

RISA SALVAJE: CÓMO LEER LOS ÁLBUMES DE SENDAK

José Antonio ESCRIG APARICIO

Universidad de Zaragoza

jaescrig@unizar.es

Resumen

La obra de Maurice Sendak condensa una serie de temas centrales (humor, violencia polémica, sexualidad...) que en ocasiones ha dificultado su comprensión estética. Una lectura formal o moralista no permite descubrir la raíz común de estos fenómenos y aparta a Sendak de la cadena artística (El Bosco, William Blake, los ilustradores del expresionismo alemán...) a la que pertenece. Este artículo explora la raíz común de la imaginación de Maurice Sendak partiendo del concepto de “grotesco”, fundamental en los estudios estéticos contemporáneos sobre la risa.

Palabras clave: Maurice Sendak, risa, grotesco, álbum, infancia

LE RIRE SAUVAGE: COMMENT LIRE LES ALBUMS DE MAURICE SENDAK

Résumé

L'œuvre de Maurice Sendak condense une série de sujets centraux (l'humour, la violence, la controverse, la sexualité...) qui ont parfois rendu difficile leur compréhension esthétique. Une lecture formelle ou moraliste ne permet pas de découvrir la racine commune de ces phénomènes et éloigne Sendak de la chaîne artistique (Jérôme Bosch, William Blake, les illustrateurs de l'expressionisme allemand...) à laquelle il appartient. Cet article explore la racine commune de l'imaginaire de Maurice

Sendak à partir du concept de «grotesque», fondamental dans les études esthétiques contemporaines sur le rire.

Mots-clés: Maurice Sendak, rire, grotesque, album, enfance

WILD LAUGHTER: HOW TO READ THE PICTURE BOOKS OF MAURICE SENDAK

Summary

The work of Maurice Sendak condenses a variety of central themes (humor, violence, controversy, sexuality...) that sometimes has constrained the aesthetic appreciation of it. A formalist or moralizing approach failed to establish the common root of this phenomena and turns Sendak away from the artistic chain (Hieronimus Bosch, William Blake, the illustrators of German Expressionism...) to which he belongs. This paper explores the common root of Maurice Sendak's imagination on the basis of "grotesque", a key concept of contemporary aesthetic studies about laughter.

Key Words: Maurice Sendak, laughter, grotesque, picture book, childhood

Los conceptos estéticos nos ayudan a desplazarnos por el complejo entramado de la imaginación humana. Una correcta afinación de ellos nos ayuda a afrontar nuestras pesquisas con mayores posibilidades de comprensión, y una imprecisión o carestía de los mismos nos condena a perdernos en un bosque que nos resulta carente de sentido. Esta enseñanza extrema su valor cuanto mayor y más rico es el objeto que estudia, y pocos territorios pueden resultar más amplios, entre los humanos, que la risa, eje esencial para la constitución simbólica y cultural de nuestra especie.

Cuando el hombre humanizó la risa, incorporó al componente agresivo que esta presenta en los primates una dimensión alegre, fundamental en los procesos de cohesión que convirtieron al hombre en un animal político y simbólico. A partir de ese momento la risa quedó constituida en dos polos -alegría y crueldad- inseparables, si bien esta podía presentar una proporción variable en sus diferentes manifestaciones históricas. Un ejemplo de ello se aprecia en el debate encarnado en el siglo XX por dos notables teóricos de la risa: el francés Bergson (1981) y el ruso Bajtín (1974). El primero incidía en el componente punitivo, sancionador, de la risa: la risa satírica. El segundo enfatizó el componente integrador, comunitario, de ella: la risa festiva. En realidad, es necesario un enfoque capaz de reunir

ambas propuestas, de resaltar la doble raíz constitutiva de la risa humana. El concepto que mejor se ha prestado a ello es el de “lo grotesco”, o “grotesco” a secas, y ha contado con notables pensadores, como el propio Bajtín (1974), Kayser (2010) o, más recientemente y entre los nuestros, Beltrán Almería (2018), quien ha revisado el término denominándolo *simbolismo tradicional* y ha sintetizado su historia.

No se trata aquí de resumir esa historia, sino de intentar describir su escenario final, pues es el que nos permitirá situar a Maurice Sendak como uno de los eslabones de esta cadena artística milenaria y, con ello, nos capacitará para comprender la naturaleza de su imaginación y asimilarla en su justa medida.

