbolo de algo para ser considerado como potencia que moviliza unas fuerzas en la imagen y en el espectador, afectando directamente a la corporeidad. Esto implica que el efecto recae directamente sobre la carne y los nervios y, por ende, sobre “la unidad rítmica de los sentidos” (Deleuze, 1984, p.28). Es en los sentidos, en el efecto de vibración de las imágenes, donde se encuentra una posible definición de los efectos del color. En definitiva, la reflexión de Deleuze sobre el color me permite darle un tratamiento singular a la imagen como lenguaje, pues trata de ver en ella una potencia capaz de generar experiencias particulares.

Veamos dos libros-álbumes de Babel en donde el uso sugestivo del color se evidencia notablemente y donde, en efecto, varias de las posturas de Deleuze sobre el color se ven respaldadas.

En el primer capítulo ya me había referido superficialmente a *Cacería*, un título de Fernando Vilela que fue reeditado por Babel en el año 2014. En este libro el lector es testigo del enfrentamiento entre dos militares, uno estadounidense y otro de medio oriente, que se piensan mutuamente como enemigos. Cada uno actúa como cazador del otro. Sin embargo, al final de la historia acudimos al perdón y la reconciliación que aparecen cuando ellos son capaces de mirarse a los ojos y sentir que en realidad no son tan diferentes, que esa guerra no les pertenece.

Uno de los aspectos más destacados a primera vista es el estilo de ilustración vectorizado y con pocos detalles, sumado a la utilización exclusiva de tres colores: blanco, rojo y negro (Imágenes 19 y 20). Lo que más me llama la atención es la elección precisamente de estos colores y el contraste visual que se da entre ellos.



Imagen 19. Fernando Vilela. *Cacería*. 2014.



Imagen 20. Fernando Vilela. *Cacería*. 2014.

Es bien sabido que en la literatura infantil hay una especie de prejuicio con la utilización del negro y que el blanco ni siquiera es considerado por muchos como un color, sino más como una ausencia de color. Lo que demuestra este libro es algo que también defiende Deleuze en la pintura de los artistas a quienes denominó ‘coloristas’: el blanco y el negro tienen estatuto de color más allá de sus capacidades de determinar la luz y sombra en las

imágenes (1984). En este caso, resulta evidente que el blanco y el negro no se restringen a ser una cualidad de otro color sino que son en sí mismos colores que cumplen un papel importante dentro de la narración. El rojo sugiere el clima del lugar que, como es natural por la geografía de la que hablamos, es cálido, mientras que la alternancia de color entre los demás elementos simplemente responde a una elección por parte del ilustrador.

Por otro lado, el rojo tiene una gran extensión a nivel visual que sin duda determina la atmósfera de la historia. Su calidez que se extiende por varias páginas prácticamente satura el ojo del lector, lo cual genera también una disposición frente a la lectura. Como color de fondo, es ideal para generar los contrastes con los demás elementos de la narración, que aparecen a manera de siluetas. Toda la narración se da en una linealidad que sigue este mismo esquema: el libro está inundado de rojo como color de fondo y los demás elementos son negros y blancos. De repente, al final de la historia, nos sorprende una sensación de extrañeza cuando se asoma un enorme paisaje blanco y el rojo se disuelve en líneas delgadas y cortas que aparecen regadas por toda la imagen, conformándola de un prado sutil (Imagen 21). Claramente, este cambio abrupto descoloca por completo al lector. La sensación abrumadora de calidez se cambia por el frío absoluto, por la llenura de la página con el blanco. Después de recargar al ojo con estos dos colores, el blanco es una especie de alivio, como el alivio de los personajes de la narración, que cuando se miran a los ojos ven su factor humano y deciden dejar de actuar como cazador y presa.



Imagen 21. Fernando Vilela. *Cacería*. 2014.

En *Matador*, de Odilon Moraes y Wander Piroli, hay un contraste similar. Editado por Babel en el año 2015, este libro habla sobre la forma como un niño, el personaje principal, zucumbe frente a la presión social que recibe por parte de sus compañeros, decidiendo matar a un pequeño pájaro con una piedra, tal como los demás lo hacen. Irónicamente, el niño mata al pájaro cuando nadie lo está mirando. Además, de forma trágica, el pájaro no muere con la piedra, sino que queda malherido, por lo cual el niño decide tomarlo y lanzarlo con fuerza contra un muro para matarlo finalmente.



Imagen 22. Odilon Moraes y Wander Piroli. *Matador*. 2015.



Imagen 23. Odilon Moraes y Wander Piroli. *Matador*. 2015.

En oposición a *Cacería*, en *Matador* los tonos que recorren la mayoría de las páginas son fríos. Se trata de un pigmento verdoso en distintos grados de saturación que prima a lo largo de todo el libro (Imágenes 22 y 23). Asimismo, el ambiente del relato es frío y opaco en relación con la penumbra que evoca el relato, como si de antemano el color fuera un indicio que señala el desastre a punto de ocurrir. Al final de la narración la mancha roja, que es el rastro de sangre del pájaro, irrumpe abruptamente (Imagen 24). En el modelo aditivo del color, los tonos rojizos se oponen a los verdosos, por lo cual el contraste entre ellos es bastante drástico. Dicho contraste se hace todavía más fuerte cuando en la página final la sombra del niño coincide con esta mancha de sangre, que se posa sobre su corazón, con lo cual el efecto sobre el lector se vuelve también más punzante (Imagen 25).

