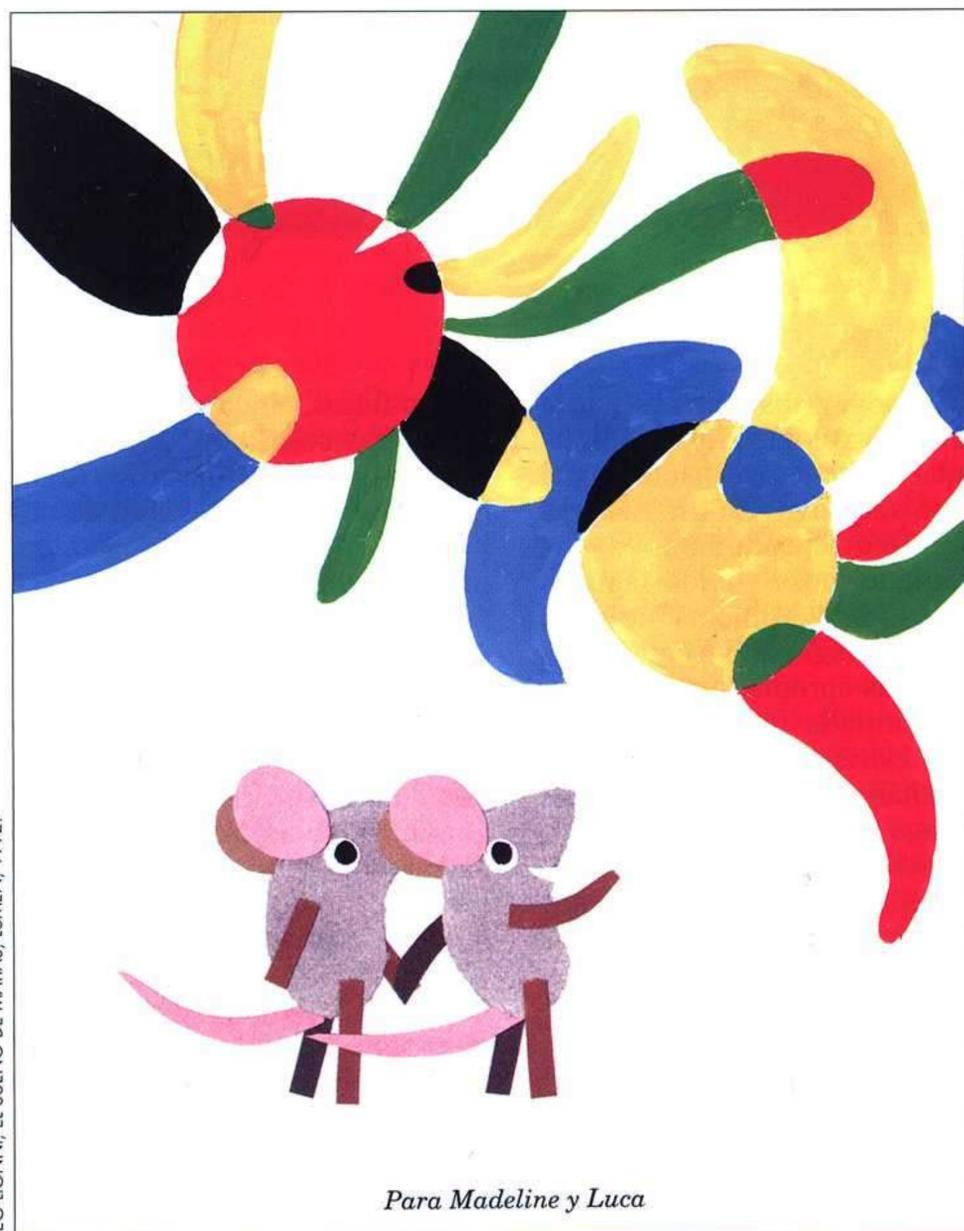


# Cubistas agradecidos

## Aproximaciones al lenguaje de los álbumes (3)

**Luis Daniel González y Fernando Zaparaín\***



*En este tercer artículo sobre el lenguaje de los álbumes se analiza la obra de Leo Lionni, Eric Carle o David McKee, ilustradores que utilizan el collage en sus trabajos y que firman álbumes con representaciones planas, mediante las que expresan lo subjetivo. Se los ha bautizado como «cubistas agradecidos». El collage es un medio muy apropiado para un humor poético, de gran poder metafórico, óptimo para transmitir las primeras nociones de conceptos complicados, pero no tan adecuado para historias realistas.*