El grotesco moderno, esta forma de la risa donde afloran las dimensiones alegres y crueles de la existencia, se asienta sobre los grandes artistas premodernos de unas y otras artes: Rabelais, Shakespeare y Cervantes, en las letras; Brueghel, El Bosco, Velázquez o Rembrandt, en la pintura, por limitarnos a grandes ejemplos. En la modernidad, el arco se extiende por todas las disciplinas, nos ayuda a entender la esfera donde conviven escritores como Hoffmann, Poe, Dostoievski o Kafka; artistas plásticos como Goya, Blake o Dalí, cineastas como Bergmann, Buñuel o Fellini, pensadores como Nietzsche, incluso diseñadores de ropa como Alexander McQueen. La modernidad, desde el Romanticismo, tan querido por Sendak en lo literario y en lo plástico, ha desarrollado dos grandes vías para el grotesco, este arte de la risa y de lo salvaje: un *grotesco fantástico*, dominado por las bestias, los monstruos, los duendes y los espectros, y un *grotesco realista*, impregnado de figuras relacionadas con los ciclos corporales y del crecimiento vital (la comida, la sexualidad, los juegos, los excrementos, los disfraces...). Estos últimos elementos han sido bien descritos por la bibliografía reciente, Cochet (2006) y Taberero y Calvo (2016) son valiosas muestras de ello.

Al análisis de algunos de estos elementos, fundamentales en la obra de Sendak, se dedican las próximas páginas. Con suerte, emergerá entonces a la vista el proyecto de su imaginación, esa línea que lo hermana con los grandes artistas modernos y cuyo relato podemos anticipar de esta forma: este simbolismo del grotesco moderno suele contarnos una historia alegre y dramática al mismo tiempo, una historia relacionada generalmente con la destrucción o puesta en peligro de lo familiar (ahí están obras tan relevantes en el arte moderno como *Cien años de soledad* o *La metamorfosis*, que nos hablan precisamente de esto, desde la dimensión fantástica y realista antes apuntada). En el caso de Sendak, centrado en la figura del niño, este universo de la destrucción de lo familiar, sea por advenimiento de

una desgracia, sea por la infelicidad del proceso de construcción de la identidad del niño, pasa a primer término. Y con ello, la escena se puebla de acontecimientos gozosos y horribles, deseos y temores, anhelos y pesadillas, de momentos de temor y de risa mezclados indisolublemente y por igual.

1. La trilogía grotesca

A los libros que forman la que, por afinidad temática y estilística, podríamos denominar *trilogía grotesca* de Maurice Sendak (*Donde viven los monstruos*, *La cocina de noche*, *Al otro lado*) siempre les ha acompañado una extraña incompreensión. Fueron denostados con torpeza y recibieron elogios banales con demasiada frecuencia. Sin duda, los mejores receptores de estos libros fueron quienes rieron abiertamente con ellos, al tiempo que reconocían su monstruosidad. En la calidad de esta risa, que identifica elementos alegres y crueles, se construye lo más valioso de la imaginación de Sendak: un humor que lo entronca con algunos de sus autores predilectos, como William Blake o los hermanos Grimm. Si Sendak ha atraído por igual a niños y a adultos es porque su obra nace de un lugar fundacional para lo humano: allí donde el sujeto se ancla con el mundo que lo circunda. En ese lugar es imprescindible la risa, que cohesiona al grupo (la familia, en el caso del niño) en su enfrentamiento con los elementos hostiles de la existencia. Una risa que es alegre y oscura, inocente y experta.

Ocurre con Sendak que sus materiales no se reducen a una consideración parcial y, por ende, a una lectura seria. De ahí que un anhelo infantil (visitar una pastelería por la noche) pueda convivir con una imagen del holocausto judío (hornos crematorios), o que una muchacha generosa pueda tocar el corno hasta derretir a unos niños. Sin una imagen integral, sin una interpretación humorística de esto, los componentes aislados, violentos, desfiguran la lectura e inducen a actitudes puritanas, fruto del miedo. Sin un reconocimiento del potencial ridículo de la figura monstruosa (de la mezcla de lo alegre y de lo cruel) sus lecciones se ignoran y dan pie a una lectura que se queda en la superficie del dibujo. Sólo la risa permite una comprensión cabal de Sendak.