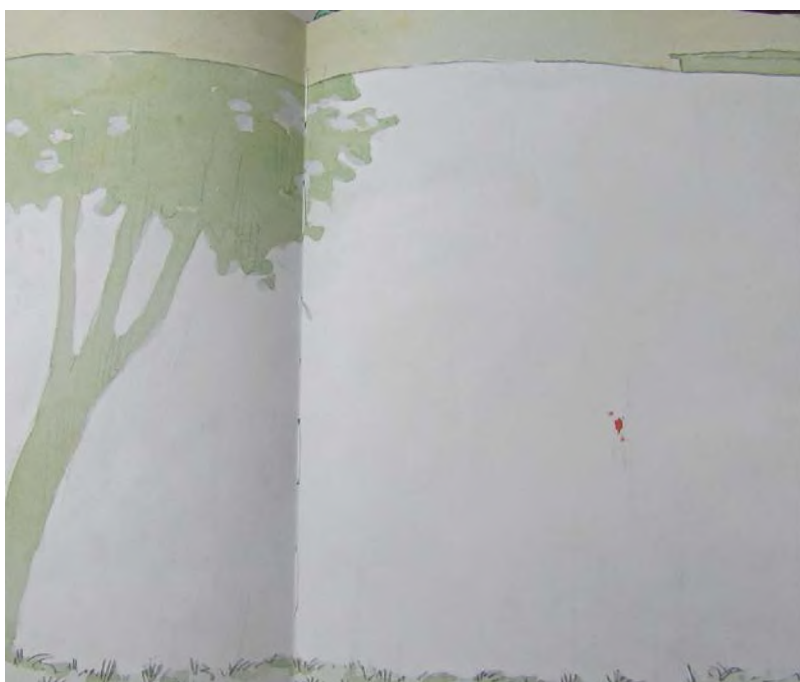


Imagen 24. Odilon Moraes y Wander Piroli. *Matador*. 2015.



Imagen 25. Odilon Moraes y Wander Piroli. *Matador*. 2015.

Los contrastes entre estos colores que caracterizamos con adjetivos que corresponden al tacto generan la posibilidad de pasar a una experiencia de lectura más compleja. El desajuste en el patrón visual que ha seguido el lector a lo largo de varias páginas lo compunge de tal manera que el cuerpo entero se ve implicado. La imagen se vuelve táctil. En su irrupción abrupta, el rojo rompe la frialdad y la apariencia lisa que hasta ahora tenía la imagen, afectándonos. Al expandirse en el paisaje frío, el rojo materializa una herida; podemos sentir la sangre y la violencia que la ha hecho fluir.

Para terminar, hay un concepto fundamental que nos puede ayudar a abordar el uso creativo del color y sus efectos en estos libros-álbumes de Babel: la vibración. Esta es una de las fuerzas que para Deleuze actúa en la pintura de Bacon así como en la de los pintores impresionistas, especialmente por el uso de colores complementarios, y que, finalmente, constituye la experiencia (1984). En un texto explicativo sobre Deleuze, Daniel Smith afirma: “the complementary colours will make the tone vibrate and achieve a sunlit sensation that is produced by the ‘flash’ between these two complementary colours” (2012, p. 45). Si pensamos en el caso de *Matador*, la relación complementaria de los colores puede establecer ese efecto de vibración que explica la cita de Smith: en términos del sistema aditivo del color, la vibración que actúa en la última página existe por la suma de estos

colores que se complementan, que al estar juntos crean como un destello y afectan directamente la experiencia del lector. En *Cacería*, pese a que no se trata de colores complementarios, el contraste fuerte entre el blanco y el rojo actúa de un modo similar, produciendo una vibración que también compunge al lector y logra una experiencia fuerte y directa con la imagen. Finalmente, en ambos casos queda demostrado que Babel potencia un uso creativo del color en sus libros-álbumes, estableciendo un nivel de exigencia alto para la propuesta visual de los mismos. Con ello se evidencia que hay una valoración positiva de la experiencia del lector, capaz de comprender todos esos códigos y hacer de ellos parte de su lectura activa.

La utilización del marco: efectos de los espacios en blanco

Una de las estrategias visuales que se evidencia en los libros-álbumes de Babel es la utilización creativa del espacio de la página con la presencia o ausencia de marcos. En casi todos sus álbumes, las ilustraciones ocupan la totalidad de la página. Sin embargo, hay un par de casos, *El edificio* y *Cosquillas*, en que esta generalidad no se cumple: las imágenes se encuentran enmarcadas por algunas márgenes blancas en lugar de abarcar la página entera. Justamente, son estos dos casos que no se adaptan a la regla general los que me llaman la atención. Sabemos que un cambio en el diseño editorial es determinante en la coherencia total del libro-álbum; así, pues, en estos dos títulos, ¿a qué obedece esta decisión de implementar marcos y qué efectos produce?

Antes de hablar del caso específico de *El edificio* y *Cosquillas*, me interesa mencionar dos generalidades importantes con respecto a los marcos en los libros-álbumes. Por un lado, quiero poner énfasis en la capacidad visual de afectación del marco y, por otro lado, referirme a las consecuencias de sentido que la construcción y ruptura de los marcos pueden generar.

Perry Nodelman, a quien ya he citado anteriormente, en *Words About Pictures*, se refiere al efecto a nivel visual y narrativo que pueden producir los marcos en un libro-álbum. Nodelman afirma que, entre otras cosas, los marcos “resaltan el enfoque dramático” y “nos obligan a prestar atención a partes específicas de la imagen” (Citado en Scott, 2010, p.91). Siguiendo a este autor, la presencia de los marcos determina la apropiación de la imagen porque fuerza al lector a disponerse de otro modo frente a ella: los marcos evidencian unos

énfasis en la imagen para encaminar de un modo particular la experiencia de lectura. Se me ocurre un ejemplo sencillo con un libro-álbum clásico para ilustrar el modo como el marco puede determinar a la imagen: en *Donde viven los monstruos* de Maurice Sendak, al inicio de la historia, cuando Max se encuentra en su habitación (Imagen 26), la imagen está rodeada por un gran marco blanco; no obstante, cuando en su habitación crece todo un bosque que lo lleva a adentrarse en el mundo de los monstruos, el marco desaparece progresivamente y el tamaño de la ilustración crece dentro de la página (Imagen 27).



Imagen 26. Maurice Sendak. *Donde viven los monstruos*. 1996.



Imagen 27. Maurice Sendak. *Donde viven los monstruos*. 1996.

