

## **Comentario cara á formación lectora. La reina de los colores. Lectura dun álbum<sup>1</sup>**

Teresa Duran Armengol

RESUMO Teresa Duran comeza definindo o concepto de álbum, sinala as súas orixes e a evolución que experimentou ao longo do século XX, concluíndo que este tipo de volumes presentan un soporte físico e unha narratoloxía visual e textual que concordan estreitamente, converténdose nun “modo de ler”. Para achegarse á análise dun álbum elixe *Königin der Farben* (1998), de Jutta Bauer, traducido en 2003 por Lóquez como *La reina de los colores*. Estabelece oito puntos de atención que van dende os aspectos físicos como o formato, a calidade do papel, as gardas, a cuberta, contracuberta e páxina de portada até o relato e a súa progresión, os personaxes, a acción e, por último, a secuenciación, dunha obra definida como narración en clave metafórica na que se explica o lugar da cor na nosa vida.

ABSTRACT TD begins by defining an ‘album’, noting the origins of the word and the semantic changes it underwent during the 20th century, coming to the conclusion that it is a tightly-knit physical object and visual and textual narrative, which turns them into a special kind of ‘reading-matter’. For her analysis of an ‘album’ she chooses Jutta Bauer’s *Königin der Farben* (1998), translated into Galician in 2003 by Lóquez as *La reina de los colores* [Queen of colours]. She establishes eight key elements, from physical features such as format, paper quality, endpapers, front and rear covers and titlepage, to the story and its plot, characters and action, and, finally, the sequencing of a work which she defines as narrative in a metaphorical code which explains the place of colour in our lives.

Para empezar, deberemos acoutar qué é un álbum, porque resulta un pouco complicado definilo. No diccionario dise: “Libro en branco para coleccionar nel autógrafos, retratos, composicións, etc.”. E se esta é a orixe da palabra coa que hoxe editores, libeiros, mestres e autores designan unha moi concreta

<sup>1</sup> Tradución do castelán realizada por Isabel Mociño.

modalidade de publicación, non é menos certo que a definición ofrecida polo dicionario non inclúe nin describe a acepción dese tipo de publicacións.

Publicacións que noutras latitudes poden designarse como *picture-books* ou como libro-álbum, sendo esta última a que deriva do francés, que é a lingua e o mercado que está impondo o nome de álbum en España.

Porque as súas orixes acharíanse en Francia onde, en 1931, coincide a publicación de dúas modalidades deste tipo de libro. Por un lado, atopamos *Histoire de Babar, le petit elephant*, de Jean de Brunhoff, de gran formato, tapa dura, letra cursiva manuscrita, especialmente pensado para a comprensión dos mozos lectores e, polo outro, o pedagogo Paul Faucher inicia a publicación dos *Albums du Père Castor*, máis accesíbeis, de formato cadrado, manipulábeis e, na súa maioría, ilustrados por artistas procedentes da Unión Soviética, onde anos atrás comezara a materializarse unha edición popular e vangardista ao alcance dos pequenos lectores.

212

Da influencia e repercusións de *Babar*, deriva a opinión de que un álbum é un libro ilustrado de gran formato con tapa dura, moi emparentado co libro de regalo e, por conseguinte, caro. Dos accesíbeis, manexábeis e didácticos *Albums du Père Castor* deriva o concepto de libro ilustrado ao alcance dos escolares que preside as coleccións do tipo “Tren Azul”, de Edebé, aínda que estas coleccións se designan máis comunmente coa palabra “conto”. Así pois, nos anos trinta, sentáronse os piares do que ía ser o álbum concibido como “un libro para lectores incipientes”, onde texto e imaxe interactúan intencionadamente, máis alá das cartillas, abecedarios, cómics e barcos de vapor, nos que as ilustracións só se “engaden”.