Repasemos un instante sus argumentos: En *Donde viven los monstruos*, Max, un niño desobediente, es castigado por su madre, quien lo envía a la cama sin cenar. Sin comerlo ni beberlo, su cuarto se convierte en un bosque. Max, disfrazado de lobo, viaja en barco propio por encima del espacio y del tiempo hasta llegar a una isla habitada por monstruos, de los que se convierte en rey. Max es el rey de los monstruos, e instaura una tiranía festiva. Aburrido de su poder, se siente solo y desea ser querido. El

olor de la comida le llega desde el otro lado del mundo, así que decide volver a casa donde, tras cruzar el espacio y el tiempo, con la capucha de lobo caída, le aguarda, todavía caliente, la cena en su hogar.

Miguel, el niño protagonista de *La cocina de noche*, no consigue conciliar el sueño por causa de unos ruidos. Grita pidiendo silencio, y entonces despega de la cama, vuela, pierde la ropa y aterriza en un gran cuenco de masa de una cocina regentada por tres cocineros con el rostro de “El Gordo” (el actor cómico Oliver Hardy), con su bigotito hitleriano, que lo baten en el cuenco y lo meten en el horno entonando una canción. Miguel escapa del horno y cae, embadurnado en bizcocho, en una bola de masa de pan, que modela hasta formar una avioneta. Los cocineros se enojan porque quieren leche para hacer un pastel. Miguel escapa de sus manos y sobrevuela la cocina de noche, que es una inmensa ciudad formada por botes y jarras con tamaño de rascacielos. Miguel alcanza la Vía Láctea y salta al interior de un colosal frasco de leche, donde flota gozosamente. La leche disuelve su costra de bizcocho, y Miguel, desnudo, arroja la leche que necesitan los tres cocineros para su pastel. Están muy contentos, cantan tonadas. Miguel cacarea eufórico tras su gesta y poco a poco se desliza por el cristal del frasco hasta posarse en su cama, donde recupera su pijama y, limpio y seco, conciliar el sueño. Miguel es el héroe gracias al cual los niños podrán comer pastel por la mañana.

Al otro lado relata un rapto. Aprovechando el descuido de la niña Aída, unos duendes encapuchados roban a su hermana, que es un bebé. En su lugar dejan una réplica de hielo que pronto se derrite. Aída decide vestirse con la capa amarilla de su madre e ir en busca de su hermana, pero comete un error: sale de espaldas por la ventana, flotando, por lo que va a parar “al otro lado”, un reino fantástico que sobrevuela desorientada. Aída recibe la ayuda de su padre, que es marinero y lleva tiempo en alta mar, lejos de mamá. Su padre le canta desde los mares: “¡Aída, estás volando del revés!”, y le recomienda que se dé la vuelta y entone una melodía con su cuerno (Aída sabe tocarlo) para liberar a su hermana de la boda a la que, intuye, quieren forzarla los duendes.

Aída aterriza en medio de la fiesta nupcial, donde descubre que, bajo las capuchas de los duendes, se esconden bebés desnudos, como su hermana. El hechizo de su melodía arrastra a los duendes-bebé a un baile enfebrecido. Aída los imanta como una sirena y, bajo la luz de la luna, los duendes acaban derritiéndose hasta formar un arroyo. Sólo la hermana de Aída resiste el encantamiento musical y palmotea desde el interior de una cáscara de huevo. Juntas vuelven a casa, donde mamá ha recibido una carta del padre donde anuncia su vuelta “algún día”. Entre tanto, dice la carta, Aída deberá cuidar

de su hermana y de mamá. Y así lo hará.