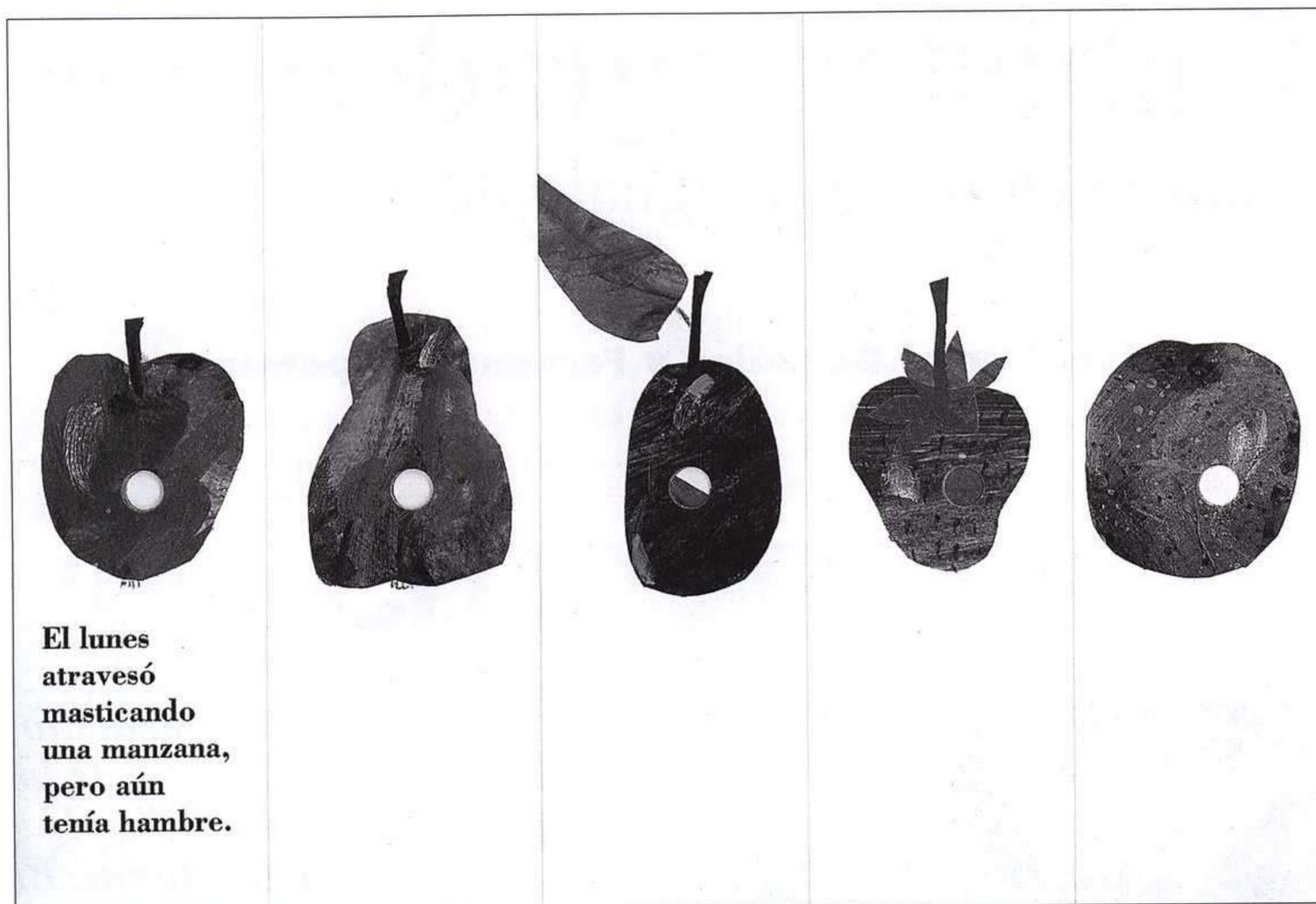


Figura 1

Tercera entrega de este estudio sobre el lenguaje de los álbumes que se ocupa, en esta ocasión, de los «cubistas agradecidos», de ilustradores como Eric Carle, Leo Lionni, o David McKee, por citar los más conocidos, que utilizan el *collage* como medio de expresión en sus trabajos y que firman álbumes con lo que se llama representaciones planas.

Recordemos que estamos explorando tres grandes sistemas narrativos y gráficos —realidad, razón y sentimiento— dentro de los que se pueden clasificar tentativamente algunos de los mejores álbumes que hay actualmente en el mercado. Las dos artículos anteriores se centraron en la «realidad», en la representación «mimética» del mundo, tendencia dentro de la que encontramos a los «trascendentes y serios europeos» (véase *CLIJ* 178, enero 2005) y a los «optimistas y nostálgicos» (véase *CLIJ* 179, febrero 2005). Ahora dejamos de

lado la «realidad», y nos centramos en la «razón», que ha explorado los valores de la representación plana, mediante la cual se expresa lo subjetivo. En este sistema narrativo-gráfico encontramos a los «cubistas agradecidos» y a los «agudos minimalistas». Los primeros utilizan, sobre todo, el *collage*, un invento de las vanguardias más apropiado para ensanchar nuestra mirada interior que para una historia estrictamente realista. La obra que se analiza en profundidad es *La pequeña oruga glotona*, de Carle, un álbum de filiación cubista con el que su autor no pretende tanto contar una historia como mostrarnos algo y enseñarnos a mirar alrededor.