Sen embargo, aínda que hai que referirse a eses precedentes (e outros que agora non vén ao caso detallar), para chegar a definir o actual concepto de álbum é preciso situarse nos anos sesenta, cando os novos modos de producir unha cultura de masas, a linguaxe cinematográfica, a publicidade, o deseño, etc., achegaron novos modos non só de recibir unha mensaxe senón, sobre todo, de elaborala. No álbum encontraríamos as achegas semióticas da nova cultura visual fundíndose nunha polifonía de significados. Que os primeiros álbums que introducen a retórica semiótica dentro da comunicación infantil proveñan de deseñadores publicitarios non pode considerarse froito do azar. Entre os que instauran os piares do que posibelmente é un álbum, cabe citar

*Little Blue and Little Yellow* (1959), de Leo Lionni; *Onde viven os monstros* (1962), de Maurice Sendak; ou *Flicts* (1968), do brasileiro Ziraldo.

O álbum é un tipo de literatura heterodoxa non só polo que di senón sobre todo por cómo o di e tamén por quen o di e para quen o di. O álbum é sobre todo un traballo polifónico onde o soporte físico e a narratoloxía visual e textual concordan afinadisimamente. Este acorde pode estar ao servizo de calquera tipo de relato (fantástico, documental, cotián...) e dirixirse a calquera tipo de público. Con el, o lector non só entra en contacto cun relato posíbel, senón, por engadido, cun modo posíbel de contar un relato, de modo que os signos (alfabéticos ou non, icónicos ou non) fan intelixíbel o relato, pero tamén o relato fai intelixíbel o signo, e ambas intelixibilidades outorgan intelixencia ao lector, porque son froito do enxeño comunicativo. Forzosamente, e como produto emblemático da posmodernidade, o álbum é algo máis que un tipo de libro, algo máis que unha modalidade editorial, o álbum é, cada vez máis e ante todo, “un modo de ler”.

## Como ler un álbum

213

Naturalmente, o primeiro que hai que facer é abrilo e pasar as páxinas unha tras outra, para entrar en contacto co relato que se ofrece, como se faría con calquera outro libro. Só que neste caso, os aspectos físicos formais e a imaxe merecen unha especial atención.

Tomaremos como referencia para a nosa análise o libro *Die Königin der Farben* (1998), de Jutta Bauer, traducido en España por Lóquez, en 2003, co título de *La reina de los colores*.

1.- O formato é o máis inmediato, o que podemos analizar máis obxectivamente: grande, pequeno, mediano, cadrado, apaisado, vertical, acuñado... Unha posíbel pregunta ante tantas opcións é ¿Por que? ¿Obedece isto á presenza continuada no seu interior dun personaxe ou dun contorno que precisa dunha determinada bidimensionalidade? ¿Confírelle o formato unha connotación especial (delicadeza, espectacularidade, xogo, panoramicidade...)? No noso exemplo, o formato é bastante pequeno (21,5 x 14,5) e apaisado, quizás por que orixinalmente foi un filme de animación e tamén por que isto lle confire panoramicidade ao relato.

2.- A calidade do papel é outro dato obxectivo de análise. Moitos álbums ostentan un papel *offset* satinado e brillante. Moi poucos inclúen distintos tipos de papel como os que amaba facer Bruno Munari. Este que nos ocupa é de papel mate de boa calidade. E acharemos unha razón moi concreta para iso na última dobre páxina, onde o texto indica: “Para ti. ¡Colorea estas páxinas!”  
¿Como poderíamos facelo se o papel fose brillante?

3.- As gardas. As gardas do libro de Jutta Bauer son moi sinxelas, nun uniforme papel escarlata, que é unha cor que concordaría ben coa realeza da protagonista. Noutros álbums, como no xa mencionado *Little Blue and Little Yellow*, de Leo Lionni, as gardas constitúen un paratexto informativo do seu contido. Os álbums de cómic de Tintín ostentan unhas gardas que son todo un reclamo publicitario, ao inventariar todos os personaxes que saen nas súas aventuras, estimulando o afán coleccionista, etc.