De la lectura de estas obras, publicadas con dos décadas de distancia, se desprenden varias conclusiones: la primera es su unidad. Todas ellas comparten rasgos y se articulan como una secuencia adecuada a la edad de los héroes y de los presuntos destinatarios, en una sucesión que lleva de la primera infancia a la adolescencia. En cierto sentido, cada pieza sigue la senda de las anteriores. La cama de Miguel continúa la cena de Max, y el viaje de Aída al reino de los duendes repite el viaje de Max a la isla, pero es un viaje con otro propósito, es una misión altruista. Estos encadenamientos también se producen en una escala menor: los monstruos de la isla son cocineros inquietantes en la segunda obra, y el secuestro del hijo del aviador Lindbergh, que sobrevolaba en la historia de *La cocina de noche*, se consuma en la historia de *Al otro lado* (el miedo al rapto fue una constante en la vida del propio Sendak, como declaró en numerosas entrevistas). Hay un proceso de encadenamiento que es explícito en los símbolos: las tres obras incorporan un viaje, en las tres obras aparecen antagonistas grotescos, a medio camino entre lo divertido y lo monstruoso (quimeras-pelucho, cómicos-hitlerianos, duendes-niños), en las tres obras existe un desequilibrio familiar consumado en la soledad de los héroes. Las tres obras promueven la libertad de fabulación, su horizonte es la imaginación del niño, transcurren en un espacio-tiempo quimérico, alegre y cruel. Quizás sea ésta la lección principal que deba extraerse de la trilogía: de la misma forma que Sendak vuela por la imaginación grotesca (y esto le hace adaptar su estilo en función de sus intereses, adaptar sus dibujos tan pronto a la manera de Winsor McCay como de Philipp Otto Runge), escenifica un mundo donde sus personajes también vuelan por su imaginación. El vuelo resultaba sustancial en la obra de su admirado William Blake y de su amigo Randall Jarrell (también en *Peter Pan*, obra para la que diseñó figurines), y todo parece apuntar que es la base que define su estética: el vuelo ingrávido (como también el sueño, la aventura nocturna) es la forma gozosa y temeraria con la que el cuerpo, tan presente en su obra a través de las series sexuales y alimenticias, se desprende de ataduras e inicia procesos de idealización. Los héroes de Sendak emprenden viajes fantásticos donde pretenden cumplir su egoísmo, conocer el funcionamiento de las cosas o reparar un error. En cada una de estas tres etapas, propias de distintos niveles de maduración individual, el resultado final es el mismo: la vuelta al hogar, la restauración de los lazos familiares. Durante el viaje se experimentan situaciones monstruosas, en su sentido etimológico: experiencias deformes, confusas, en las que la diversión y el temor, una risa pavorosa, conviven de la forma que prescribió la estética

del Romanticismo (el mundo moderno) en la que se inserta Sendak: lo sublime y lo cotidiano (la Vía Láctea y un frasco de leche) se mezclan en nuestra imaginación. El resultado es una risa inestable, inquietante, que pretende mantener el equilibrio en una existencia compleja para el individuo, sea este niño o adulto.

2. Resto de su obra y una coda didáctica

Esta forma de “risa cruel”, esta mezcla grotesca de fantasía y realidad corporal, no es exclusiva de la trilogía central, sino que se extiende por el conjunto de la obra de Sendak. En su etapa inicial predomina el componente realista. Así lo vemos en títulos como *La ventana de Kenny*, donde el espacio de juego en la casa (la propia ventana, los juguetes) se abre a la ensoñación, o en *El letrero secreto de Rosie*, donde el mundo de los niños trasciende los marcos del barrio e irrumpe en juegos de identidad inestable mediante el disfraz y la espera de lo mágico. Una escena particularmente elocuente de este libro es aquella en la que los niños se manifiestan como petardos e irrumpen en ruidos y muecas. Es la cara alegre de eso que en otro registro pudiera provocar desagrado o mover a reproche. Ambas manifestaciones, por lejanas que parezcan, comparten una misma raíz, nacen de la imaginación grotesca. En *Dídola, pídola, pon* el grotesco encuentra un ámbito tradicional, al encarnarse en la figura de animales y en la escenografía teatral, y da lugar a encantadoras escenas donde la incomunicación resulta graciosa y cruel a partes iguales, como aquella en la que la perrita Jenny se come a la planta que trata de ayudarla. En sus últimas obras (*We Are All in the Dumps with Jack and Guy*, *Bumble-Ardy*, o en su reelaboración del libro *Osos*, de Ruth Krauss, donde recupera a Max, el protagonista de *Donde viven los monstruos*) el grotesco irrumpe con sus formas más violentas, con argumentos e imágenes abigarradas y un entorno de desolación y pesadilla. Su última gran obra, *My Brother's Book*, póstuma y editada para el lector adulto, resume todas las lecciones de una vida y entronca directamente con el simbolismo tradicional de sus grandes maestros, el Shakespeare romancesco de *Cuento de invierno*, o su venerado William Blake de las *Canciones de inocencia y experiencia*. Ficción y biografismo (el libro es un homenaje a su hermano fallecido, revisado por Sendak en su propio lecho de muerte) demuestran la cara integral, alegre y amarga de la existencia.