### Análisis de *La pequeña oruga glotona*

Una pequeña oruga come primero una manzana, luego dos peras, tres ciruelas,

cuatro fresas, cinco naranjas, luego muchas otras cosas... y «aquella noche le dolió la barriga». Convertida en una oruga gorda, encerrada dentro de un capullo, en la última ilustración se transforma en una mariposa.

Una vez examinadas las principales características de los álbumes adscritos al universo de la realidad y de la tradición clásica predominante, nos adentramos en los frutos de la revisión que esa tradición ha sufrido a manos de las vanguardias del siglo xx. Dicho en pocas palabras, se entró en crisis por el agotamiento del modelo verosímil, tras su extensa vigencia y por la demanda de mayor subjetividad, que prefería el universo interior e individual a la muy conocida representación del mundo exterior. Esta revolución se tradujo en nuevas formas de representación que, resumiendo mucho, podríamos distinguir según el binomio de razón y sentimiento. La gran aportación de los sistemas de represen-



ERIC CARLE, LA PEQUEÑA ORUGA GLOTONA, KÓKINOS, 2002.

Figura 2

tación racionales, siempre a la busca de una mayor subjetividad, fue el cubismo. Explicarlo desborda las posibilidades de este artículo, pero pueden bastar algunas ideas. El cubismo ensayó una representación simultánea de muchos espacios y tiempos, acumulados mediante el *collage*, frente a la perspectiva clásica, estable y focal. Para ello renunció a la sensación realista de volumen y mostró las cosas en sí mismas, desde varios puntos de vista a la vez, en su verdadera dimensión y sometidas a la observación del sujeto, que pasaba a ser el verdadero protagonista. Las cosas ya no interesaban tal y como se supone que son, sino en su relación con el observador. Las imágenes, al reducirse al mínimo, perdieron verosimilitud pero se hicieron más analíticas y expresivas. Con el *collage* se pudo reunir una mayor información sobre un solo plano. Esta forma de proceder ha tenido muchas consecuencias, hasta llegar a actitudes más recientes,

distintas pero derivadas, como el *minimal* que reduce a lo imprescindible la presencia de las cosas, sin alusiones ni ilusiones (en palabras de Donald Judd).

*La pequeña oruga glotona* podría reflejar bien esta forma plana, densa y objetiva de representar las cosas, típica del *collage* cubista, aislando lo que verdaderamente interesa y acumulando en una sola hoja varias vistas y tiempos diferentes. Una superposición que se observa muy bien en las páginas centrales, cuando la pequeña oruga atraviesa distintas frutas a lo largo de una semana (figura 1). El modo de representación tradicional habría preservado fuertemente la secuencia al contar una acción que en sí misma es secuenciada. A cada día de la semana y a cada espacio (cada fruta) le habría correspondido quizás un dibujo separado o una hoja diferente. Habría sido el salto de dibujo o de página el que habría reproducido el transcurso del tiempo y el cambio de un espacio al si-

guiente. Se habría utilizado paradójicamente una discontinuidad de tiempo y espacio para mostrar su evolución continua. Pero nunca se habría permitido juntar todos los pasos en uno solo. Una vista habría desaparecido para dejar sitio a la siguiente y diferenciarse de ella. En una representación vanguardista se habría preferido la efectividad que supone la contemplación de todo el proceso a la vez: las distintas etapas se confundirían algo pero se conseguiría en cambio la visión analítica de conjunto.

Sin embargo, aquí nos encontramos con una acumulación de cinco páginas superpuestas, gracias a sus distintos tamaños. La técnica de acumulación de fragmentos que se ha empleado para dibujar las ilustraciones se traslada también a la configuración física del álbum, haciendo un *collage* con sus propias páginas. Incluso entra en juego el envés de cada hoja, en el que se representa la fruta por detrás, con la oruga saliendo por

la perforación (esta vez también real) que ella ha practicado en la cara anterior. El papel no tiene apenas grosor, pero gracias a esta técnica, adquiere un nuevo grosor representativo porque en ella se superponen dos vistas opuestas y teóricamente incompatibles de una misma fruta y dos momentos muy distintos de su existencia: la entrada y la salida de un simpático insecto. Aunque podemos pasar las hojas, éstas tienen verdadero valor de secuencia no al ser movidas sino cuando permanecen superpuestas. En esa situación se acumulan los distintos agujeros y somos conscientes de la magnitud del destrozo producido por la oruga glotona. Una hoja se comunica con la siguiente no gracias a nuestra acción externa sino mediante un mecanismo incluido en ella como es la perforación. Tenemos una huella física del paso del tiempo en forma de agujero que avanza hacia delante en el álbum.