En este caso, la presencia del marco al inicio de la narración ubica al lector dentro de un nivel de ficción; cuando el marco se rompe, sabemos que Max se encuentra en un orden distinto al inicial, que ya no opera ese primer nivel de ficción sino que las reglas dentro de la narración cambian. Además, en cuanto a los efectos concretos de la imagen, la escena en la que el bosque inunda casi la totalidad de la página abruma al lector de una forma más contundente que cuando inicia la narración con un pequeño cuadro en la habitación de Max. En definitiva, resulta evidente que la presencia del marco puede tener efectos sobre la potencia de afectación de la imagen y, de igual manera, sobre la estructura misma de la narración.

Por otra parte, Carole Scott, profesora estadounidense que se ha dedicado al estudio de la literatura infantil, pone énfasis en la idea de que “la construcción y ruptura de marcos” en un libro-álbum, además de tener una afectación directa en la trama de la historia y en la forma como esta es leída, también “dice algo sobre las fronteras sociales y psicológicas y otras distinciones que marcan nuestra vida” (Colomer et al., 2010, p.90). En esta medida, la idea de crear fronteras obedece a una necesidad social y psicológica de establecer separaciones entre yo y lo otro, o el otro; la función de los marcos tiene un sentido adicional al que se percibe a nivel narrativo que consiste en la necesidad de crear límites, distinciones, la importancia de la diferenciación entre el adentro y afuera del marco y los juegos que pueden existir entre estas delimitaciones. Si seguimos con el ejemplo de *Donde viven los monstruos*, podemos afirmar que el marco al inicio de la narración indica el orden al que Max está sometido y con su ruptura hay una referencia clara a la ruptura de ese orden y, en consecuencia, a la potenciación de la libertad del personaje principal.

Veremos en los ejemplos de Babel cómo ambas aproximaciones resultan pertinentes para entender la afectación que produce la presencia de los marcos.

Editado en el año 2014, *El Edificio* narra las vivencias de varios personajes en un edificio del centro de Bogotá: el señor Levin, que instala una relojería en dicho edificio, la señora Blanca, una de las principales residentes que suele intercambiar un saludo amable con el señor Levin y por último Iván, un pequeño de aproximadamente diez años que marca un cambio en la narración y aparece en el edificio años después que los dos primeros personajes. El edificio nos hace testigos del paso del tiempo en la ciudad de Bogotá a través de la vida de los inquilinos que en él habitan. El componente local es muy importante para

la caracterización visual de la narración y, en general, para el desarrollo de la trama. Además del paso del tiempo, otro hecho principal es el dilema al que se enfrenta Iván cuando debe decidir entre usar o no usar los zapatos de la señora Blanca para hacer de ellos el hogar de unos pequeños ratones que se encuentra, teniendo en cuenta que esto implica que su vecina se quede sin zapatos y, por ende, sin posibilidades de salir de su habitación.

La palabra contraste me parece adecuada para definir la esencia de este libro-álbum, el cual resulta atípico si lo comparamos con los demás álbumes publicados por la editorial. Para comenzar, lo que destaca a primera vista es el cambio de color en la narración como estrategia para hablar del paso del tiempo. Al inicio de la narración, la cual nos ubica en el pasado, las imágenes se encuentran en escala de grises; esto cambia cuando aparece Iván en la historia muchos años después y pasamos de un registro monocromático a uno colorido (Imágenes 28 y 29).



Imagen 28. Jairo Buitrago y Daniel Rabanal. *El edificio*. 2014.

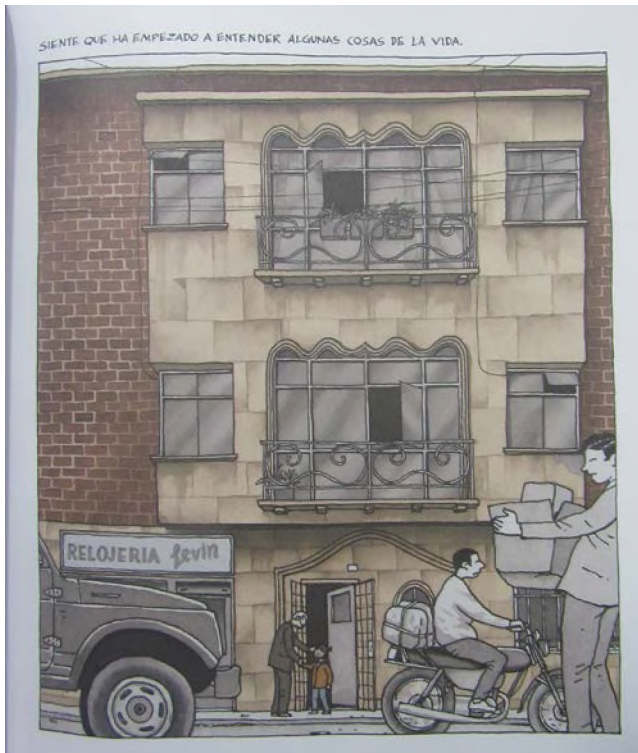


Imagen 29. Jairo Buitrago y Daniel Rabanal. *El edificio*. 2014.

Por otra parte, hay un movimiento en la perspectiva que no suele presentarse con frecuencia en los álbumes de Babel, pero que para efectos del presente título busca dar cuenta ampliamente del paisaje de la ciudad. Esto lo veremos con mayor profundidad en la siguiente subsección. Además de los aspectos anteriores, lo que más destaca en *El edificio* es la innovación con respecto a la clásica disposición de imagen y texto gracias a la utilización de viñetas, que son elementos propios del género del cómic. Lo que resulta aún más interesante es que las viñetas se intercalan entre dobles páginas que incluyen únicamente ilustraciones y páginas sencillas en las que la disposición tradicional de ilustración y texto determina el sentido de la narración (Imágenes 30 y 31).



Imagen 30. Jairo Buitrago y Daniel Rabanal. *El edificio*. 2014.



Imagen 31. Jairo Buitrago y Daniel Rabanal. *El edificio*. 2014.

Sin duda, esto genera atención en el lector y lo prepara para enfrentarse a una narración llena de cambios, especialmente en relación con la cantidad de voces y perspectivas que aparecen en la narración.