Analizada la obra, cabe explorar su aplicación didáctica, ofrecer vías para su lectura con los niños. Es una labor compleja, por la propia naturaleza de estos libros. ¿Cómo leer los álbumes de Sendak en

José Antonio Escrig Aparicio

un aula? Sabemos cuál sería probablemente la respuesta de Sendak, tan reacio siempre a considerar su obra como una mera labor infantil (y, mucho menos, *escolar*), o lo que nos diría su editora, Úrsula Nordstrom, famosa por aquel lema que revolucionó la literatura infantil a mediados del pasado siglo y que pedía hacer libros buenos para niños malos, idea diseminada en el conjunto de su correspondencia con los autores, Marcus (1998). Tal vez respondieran algo como: “escondan estos libros. No los enseñen en clase. Dejen que los niños atrevidos los roben y los lean a escondidas en algún rincón”, o cosa por el estilo.

Si la pregunta es ¿cómo abordar el grotesco con un alumno?, quizás la respuesta pase más que por una serie de afirmaciones por una serie de negaciones: no desvirtuando su dimensión alegre y violenta, no procediendo a una lectura sentimental (el patetismo es una estética antagónica de la risa), no desplazando su lectura a un terreno puramente ético o cognitivo. Quizás convenga remontarse en este punto a Vigotski y a su estudio clásico sobre la imaginación artística infantil. En él aparecía una vinculación entre la emotividad y la creación *liberada* particularmente oportuna en este contexto:

Alegría, pesar, admiración, aburrimiento, cansancio, etc. pueden servir de centro de atracción agrupante de representaciones o acontecimientos carentes de vínculos racionales entre sí, pero que responden a un mismo signo emocional, a una misma señal: por ejemplo jubiloso, triste, erótico, etc. Esta forma de asociación suele encontrarse con frecuencia en los sueños, en las ilusiones, o sea, en estados del espíritu en que la imaginación vuela con entera libertad y trabaja sin regla ni concierto. Se comprende fácilmente que esta influencia implícita o explícita del factor emocional debe propiciar el surgimiento de agrupaciones totalmente inesperadas y brinda campo casi ilimitado de nuevas combinaciones, ya que el número de imágenes que posee un sello emocional idéntico es muy grande. (Vigotski, 1990, p.22)

El grotesco necesita de un enfoque estético para no desvirtuar su valor, y para ello quizás lo único sensato sea apelar a la propia condición *naturalmente grotesca* de la imaginación del niño (con razón, los libros de Sendak gustaban más a los niños que a sus padres): esto es, convertirlos en vehículos para su propia expresión creativa, en modelos de expresión de los miedos y los deseos de comunicación que los hacen reír en su mundo animista en lo sustancial y moderno en su complejo horizonte solitario, propio de nuestra sociedad moderna.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral.
- Beltrán Almería, L. (2018). *El grotesco, categoría estética*, en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales

- (eds.), *Homenaje al profesor José Romera Castillo* (pp. 1125-1140). Madrid: Visor.
- Bergson, H. (1981). *Le rire: essai sur la signification du comique*. París: Quadrige.
- Cochet, M. (2006). Entrer dans l'univers de Sendak. *La revue des livres pour enfants*, 232, 108-117.
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Krauss, R. (2015). *Osos*. Ilustraciones: Maurice Sendak. Pontevedra: Kalandraka.
- Jarrell, R. (1989). *Volar de noche*. Ilustraciones: Maurice Sendak. Madrid: Alfaguara.
- Marcus, L. (ed.) (1998). *Dear Genius: The Letters of Ursula Nordstrom*. Nueva York: Harper Collins Publishers.
- Sendak, M. (1983). *Didola, pídola, pon o La vida debe ofrecer algo más*. Madrid: Alfaguara.
- (1984). *El letrero de Rosie*. Madrid: Alfaguara.
- (1988). *Caldecott & Co. Notes on Books & Pictures*. Londres: Reinhardt Books.
- (1993). *We Are All in the Dumps with Jack and Guy: Two Nursery Rhymes with Pictures*.
- (2011). *Bumble-Ardy*. Nueva York: Harper Collins Publishers.
- (2013). *My Brother's Book*. Nueva York: Harper Collins Publishers.
- (2014). *La cocina de noche*. Pontevedra: Kalandraka.
- (2015). *Al otro lado*. Pontevedra: Kalandraka.
- (2016). *Donde viven los monstruos*. Pontevedra: Kalandraka.
- (2017). *La ventana de Kenny*. Pontevedra: Kalandraka.
- Tabernero Salas, R. y Calvo Valios, V. (2016). El universo de Maurice Sendak: una nueva manera de representar la infancia. *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, XVI, 85-112.
- Vigotski, L. S. (1990). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: AKAL.