Otro fenómeno característico de esta representación subjetiva cubista es la esencialización de los objetos. Lo importante ya no es reproducirlos tal y como son, con todo lujo de detalles, sino en función de su papel en la historia. Es el sujeto (autor o lector) quien los deforma para hacerlos más eficaces en la expresión de sentimientos. La simplificación formal hace que con unos pocos rasgos reconozcamos el sol o la tierra

(figura 2), y con lo que hemos economizado en dibujo podamos ganar en intensidad. Los fondos complejos y paisajísticos desaparecen, para dejar paso al blanco de la hoja, convertida también en protagonista, como los otros pedazos de papel que son, con nuestra colaboración, frutas o mariposas. Se reducen al mínimo los elementos de cada escena, como ya hizo el arte medieval o hacen los niños. Gracias a eso, los emparejamientos y relaciones son más evidentes, aunque eso signifique que estén a la misma altura el sol y una oruga. Es nuestra subjetividad quien da a cada uno su tamaño relativo, o prescinde de eso porque lo importante no es mostrar que un insecto es menor que el sol, sino indicar que los dos conviven en el universo infantil.

La representación moderna ha sabido aprovechar la parte muy importante que nosotros ponemos en la percepción. En vez de darle todo hecho al lector, reclama su ayuda, para que él complete las cosas una vez que conoce unos pocos rasgos. La tierra de la ilustración comentada se identifica por su color y su posición inferior en la página, pero no tiene sensación de perspectiva ni se reconocen sus formas. El sol ni siquiera se reproduce entero. Se privilegia su color dorado y la presencia de rayos periféricos para invocar el tópico del astro rey.

Cuando el acento no se pone en el re-

sultado del trabajo, pasa a estar en el proceso de elaboración. Aquí las ilustraciones en sí mismas no tienen la relevancia que alcanzan en un álbum realista. Aisladas, poco dicen, y podrían llegar a ser irreconocibles. En cambio, es muy importante la manera en que han sido hechas, que resulta evidente por los restos de recortes y las mezclas visibles de papeles (figura 3). Con estas huellas del cómo se hizo se nos viene a recordar que un trozo de papel de color, previo a nosotros y antes indiferente, al haber sido seleccionado por el artista, se ha convertido en una oruga o en el sol. Es el sujeto, con la varita mágica de la historia, quien transforma al objeto en algo portador de emociones. En las guardas de este álbum se deja un vestigio de ese proceso de elaboración cuando se acumulan ahí los pequeños recortes de papel que la oruga ha producido en el transcurrir del relato. F. Z.

## Un comentario general

Otros álbumes de filiación cubista que se comentan en este artículo son: *Fredrick*, de Leo Lionni, *Elmer*, de David McKee, y *Aquel niño y aquel viejo*, con texto de Avelino Hernández e ilustraciones de Federico Delicado. También se mencionan una serie de álbumes no publicados