Justamente, la implementación de marcos en la historia surge, en términos gráficos, del uso de las viñetas. En las páginas donde estas se utilizan, los marcos funcionan como encuadre para las historias concretas de los personajes. En esta medida, siguiendo a Nodelman, los marcos se ajustan al sentido de énfasis en la imagen: mientras que lo que se privilegia en las dobles páginas es el panorama sin ningún recuadro que lo delimite, cuando aparecen las historias específicas de los personajes los marcos aportan un sentido enfático. Así, el primer efecto contundente del uso de los marcos es el acento que proporcionan en las historias de los personajes.

Además de lo anterior, vimos que el encuadre de las historias concretas coincide con la intención de establecer una separación entre lo específico y lo general, ya que en las páginas dobles, donde las historias individuales no sobresalen, se prefiere la ausencia del marco. Cuando salen las dobles páginas, el paisaje de la ciudad las inunda completamente y el marco desaparece. En estas, el personaje no es el sujeto individual sino la colectividad que significa la ciudad, el paisaje de Bogotá y las vivencias que se dan en ella. Por otra parte, las páginas sencillas en las que no hay sino una ilustración enmarcada conservan la idea de énfasis con la diferencia de que no se concentran en los personajes sino en espacios singulares de la ciudad. Asimismo, la narración textual en estas páginas permite que se dé lugar a reflexiones más generales. En últimas, pienso que en este libro los marcos funcionan incluso como una estrategia narrativa, como una especie de lente que va enfocando lo que acontece en la narración.

Cabe resaltar que al final hay una ruptura del marco que no se presenta de modo similar en otros fragmentos de la narración: la señora Blanca sobrepasa el límite del marco y se sitúa en el espacio en blanco de la página (Imagen 32). Este detalle hace que en medio de los transeúntes que se encuentran a su lado, el lector concentre en este personaje su atención. Por otro lado, si pensamos en las afirmaciones de Scott sobre el efecto del espacio en blanco, se puede relacionar esta ruptura con la distinción entre el orden que funciona dentro del marco y lo que significa estar fuera de él. En este caso, considero que ese afuera del marco implica una salida de la uniformidad que parece implicar la ciudad, según la

forma como en ese cuadro concreto se representan los personajes. Esa pequeña ruptura en la que resalta la señora Blanca subraya la importancia de las historias personales en medio del orden de la ciudad que tiende a homogenizar a sus habitantes.

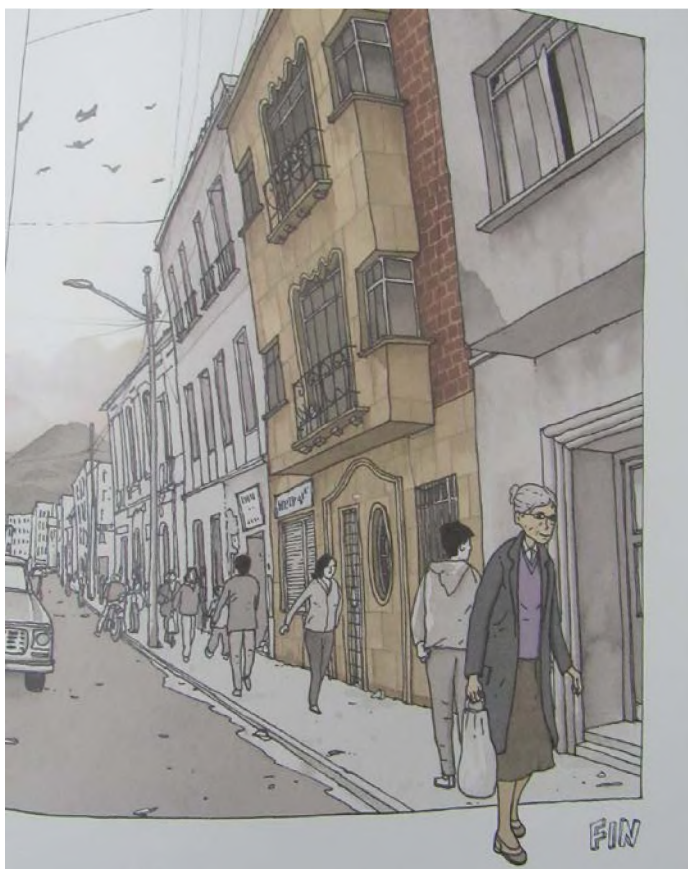


Imagen 32. Jairo Buitrago y Daniel Rabanal. *El edificio*. 2014.

El edificio es un libro-álbum que a través del marco constata esa imposibilidad de abarcarlo todo y privilegia, más bien, la decisión de hacer un recorte. El marco es la evidencia de que hubo una selección, de que hay un encuadre en el que se eligen hechos concretos, pero que a su vez deja otros elementos por fuera. Lo anterior indica que se intenta mostrar la coexistencia y tensión entre órdenes individuales y colectivos. El libro permite que el lector privilegie las historias personales y los rasgos específicos en el escenario urbano.

El segundo ejemplo, *Cosquillas*, es un libro-álbum reeditado por Babel en el año 2012. Creado por Christian Bruel y Anne Bozellec en 1980, se trata de un álbum silente en el que la picardía y la risa son los elementos principales. La narración inicia con la aparición de

una niña que se acerca cautelosamente junto con su gato a la habitación de su hermano. En la habitación vemos que la niña tiene una pluma en su mano e interrumpe el sueño de su hermano para hacerle cosquillas. Los dos niños junto a otros personajes inanimados que cobran vida en la habitación empiezan un juego de risas, desorden y picardía que termina cuando la sombra de un adulto se asoma por la puerta del cuarto. El juego de cosquillas de los niños es tan desmedido y gracioso que incluso en un momento se quitan algunas prendas de vestir y quedan prácticamente desnudos. Escandaloso en su momento por tratar la exploración sexual en la infancia, este libro-álbum potencia la fuerza de la imagen y el juego como espacio de liberación para los niños como tema literario.