4.- Cuberta, contracuberta e páxina de portada, deben achegar –especialmente nun álbum, pero é un criterio xeral para todos os libros– información e estímulo. Son o primeiro reclamo para a elección do lector e, na medida do posible, deberían sintetizar e expoñer o contido do libro. No noso exemplo, unha soa imaxe preside a cuberta e contracuberta e é fundamentalmente a mesma que ocupará moitas das páxinas do interior: un áxil trazo curvado marca a liña do horizonte, sobre o que destaca, na cuberta, unha extasiada figura feminina provista dunha abraiante cabeleira variada en forma de fogo de artifício. A contracuberta, alí onde proseguiría a liña do curvo horizonte, ofrece a síntese dun edificio cúbico que, polas súas ameas recortadas, ben podería ser un castelo. Con isto basta para indicar que a prodixiosa señora é aquela raíña que reza o título, de tipografía manual, que ocupa a parte superior da cuberta, xunto co nome da autora (arriba) e o nome da editorial (abaixo). A imaxe é atractiva, sintética e metafóricamente obxectiva. Se desta información pasamos á páxina de portada, onde a información textual é idéntica, observaremos un lixeiro pero substancial cambio na presentación da protagonista: ela xa non leva aquela ostentosa cabeleira senón catro pelos coma picos (¿alusión a unha coroa?) e, moi seria, tende as rendas que forman catro cores. Hai tensión e as cores parecen tirar máis dela ca ela delas.

O conxunto desta primeira e primordial información permite obter así unha síntese de todo o contido do relato, dos seus conflitos, protagonistas e espazos, que oxalá puideramos observar sempre en todos os álbums. Hai que

dicir, non obstante, que toda esa información subliminar do primeiro contacto entre o lector e o libro apenas é percibida nunha primeira lectura. O máis frecuente é pasar de largo esta información para precipitarse, compulsivamente, no relato.

5.- O relato e a súa progresión. É obvio que en cada álbum o relato é distinto e progresa ao seu ritmo. Neste que nos ocupa, o relato esténdese ao longo de sesenta páxinas, que ofrecen corenta secuencias.

Resumíndoo, o libro explica como unha mañá a raíña Malwida sae de paseo e chama os seus súbditos: primeiro o suave azul, logo o vermello indómito, despois o cálido e luminoso amarelo. Pero raíña e súbditos acaban pelexando, co que se produce unha mestura que o converte todo en gris e máis gris, o que provoca o desconcerto da raíña, que xa nin tan sequera é raíña, senón unha persoa triste e chorosa. O seu pranto consegue rescatar do gris as pintas de cores amarela, azul e vermella que o conforman, que pasan de lágrima a forma, e no reino de Malwida volve estalar a pura alegría da cor. O gozo da protagonista e dos seus súbditos preséntanos mediante prodixios e composicións circenses até a chegada da noite, cando o suave azul o ocupa e adormece todo, cedendo o protagonismo ao lector para que coloree os soños da raíña.

215

Trátase pois dun relato de estrutura clásica, cun principio, un núcleo conflictivo e un final feliz que incita á interacción co espectador, de desenvolvemento lineal, cuxa dramaturxia ten, ademais, aquela unidade espacial e temporal –todo transcorre nun só día e nun só escenario– tan apreciada polos clásicos (e seguramente tan propicia para a comprensión infantil).

Observemos con máis detemento os elementos máis destacados deste relato.

6.- Os personaxes desta narración son de dous tipos de natureza, unha, a suposta raíña, é humana, e outros, as cores, os seus supostos súbditos (¿quen impera sobre quen?) son moito máis inmateriais. Esa dicotomía foi resolta pola autora mediante dous tipos de incididor gráfico. Raíña e paisaxe son froito dun rápido trazo solto a pincel negro. As cores e as súas formas obtivéronse con lapis graxos do tipo “Plastidecor”, porque, segundo propia confesión da autora, este tipo de cores é a que está ao alcance da maioría dos nenos, que así, se realmente pasan a colorear o conto, non observarán discrepancia entre o

que fixo a autora e o que poden facer eles. É dicir, conséntase a adecuación entre o procedemento técnico seguido e os obxectivos de comunicación do relato.

Noutros álbums pode observarse como o ilustrador resolve a distinta natureza dos personaxes, caso que a houbese, ou como resolve a distinción entre fondo e forma, ou, sobre todo, cal é o procedemento técnico que usa para adecuar os obxectivos comunicativos do relato ao deseño dos seus personaxes. É probable que un álbum entenecedor do tipo *Me gusta...* (Madrid: Kókinos, 2002) requira figuras que provoquen a empatía afectiva como as que realizou Noemí Villamuza, mentres que un álbum tan cheo de terror e misterioso como o que propón Neil Gaiman con *Lobos en las paredes* (Bilbao: Atisberri, 2004) precise do ilustrador Dave McKean esa técnica figurativa mixta e confusa que tan ben lle acae a ese álbum.