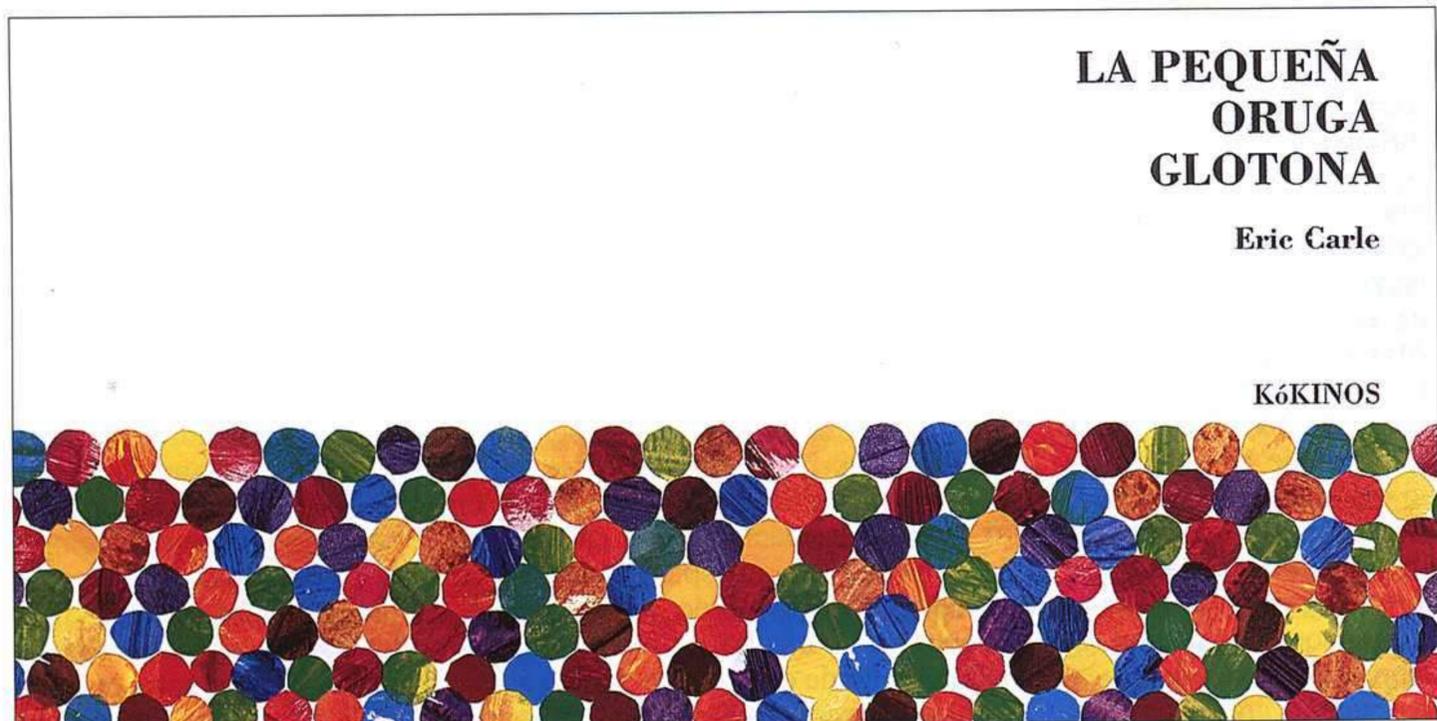


Figura 3

en España, como *Window*, *Home in the Sky* y *Where the Forest met the Sea*, todos ellos de Jeannie Baker. Sin olvidar a *Juul*, el impresionante álbum ilustrado con las esculturas cubistas de Koen Vanmechelen, que merecería un análisis aparte.

#### Frederick

Familia de ratones en la que todos trabajan preparando la llegada del invierno frío, gris y aburrido. Pero Frederick no trabaja como los demás. Cuando le preguntan por qué no lo hace, Frederick les explica que sí trabaja: recoge rayos del sol, y colores, y palabras... Y, en efecto, cuando llega el invierno, Frederick saca sus provisiones.

#### Elmer

Elmer es un elefante de colores y distinto, por tanto, a todos sus congéneres. Es, además, un bromista. Esto hace felices a los otros elefantes, pero en cambio a él le cansa, por lo que decide hacerse igual a los demás.

#### Aquel niño y aquel viejo

Un niño al que sus padres mandan a pasar una temporada en la aldea; un viejo que, cuando acude a pescar de la ciudad a la aldea, ve a un niño que parece aburrido; el niño que le observa mientras intenta estudiar y, como le apena que no pesque nada, se las arregla para

que las cosas cambien; el viejo se alegra cuando pesca y decide comprar un juguete al niño...

Como es sabido, los pintores de vanguardia (y en especial Picasso) se fijaron muchísimo en los niños para reaprender a pintar con su misma frescura. Pasado el tiempo, algunos sucesores de aquellos pintores pioneros parecen haberse propuesto pagar su deuda con los niños y nos han entregado álbumes conseguidísimos, que son en algunos sentidos los mejores.

Una consideración inicial es que si los álbumes realistas normalmente cuentan cómo sucedió algo, los álbumes de filiación cubista no pretenden tanto contar una historia como mostrarnos algo y enseñarnos a mirar alrededor. De todos modos hay diferencias. Si los álbumes de la segunda serie respondían mejor a ese patrón, los cuatro álbumes que tratamos ahora han sido armados igual que los álbumes realistas, pues, a fin de cuentas, tienen un argumento que desarrollar y unos personajes en los que centrar su atención: la oruguita, Elmer, Frederick, el niño y el viejo.

En una primera aproximación, podríamos decir que sólo *La pequeña oruga glotona* pide justo esta clase de relato: no podemos imaginar esa historia contada con fotografías, o con unas ilustra-

ciones realistas, pues sería imposible dar tanta información con tanta economía.

Del mismo modo, aunque a simple vista sí podríamos imaginarnos otros modos de contar las demás historias, si reflexionamos algo más comprobamos que no es el caso de *Frederick* y de *Elmer*. Resulta creíble un *Frederick* en collage y es una imagen poderosa un *Elmer* de colores en un mundo de elefantes todos grises; por el contrario, sonaría cursi-dulzón un *Frederick* de Disney y no se ve cómo se podría metaforizar de un modo tan brillante la diferencia entre Elmer y los demás con otra clase de representación.