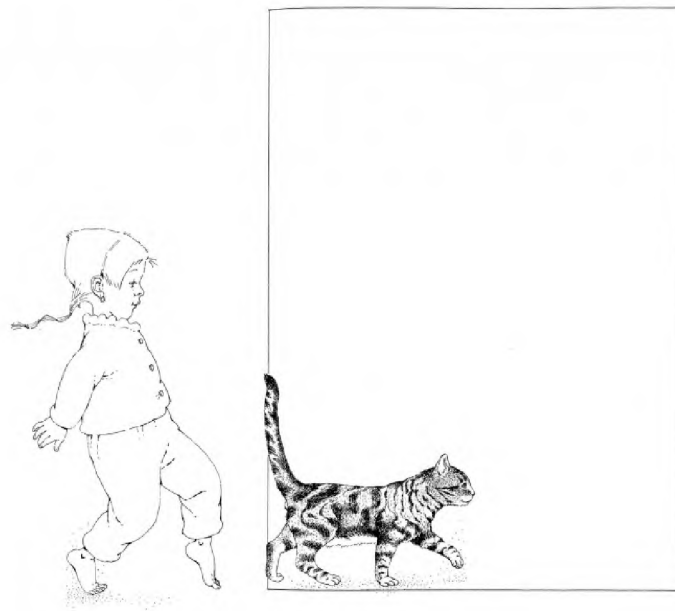


Imagen 33. Anne Bozellec y Christian Bruel. *Cosquillas*. 2012.

El uso del marco en este libro se potencia al máximo. Para empezar, cuando la niña camina silenciosa al inicio de la narración (Imagen 33), el marco nos indica que entra al cuarto de su hermano, donde ocurre la guerra de cosquillas. A su vez, esto muestra que se inserta en un orden distinto, donde lo secreto ocurre, pues no se supone que ella deba interrumpir el sueño de su hermano como ese espacio individual, mucho menos para hacer algo que según algunas interpretaciones sería un motivo de regaño o prohibición.

Al entrar en la habitación, el desorden que se desata en la historia comienza a insinuarse en gestos como ratones que se salen del cuadro en donde están pintados y aviones que dejan

de ser solamente elementos decorativos para cobrar vida y hacer parte del juego (Imagen 34). A lo largo de la narración, los límites del marco se transgreden espontáneamente, pues algunos elementos del cuadro lo sobrepasan sin un criterio estricto. Lo cierto es que sin duda el marco funciona como la acentuación de un orden distinto y como el énfasis para poner en evidencia las dinámicas de este orden y el lugar en donde ocurren.



Imagen 34. Anne Bozellec y Christian Briel. *Cosquillas*. 2012.

Al final de la narración, el marco cambia súbitamente tras la aparición del adulto: sabemos que ha llegado alguien porque vemos aparecer su sombra. Con el adulto, el juego termina y asimismo el marco adquiere un detalle distinto: los bordes son intervenidos con unas líneas que forman triángulos, dándole un aspecto mucho más ordenado a la imagen. Siguiendo la misma idea que he enunciado antes, esto indica el cambio en la dinámica de lo que sucede en la narración puesto que la presencia del adulto marca el fin del juego de los niños. El juego aparece como espacio no estructurado y el mundo administrado por los adultos como espacio estructurado. Si pensamos en lo que propone Carole Scott acerca de la creación y ruptura de marcos, es acertado anotar que los marcos sencillos son límites para establecer el lugar de la exploración realizada exclusivamente por los niños, un espacio narrativo en el que los actantes principales son ellos. La ruptura de estos marcos o

la presencia de marcos distintos indica otros espacios narrativos en los que interviene el adulto.

El enriquecimiento visual del libro-álbum con algunos elementos del cine

El libro-álbum se ha servido de estrategias de otros géneros visuales para enriquecerse a nivel conceptual. Una de sus influencias más fuertes ha sido el cine, que es una referencia prácticamente obligatoria para las demás expresiones artísticas con la idea común de la sucesión de imágenes. Los elementos aportados por el cine han funcionado para que el libro-álbum justifique su autonomía frente a otras propuestas exclusivamente textuales. En un mundo como el del libro, en donde para muchos la imagen por largo tiempo pareció ajena, el libro-álbum ha hecho de las técnicas cinematográficas un medio para legitimar su componente visual. Finalmente, se trata de una reivindicación de la imagen como lenguaje, por parte de la disciplina teórica con que esta puede funcionar.

Además de tal legitimación, Jairo Buitrago, autor de libro-álbum a quien he nombrado antes, agrega un elemento más que respalda el uso del lenguaje del cine en los álbumes:

Lo que yo veo es que la gente, o sea, en el imaginario del lector preexiste ya ese conocimiento sobre la imagen y sobre la encadenación de imágenes que te narran algo, es decir, siento que eso ya está de alguna manera impregnado en el imaginario porque yo no tengo que explicar los flashbacks, yo no tengo que explicar los planos medios, planos generales, es como si ya el lector lo tuviera implícito (Buitrago, 2016, n.a.).

Entonces, lo que sustenta Buitrago es que el lenguaje cinematográfico, además de ser una guía para el planteamiento conceptual de la imagen, significa una puerta de entrada para el lector, que le recuerda a ese modo de operar del cine conocido previamente. Con esto, el lector sabe que se espera de él un tipo de atención particular, una forma de lectura determinada por el reconocimiento de la imagen como lenguaje único.

En este último apartado me voy a referir a dos libros-álbumes en donde los elementos cinematográficos destacan notablemente: *Eloísa y los bichos* y, nuevamente, *El edificio*. El

primero es ilustrado por Rafael Yockteng y el segundo, como ya lo dije, por Daniel Rabanal. En ambos, el autor es Jairo Buitrago.

Eloísa y los bichos fue editado por Babel en el 2009. Aproximadamente a los seis años Eloísa se traslada a un nuevo hogar con su papá. El desconocimiento del lugar y de sus habitantes hace que ella se sienta ‘como un bicho raro’, aunque el lector observa que los bichos son los demás, no ella. Acostumbrarse a una escuela distinta y a tener otros amigos no es una tarea que resulte fácil para Eloísa. Sin embargo, más allá de todas las implicaciones de mudarse a un lugar diferente, al final de la historia la pequeña niña reconoce que con el tiempo ese se ha convertido en su hogar.