216

7.- A acción. Para a comprensión e correcta interpretación de calquera relato é necesario poder deducir quen fai qué, ónde e cándoo. Na novela é usual que isto quede explícito textualmente polo escritor, pero no álbum, isto pode correr a cargo do ilustrador. El ocúpase da selección dos personaxes, dálles fisionomía, grosor, idade, vestiario... El ocúpase do atrezzo escenográfico, tanto se opta por detallalo coma por tan só aludilo (que é o que fai Jutta Bauer no noso exemplo). Pero sobre todo el é quen escolle en qué momento conxelar o xesto e a mímica expresiva dos seus personaxes. Nun libro dirixido a un público non demasiado infantil, como *Jesús Betz*, de Fred Bernard e François Roca (México: Fondo de Cultura Económica, 2002) no que, o ónde e o cándoo varían de páxina en páxina, non é tan importante a comprensión da acción, coma o efecto e o impacto emotivo da mesma. Pero nun álbum destinado a primeiros lectores, onde a imaxe é fundamental para a comprensión do texto, importa –e moito– que o neno poida entender que é o que está ocorrendo, que fai o personaxe, en definitiva, importa moito a representación do verbo.

A un lector incipiente, para entender a representación das cousas, bástalle con velas, sinalalas co dedo e darlles nome: “isto é unha raíña, isto é un castelo, isto é un cabalo, isto é azul...” serían claros exemplos utilizábeis para a comprensión do noso álbum. Pero para un lector incipiente, entender a representación estática do verbo xa presenta maior dificultade se o ilustrador non atina a reflectir dita acción e a conxelala no seu momento máis denotativo. Non é o mesmo saltar que brincar, chamar ou berrar, saloucar que chorar, etc.

Afortunadamente, Jutta Bauer, pola súa aprendizaxe no ámbito do cómic, é moi experta na representación da acción. Podemos observar como a raíña do seu álbum, sucesivamente, sae, chama, atrae, acaricia, grita, asústase, doma, domina, aterra, enfada, goza, refocíase, fártase, pelexa, confúndese, cansa, encoráxase, berra, entristécese, chora, brama, soségase, sorpréndese, anímase, salta, espernexa, danza, baila, caracolea, dá pinchacarneiros, extasiase e dorme, nun abano de verbos que, seguramente, serían prohibitivos para a comprensión infantil se en lugar de mostrarse graficamente o fixeran textualmente. E, sen embargo... ¡Canta riqueza expresiva! ¡Canta ganancia para a comprensión do que ocorre! Aí radica, xustamente, un dos méritos deste álbum, pois provoca unha empatía afectiva, emotiva, substancial para pasar a ser un dos preferidos do lector.

Podemos observar a xusteza e precisión na representación gráfica dos verbos de acción en álbums como *Olivia*, de Ian Falconer (Barcelona: Serres, 2001), ou *Bibundé*, de Michel Gay (Barcelona: Corimbo, 2002), pero resulta difícil apreciála noutrós álbums, tamén supostamente dirixidos a nenos pequenos, como en *Un puñado de besos*, de Antonia Ródenas (Madrid: Anaya, 2001) ilustrado por Carme Solé i Vendrell, onde, aínda que a calidade pictórica ten a súa importancia, a experiencia lectora se ve minguada porque a ilustración omite representar teatralmente o texto, e se converte nun conxunto de primeiros planos estáticos sen ilación entre si, nun relato visual no que nada ocorre, empeza, se tensa ou acaba.