En cambio, *Aquel niño y aquel viejo*, una historia emotiva que cuenta con unas ilustraciones de calidad, es un álbum fallido: las ilustraciones parecen inadecuadas para transmitir los sentimientos que se desprenden del argumento. (Debemos apuntar ahora que hemos traído aquí este álbum por estar confeccionado con collages, aunque debido al tipo de collages podría ir perfectamente en el apartado que titularemos «entusiastas de la fusión»).

En general, se puede afirmar que si los álbumes realistas ayudan al reconocimiento del mundo interior propio y del de los demás y, en cierto modo, favorecen la imitación, los álbumes con representaciones planas buscan la profundi-

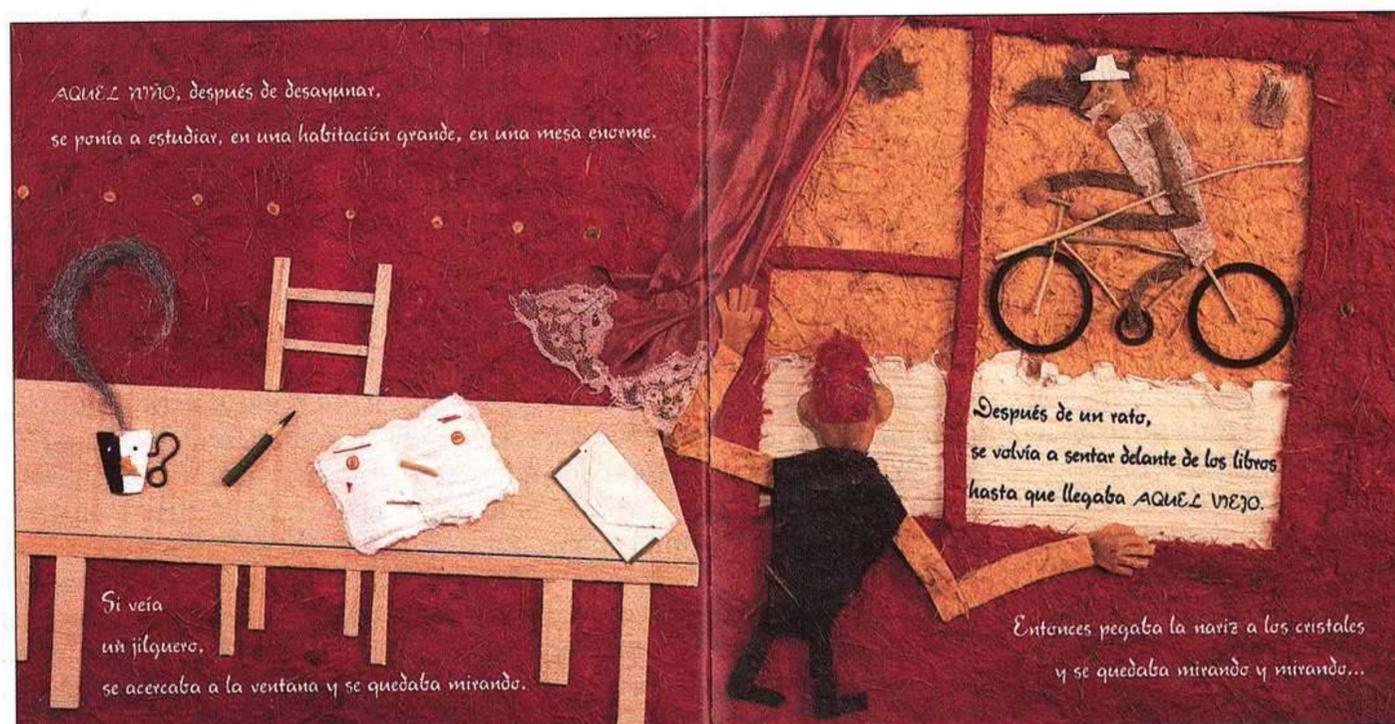


Figura 4



Figura 5

dad acentuando la interiorización de las ideas y, por tanto, se dirigen a la inteligencia del lector. Los realistas visualizan y narran «cómo» sucedió algo recurriendo al «ilusionismo» cuando crean la profundidad mediante distintos artificios. Los álbumes planos se centran más en el «qué» sucedió y renuncian a querer engañarnos con sensaciones de profundidad para intentar que lleguemos a una comprensión mayor de las cosas, a que captemos la densidad de lo real.