Para comenzar, quiero señalar que el libro se abre y se cierra con la visión subjetiva de Eloísa. Como se explica en el ya citado libro de Fanuel Díaz, este término se refiere al momento en que “el espectador asume la mirada de la cámara o, lo que es lo mismo, la cámara actúa como narrador testigo” (Díaz, 2007, p.155). En las guardas del libro y en la primera página el lector asume dicha perspectiva; en las guardas, la mirada del lector coincide con la de Eloísa en versión adulta, que recuerda a través de fotografías todo lo vivido en ese nuevo hogar (Imagen 35); en la primera página, se focaliza desde la mirada de Eloísa como esa niña pequeña desconcertada por el nuevo paisaje que se asoma frente a sus ojos, que por el mismo asombro deja caer un juguete al suelo (Imagen 36). La perspectiva asumida al inicio y al final del relato nos permite entender que el tiempo de la narración es distinto al tiempo de lo narrado: el contexto de la narración es Eloísa recordando desde su posición como adulta, mientras que el cuerpo de la narración nos introduce directamente al recuerdo mismo, a otro nivel de ficción. Lo interesante es que esta transición ocurre de forma espontánea gracias a la visión subjetiva de Eloísa: sabemos que es adulta y que rememora su niñez desde la imagen de las guardas; cuando inicia la narración propiamente nos introducimos en alguna de las fotos, pero es ella misma quien habla.



Imagen 35. Jairo Buitrago y Rafael Yockteng. *Eloisa y los bichos*. 2009.



Imagen 36. Jairo Buitrago y Rafael Yockteng. *Eloisa y los bichos*. 2009.

A través de la mirada de Eloísa tenemos un indicio de los personajes, del lugar en el que viven, del tono de la narración y de ella misma, quien narra la historia. Entonces, lo que logramos con esta visión subjetiva es percibir un contexto del relato desde un punto de vista muy personal que nos introduce a la narración con esta misma mirada íntima. Este acercamiento hace partícipe al lector porque le permite identificarse con Eloísa y, en cierta medida, anular por un momento la mediación adulta para privilegiar su mirada.

Por otro lado, pasando al cuerpo del relato, el elemento visual que prima en la mayor parte de la historia es la angulación con picados (Imagen 37) y contrapicados (Imagen 38). Este término alude al posicionamiento de la perspectiva desde un “eje fijo hacia abajo (en picada) o hacia arriba (en contrapicada)” (Díaz, 2007, p.157). La posición que como lectores asumimos frente a la imagen está conducida por esta variación con respecto a la angulación normal. En los contrapicados, asumimos el papel de quien podría ser un bicho aún más pequeño que Eloísa, mientras que en los picados parece que sobrevolamos todo el escenario y podemos tener una visión panorámica del paisaje. En el primer caso, adoptamos el papel de uno de los personajes, somos parte de la narración y, como percibimos los elementos visuales de un modo similar a Eloísa, asumimos un papel cercano a la mirada del niño; en el segundo caso, somos una suerte de narrador omnisciente que asume con más distancia lo que sucede en la narración.

Gracias a la utilización de estos elementos en la secuencia visual, el lector percibe la historia desde varias miradas, de tal suerte que la información recibida pluraliza la significación de lo narrado. Se trata de presentar una amplitud en la narración, de enriquecer las capacidades concretas de la imagen frente al papel elíptico del texto, de proponer la mayor cantidad de dinamismo para propender por la participación activa del lector.



Imagen 37. Jairo Buitrago y Rafael Yockteng. *Eloísa y los bichos*. 2009.



Imagen 38. Jairo Buitrago y Rafael Yockteng. *Eloisa y los bichos*. 2009.

Por otro lado, en el caso de *El edificio* el elemento cinematográfico que más se destaca es el encuadre. La implementación de múltiples encuadres en este libro amplía la relación de la que hablé anteriormente entre lo colectivo y lo individual, la necesidad de hablar de la ciudad como conjunto pero también de sus habitantes como actantes heterogéneos. Desde el encuadre se ofrecen puntos de vista variados que pluralizan la visión de la ciudad. Veamos por ejemplo en la siguiente imagen (Imagen 39) tres ilustraciones que exponen encuadres distintos; a través de cada plano se nos va acercando progresivamente, como lo haría una secuencia cinematográfica:



Imagen 39. Jairo Buitrago y Daniel Rabanal. *El edificio*. 2014.

La primera imagen es un plano general, una caracterización del entorno; la segunda imagen es un plano conjunto, en donde vemos que al entorno se suman los sujetos desempeñando alguna acción, y la última imagen es un plano medio corto, donde aparece el personaje de la cabeza hasta la mitad del torso. Cada imagen ofrece un acercamiento con cierta posición frente a los sujetos y al paisaje: en la primera imagen, se privilegia el paisaje urbano sobre los sujetos que lo habitan y en las dos siguientes se pone un énfasis cada vez mayor en los personajes. De nuevo, nos encontramos frente a una narración en donde es relevante hablar de las historias personales pero también de su relación en la existencia colectiva, lo cual, finalmente, evoca lo que significa la vivencia en la ciudad. Esto le permite al lector entender el modo en que los individuos y las historias individuales se insertan dentro del amplio y a veces caótico paisaje urbano bogotano, a través de la participación de una imagen dinámica, en movimiento.

Las estrategias visuales que toma el libro-álbum del cine sustentan una formación del lector en la experiencia con las imágenes: le proponen formas de leer esos mundos posibles

y potencian su conocimiento al permitirle tener una visión amplia del relato. Asimismo, esto ayuda a definir una propuesta contundente de la imagen como lenguaje concreto, lo cual demuestra que esta, lejos de ser más sencilla que el texto, propone también unas estrategias propias, que reivindican su naturaleza particular. Con ello, desde sus primeros años el lector puede valorar y sustentar un uso de la imagen que la evalúe en términos distintos a la lectura alfabética.