217

8.- A secuenciación. Involuntariamente, acabamos de definir o que sería unha secuenciación gráfica para un relato visual. A caracterización dos personaxes e o atrezo do contorno, así como a conxelación da acción, serían tamén propostas interesantes para a análise de calquera pintura académica ou de calquera chiste periodístico, tanto para “Os fusilamentos do Dous de Maio”, de Goya, coma para os chistes de Chumy Chumez en *La Codorniz*, é dicir, para unha obra que dispoña só dunha única bidimensionalidade para comunicarse. Pero no caso da ilustración, a comunicación desenvólvese ao longo dunha sucesión temporal de imaxes. Aínda que tecnicamente os procedementos poidan ser os mesmos que na arte da pintura ou a acuarela, o que faría específica á ilustración sería a coordenada temporal do seu desenvolvemento comunicativo, a súa secuenciación. Creo firmemente que un ilustrador é un narrador (aínda que algúns ilustradores prefiran reivindicar para a súa arte unha tradición pictórica) e proclamaría que a ilustración é máis debedora dos gravados de Albrecht

Dürer que da súa pintura. No caso do álbum, a capacidade narrativa do ilustrador ponse especialmente en relevo. Páxina a páxina e, en moitos casos, dobre páxina a dobre páxina, a imaxe debe fluír con continuidade narrativa (ou cos efectos de descontinuidade propios dunha narrativa elaborada).

En *La reina de los colores* xa se ten sinalado que o relato flúe linealmente nun só día e espazo, polo que a secuenciación resultaría especialmente fácil, poñendo unha imaxe tras outra até o final. Aínda así, convén observar as habelencias narrativas da autora. A unha primeira dobre páxina en branco e negro, que lle chega para presentar o quén, o ónde e o cándo, sucédelle outra páxina (sempre coa lectura de esquerda a dereita) tamén en negro sobre branco, onde se inicia a acción (a raíña chama o azul) seguida por unha terceira onde aparece pola dereita e cortado polo bordo da páxina un impreciso garabato azul, sen forma, pero con movemento. Progresivamente, as cores irán entrando pola dereita e esvaecéndose pola esquerda, nunhas ilustracións abertas, cortadas a sangue, onde se pode apreciar a relación da raíña cos seus súbditos e as emocións que estes suscitan nela (e por extensión no lector). Fin da primeira parte.

218

A esta plácida sucesión de personaxes, accións e sensacións, séguelle, mediante un hábil truco de xiro no sentido da lectura, a invasión do gris (de feito da auténtica indefiníbel cor merda que se obtén coa mestura dos tres súbditos da raíña). Aí empeza o conflito, que ocupa doce páxinas, onde mediante un xogo de proporcións e planos vemos a extensión do dano e o efecto anímico que este produce na protagonista.

Canto máis pequena se nos presenta, máis grandes percibimos as súas bágoas –tan parecidas a confetti de cor– quen, de feito, son as actantes da resolución do conflito. Fin da segunda parte.

Previdos, pois, para o desenlace final, retómase o plano xeral inicial e cada un dos personaxes ocupa o lugar que lle corresponde: a raíña de xeonllos, o sol vermello, o ceo azul, o campo verde... Poderíase acabar aquí o relato, pero poñer aos até o de agora personaxes secundarios no seu lugar tradicional restaríalles protagonismo. Chegou o momento da súa apoteose. E nela consiste o terceiro acto desta traxicomedia. As cores levan a batuta do xogo e son sucesivamente, estrelas, pelotas, animais, fogo, flama, carpa, estalido (hai algunha homenaxe ao cubismo nas cores de Sonia Delaunay). Todo un circo para goce desa que, sendo raíña (¿ou xa non?), é agora tan só unha cría chea de admira-



ción e deleite, á cal o lector pode ofrecer, grazas ás súas propias cores, un último regalo, na dobre páxina en branco e negro que pecha, circularmente, este sinxelo, pero non por iso menos elaborado, relato.

Unha narración en clave metafórica, onde os recursos retóricos de Jutta Bauer contribúen a explicar cal é o lugar da cor na nosa vida, que é o que nós agardamos dela e ela de nós.

*Teresa Duran Armengol*  
Universitat de Barcelona

## **Bibliografía**

Duran, Teresa “¿Qué es un álbum?”, en *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000, pp. 13-61.

*El libro-álbum. Invención y evolución de un género para niños*, Venezuela: Banco del Libro, 1999 (Parapara-Clave).

Obiols Suari, Núria, *Mirando cuentos. Lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, Barcelona: Laertes, 2004.