Por contraste, se deduce que si la representación plana es un modo de revelar primariamente ideas antes que de suscitar sentimientos, no parece la que conviene más a un relato como el de *Aquel niño y aquel viejo*. Podemos fijarnos, por ejemplo, en una magnífica composición (figura 4) donde se usan a la vez el recurso del cuadro en el cuadro y un juego con los grosores de los materiales para transmitir sensaciones de profundidad. El primer recurso, igual que el de la ruptura del marco, es característico de la pintura realista clásica, y el segundo es habitual en artistas de las últimas décadas. Ambos se usan para intentar introducir una tercera dimensión

dentro del mismo cuadro, pero como lo que nos transmite una imagen depende siempre de nuestro conocimiento previo de las posibilidades, y en este caso el texto ya nos explica las cosas, se produce una redundancia: estos recursos no añaden ninguna nueva dimensión a la lectura y son apreciados por un lector que los pueda valorar en sí mismos, desconectados del relato.

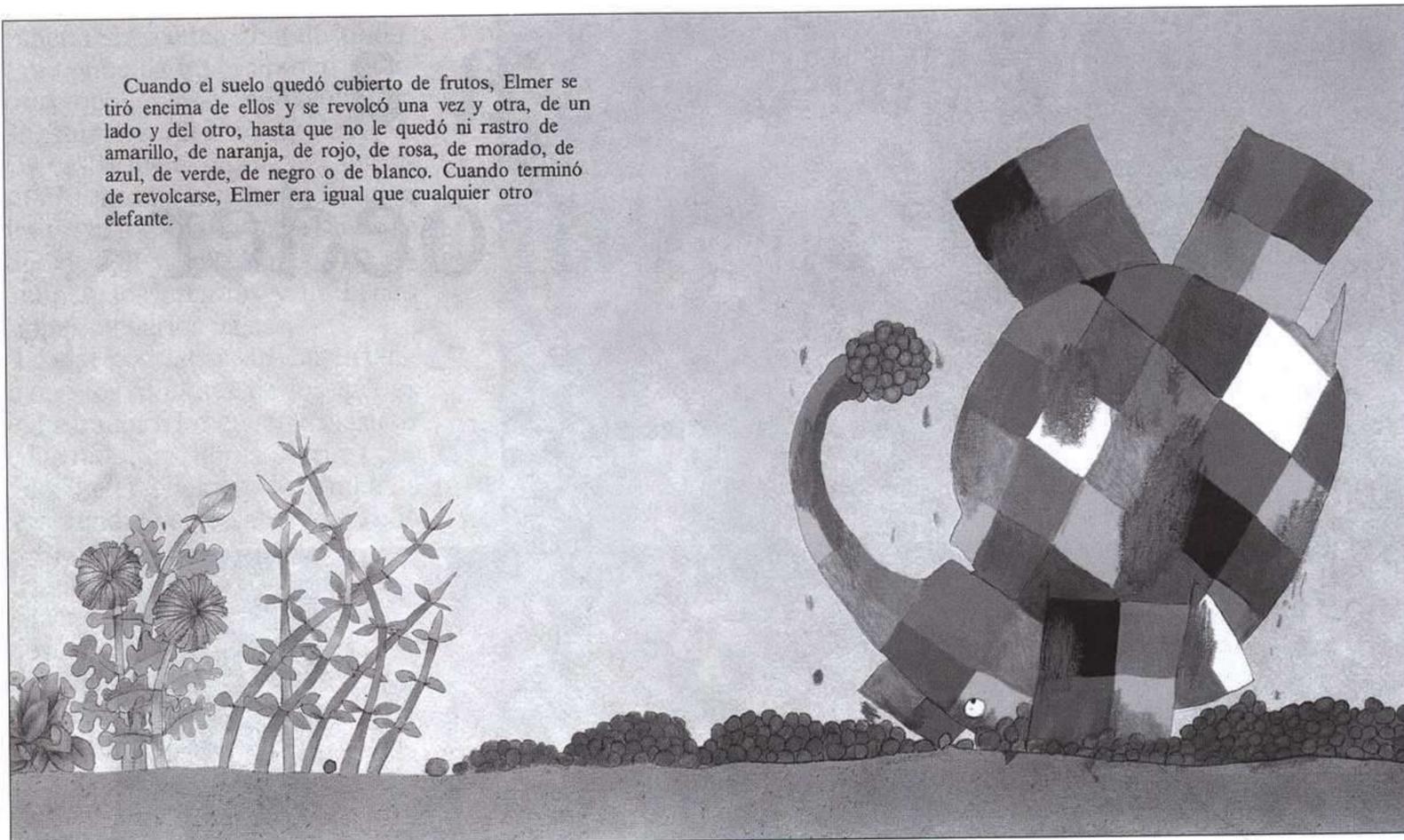
Se puede contrastar lo anterior con *Window* (fuera de la lista inicial y cuyas peculiaridades también lo podrían situar entre los que llamaremos «entusiastas de la fusión»), un álbum sin palabras en el que la profundidad que sugieren tanto las ventanas como las texturas de los materiales que se usan sí nos llega con toda su fuerza. Y es que si el *collage* fue un invento de las vanguardias es por algo: no es un medio apropiado para una historia estrictamente realista sino un procedimiento para ensanchar nuestra mirada interior.