El asunto de la lectura del libro-álbum en Babel demuestra que no se limita a la propuesta textual sino que reivindica por completo las capacidades de la imagen. A través de estrategias técnicas, podemos constatar que se trata de una editorial que propende por un lector activo, capaz de experimentar y de asumir los retos propuestos con la experiencia visual del libro. Simultáneamente, la editorial fortalece el concepto implícito del libro-álbum y activa las capacidades de su lector, que debe llenar esos agujeros entre imagen y texto, siendo hábil para dejarse interpelar por ambos según sus singularidades.

Conclusiones finales

Para hacer esta investigación, he tenido presente un cariño profundo por el libro-álbum y por la literatura infantil. Por esto mismo, hacer una reivindicación de ambos ha sido uno de mis propósitos fundamentales. Muchos como yo han querido visibilizar estas formas no canónicas de la literatura, pero cuando escucho frases peyorativas refiriéndose a ‘lo infantil’ considero que todavía hace falta una reivindicación, y cuánto más desde nuestro país, que segrega la lectura como un privilegio de pocos y la lectura en la infancia como un acto sobre todo enfocado en lo pedagógico. Esta investigación sustenta la idea de que la lectura desde la primera infancia constituye un reconocimiento crítico de los lectores, aboga por sus visiones propias del mundo y es relevante en cuanto propende por desarrollar democráticamente las distintas formas de lectura.

Los géneros literarios que han emergido desde mediados del siglo XX y la primacía de una cultura audiovisual nos obliga a cuestionarnos sobre esa pregunta interminable acerca de lo literario, un concepto cada vez más amplio e inacabado. Como estudiante de literatura, creo que los estudios literarios deben igualmente ampliarse y encargarse de aportar investigaciones cuidadosas sobre tales géneros, como el libro-álbum. De alguna manera, los análisis que he realizado son la prueba de que dicho género permite lecturas profundas, lo cual nos lleva a entender que la conjunción entre imagen, texto y diseño responde a cuestionamientos propios sobre la lectura, sin necesidad de establecer comparaciones innecesarias con la lectura textual, sino haciendo que la lectura de imagen y de palabras sea posible desde lo que es singular para cada lenguaje.

A propósito de Babel como editorial, pude reforzar mis intuiciones sobre la calidad de su propuesta con el libro-álbum y notar que además de la construcción impecable del libro como objeto hay toda una defensa del sujeto lector, del niño como individuo participativo así en el acto de lectura como en las dinámicas de la sociedad. Quiero poner un énfasis especial en que el principal resultado de esta investigación fue evidenciar que las tramas y las estrategias visuales de los libros-álbumes de Babel proponen una alta capacidad de agencia para el lector, lo reconocen como pensante y crítico, confían en sus capacidades al asumir la lectura y abogan por potenciarlas. Este logro a través de estrategias bien elaboradas en contenido y forma respalda la idea de que la labor editorial es asumida

responsablemente. Asimismo, esto constituye para mí una defensa del trabajo editorial, que en muchos casos se ha convertido en un negocio sin un compromiso social. Sin duda alguna, Babel mantiene una posición exigente en un sentido positivo con la publicación de títulos literarios. Siendo Colombia el lugar de enunciación de la editorial, la legitimación de su propuesta se hace todavía más relevante: sí hay un sector editorial consolidado en el país y sí es posible ejercer la crítica dentro de este sector, apartado por algunos dentro de los estudios literarios por no ser visto sino como un círculo comercial.

Acudimos a un momento en que el sector editorial, pese a las amenazas constantes de las políticas que lo afectan, tiende a fortalecerse y a propender por propuestas alternativas. Frente a esto, mi invitación es tomar un papel participativo, generar resistencias frente a las dinámicas generalizadas que banalizan lo que he venido defendiendo y, no está de más, continuar con esta y con otras investigaciones semejantes.

Bibliografía

Acosta, C. (coord.). (2010). *Pensar la literatura infantil, interpretación a varias voces*. (1ª ed.) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Althusser, L. (1989). *Ideología y aparatos ideológicos del estado (notas para una investigación)*. (18ª ed.) México: Siglo XXI.

Babel Libros (s.f.). Bienvenidos a Babel Libros. Bogotá. Recuperado de:
http://babellibros.com.co/joomla/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=71

Baudelaire, C. (1863). *El pintor de la vida moderna*. Recuperado de:
<http://s3.amazonaws.com/lcp/qwerty/myfiles/ baudelaire.pdf>

Bozellec, A., y Bruder, C. (2014). *La historia de Julia, la niña que tenía sombra de niño*. Bogotá: Babel Libros.

Buitrago, J. (2016). Comunicación personal. Febrero de 2016.

Colomer, T., Kümmerling-Meibauer B., y Silva Díaz M (ed.). (2010). *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*. (1ª ed.) Barcelona: Banco del libro-Gretel.

Da Coll, I. (s.f.). *Tengo miedo*. Recuperado de:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ninos/relatoi/rela37.htm>

Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Recuperado de:
https://monoskop.org/images/3/38/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_Logica_de_la_sensacion_2nd_ed.pdf

Smith, D. (2012). Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt3fgqq7>

Díaz, F. (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?*. (1ª ed.) Bogotá: Norma.

EducAR (2008). *Fanuel Hanán Díaz: Libros álbum, algo más que bellas ilustraciones*. Bogotá. Recuperado de: <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/fanuel-hanan-diaz-libros-album.php>

Estadísticas Sector editorial en Colombia (s.f.). Cámara colombiana del libro. Recuperado de: <http://camlibro.com.co/historico-informes/>

Foucault, M. (1993). *¿Qué es la ilustración? [Qu'est-ce que les Lumières?]*. Recuperado de: revistas.um.es/daimon/article/download/13201/12741

- Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. (1ª ed.) Buenos Aires: Paidós.
- Gambetta, A. (s.f.). *Julio Cortázar, Homo ludens*. Recuperado de: <http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/052/AidaGambettaN.pdf>
- Garralón, A. (2015). *Historia portátil de la literatura infantil*. Bogotá: Panamericana.
- Gómez Saldarriaga, D. (05/02/2016). Ivar y María. Recuperado de: <https://www.tragaluzeditores.com/ivar-y-maria/>
- Huizinga, J. (2007). *Homo Ludens*. (6ª ed.) Barcelona: Alianza editorial.
- James, A., Jenks, C., y Prout A. (1998). *Theorizing Childhood*. Nueva York: Teachers College Press.
- Jiménez Becerra, A. (2012). *Emergencia de la infancia contemporánea en Colombia, 1968-2006*. Bogotá: Fondo de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- L'Université populaire de Saint-Dizier. [Upsd 52]. (18/12/2014). Abécédaire philosophique: E comme Enfance. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tjU0yaY9Iw>
- Muñoz-Tébar, J., y Silva-Díaz M.(comp.). (1999). *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. (1ª ed.) Venezuela: Banco del libro.
- Osorio, M. (2016). Comunicación personal. Abril de 2016.
- Pardo, Z. (2009). *Panorama histórico del libro ilustrado y el libro-álbum en la literatura infantil colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45864/47417>
- Poe, E., y Lacombe, B. (2011). *Cuentos macabros*. (1ª ed.) Madrid: Edelvives.
- Revista Arcadia. [Arcadia]. (09/12/2015). La librería de los senderos que se bifurcan. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yn00tbT4MKo>
- Reyes, Y. (2005). *La lectura en la primera infancia*. Bogotá: CERLALC. Recuperado de: www.oei.es/historico/inicial/articulos/lectura_primera_infancia.pdf
- Reyes, Y. (2016). *Nombrar los agujeros negros*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/nombrar-los-agujeros-negros-yolanda-reyes-columnista-el-tiempo/16560371>
- Rodríguez, A. (s.f.). Ivar Da Coll, el hombre del *Chigüiro*. Recuperado de: <http://www.cuatrogatos.org/show.php?item=9>

Scieska, J., y Smith, L. (2004). *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. (1ª ed.) Barcelona: Thule.

Ilustraciones

Bolaños, M. (2006a). *Rana*. [Ilustración]. Recuperado de:
http://www.calibroscoPIO.com.ar/distribucion_alla/babel/rana.jpg

Bolaños, M. (2006b). *Camila*. [Ilustración]. Recuperado de:
http://www.calibroscoPIO.com.ar/distribucion_alla/babel/camila.jpg

Bozellec, A., y Bruel, C. (2014). *La historia de Julia, la niña que tenía sombra de niño*. [Ilustración]. Recuperado de:
<http://babellibros.com.co/joomla/images/djcatalog/9789588841564.jpg>

Buitrago, J., y Rabanal, D. (2014). *El edificio*. [Ilustración]. Fotos de autoría propia.

Buitrago, J., y Yockteng, R. (2009). *Eloísa y los bichos*. [Ilustración]. Fotos de autoría propia.

Caldecott, R. (1878). *Nursery rhymes*. [Ilustración]. Recuperado de:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Hey_diddle_diddle_and_Baby_bunting_pg_14.jpg

Colasanti, M. (2013). *Entre la espada y la rosa*. [Ilustración]. Recuperado de:
<http://babellibros.com.co/joomla/images/djcatalog/entre%20la%20espada.jpg>

Comenius. (1658). *Orbis Pictus*. [Ilustración]. Recuperado de:
<http://www2.uned.es/manesvirtual/Historia/Comenius/OPictus/Pictus002.jpg>

Da Coll, I. (1992). *Tengo miedo*. [Ilustración]. Recuperado de:
http://www.elespectador.com/files/imagecache/560_width_display/imported/libro_santiago_ph01_10743461.jpg

Da Coll, I, y Pombo, R. (2008). *Cuentos pintados*. [Ilustración]. Recuperado de:
http://www.canallector.com/old-thumbs/978-958-98273-5-2_g.jpg

Da Coll, I. (2010). *Chigüiro encuentra ayuda*. [Ilustración]. Recuperado de:
http://www.bibliotecanacional.gov.co/infantil/sites/default/files/caratulas2013_029.jpg?1380060037

Da Coll, I. (2012). *Tengo miedo*. [Ilustración]. Recuperado de:
<http://www.canallector.com/old-thumbs/978-958-8445-96-0i5.jpg>

Da Coll, I. (2014a). *¡No, no fui yo!*. [Ilustración]. Recuperado de:
<http://babellibros.com.co/joomla/images/djcatalog/9789588841663.jpg>

Da Coll, I. (2014b). *Chigüiro chistoso*. [Ilustración]. Recuperado de:
<http://babellibros.com.co/joomla/images/djcatalog/9789588841397.jpg>

Da Coll, I. (2015). *Historias de Eusebio*. [Ilustración]. Recuperado de: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/11/5a/85/115a85fab44683c92549c207e8fetc2f.jpg>

Hoffmann, H. (1845). *Struwwelpeter*. [Ilustración]. Recuperado de:
<http://germanstories.vcu.edu/struwwel/fire3.gif>

Moraes, O., y Piroli, W. (2015). *Matador*. Fotos de autoría propia.

Poe, E., y Lacombe, B. (2011). *Cuentos macabros*. [Ilustración]. Foto de autoría propia.

Scieska, J., y Smith, L. (2004). *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. [Ilustración]. Recuperado de: <http://1.bp.blogspot.com/-eqk6WGZqwMw/Ubb1Nb0fLPI/AAAAAAAAAAac/zehb4j6ZiLU/s1600/P1080203.JPG>

Sendak, M. (1996a). *Donde viven los monstruos*. [Ilustración]. Recuperado de:
http://1.bp.blogspot.com/-xWNw7eKD_BY/UVbTx32fbcI/AAAAAAAAAC50/fI8nNr0Upo8/s1600/page+4_副本.jpg

Sendak, M. (1996b). *Donde viven los monstruos*. [Ilustración]. Recuperado de:
<http://www.middle-state.com/wp-content/uploads/2012/05/wild-things.jpg>

Vilela, F. (2014a). *Cacería*. [Ilustración]. Recuperado de:
https://pbs.twimg.com/media/CgAXKu-WIAAl_KK.jpg

Vilela, F. (2014b). *Cacería*. [Ilustración]. Fotos de autoría propia.