La especial conexión con el niño que consiguen los álbumes que usan la representación plana se deriva, en primer lugar, de que este modo de reflejar lo que se ve coincide con el suyo natural: si, se-

gún Gombrich, el pintor que supo usar en sus composiciones la dosis exacta de lo primitivo fue Paul Klee, quizá sea del McKee de *Elmer* de quien podríamos decir lo mismo en el mundo de los álbumes. En segundo lugar, el uso del *collage*, en particular, tiene un lado divertido y como de juego: quizá nadie ejemplifica esto mejor que Lionni, el primer ilustrador que usó el *collage* en los álbumes ilustrados. Tercero, resulta un medio muy apropiado para un humor poético, de gran poder metafórico, óptimo para transmitir las primeras nociones de conceptos complicados: de ello es una buena muestra *La pequeña oruga glotona*, pero hay otros álbumes de Carle que también podrían citarse.

Cuando a esas condiciones generales se añaden unos personajes tan bien definidos y reconocibles como Elmer y Frederick, el impacto es grande. Se puede pensar, además, que si con ellos un niño no se identifica del mismo modo afectivo que lo hace con personajes realistas, sí pueden fijarse con más fuerza en su interior debido a su carácter prototípico. En este punto entra en juego algo propio de la representación pictórica cubista: a

Cuando el suelo quedó cubierto de frutos, Elmer se tiró encima de ellos y se revolcó una vez y otra, de un lado y del otro, hasta que no le quedó ni rastro de amarillo, de naranja, de rojo, de rosa, de morado, de azul, de verde, de negro o de blanco. Cuando terminó de revolcarse, Elmer era igual que cualquier otro elefante.



DAVID MCKEE, ELMER, ALTEA, 1990.

Figura 6

los personajes se los muestra siempre con su aspecto más característico, y esto significa que a Frederick y sus amigos los veremos siempre con sus grandes orejas y largos rabos (figura 5), y que a los elefantes siempre los veremos con la trompa pero con el interesante matiz de que a Elmer lo identificaremos siempre por su colorido, incluso cuando sus posturas son extrañísimas (figura 6).

Los álbumes que usan representaciones planas no son tan abundantes como los realistas o expresionistas o caricaturescos, como puede comprobar cual-

quiera echando un vistazo en una librería o en una biblioteca, y eso indica que no son los más fáciles de preparar. Entre otros, se pueden citar, de Leo Lionni, *El sueño de Matías*, y de Eric Carle, *El grillo silencioso*. También conviene no perder de vista el asombroso *Juul*, el único álbum que conocemos con esculturas cubistas, que finalmente no incluimos aquí porque su análisis artístico nos parece que requeriría otros instrumentos teóricos. Son auténticamente deslumbrantes los álbumes de Jeannie Baker, *Window*, citado más arriba, *Home in the*

*Sky* y *Where the Forest meet the Sea*, lamentablemente no editados en España. Tampoco lo está *Snowwhite in New York*, de Fiona French, un álbum de composición perfecta y de ilustraciones inspiradas en vidrieras *Art Déco*, una representación plana donde las haya. L. D. G. ■

\*Luis Daniel González es autor de *Bienvenidos a la fiesta. Diccionario-guía de autores y obras de literatura infantil* (CIE Dossat, 200). Fernando Zaparain es profesor de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Valladolid.

## Álbumes analizados

*La pequeña oruga glotona*, de Eric Carle, Madrid: Kókinos, 2003. (Existe una ed. anterior: *La oruguita glotona*, Barcelona: Elfos, 1995).  
*Frederick*, de Leo Lionni, Sevilla: Kalandraka Andalucía, 2004. (Existe una ed. anterior: Barcelona: Lumen, 1993).  
*Elmer*, de David Mckee, Madrid: Altea, 1998.

*Aquel niño y aquel viejo*, de Avelino Hernández, con il. de Federico Delicado, Pontevedra: Kalandraka, 2002.

Otros álbumes citados

*El sueño de Matías*, de Leo Lionni, Barcelona: Lumen, 1993.  
*El grillo silencioso*, de Eric Carle, Madrid: Kókinos, 1993.

*Juul*, de Gregie de Maeyer, con il. de Koen Vanmechelen, Salamanca: Lóguez, 1996.

*Home in the Sky*, de Jeannie Baker, Londres: Walker Books, 2001.

*Where the Forest meet the Sea*, de Jeannie Baker, Londres: Julia MacRae Books, 1987.

*Window*, de Jeannie Baker, Londres: Julia MacRae Books, 1991