

**TRABAJO FIN DE GRADO DE MAESTRO EN
EDUCACIÓN INFANTIL**

**MODALIDAD DE TRABAJO: INVESTIGACIÓN
LO GROTESCO CARNAVALESCO EN LA OBRA DE
BABETTE COLE**

PIEDAD MONTORO ÁLVAREZ

**NOMBRE DEL TUTOR:
JESÚS SEBASTIÁN DÍAZ ARMAS**

**CURSO ACADÉMICO: 2017-2018
CONVOCATORIA: SEPTIEMBRE**

ÍNDICE

- 1. INTRODUCCIÓN**
- 2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA**
 - 2.1. GROTESCO: DERIVACIONES Y SIGNIFICADOS**
 - 2.2. PRESENCIA EN EL ARTE Y LA LITERATURA**
 - 2.3. MODOS Y RECURSOS DE LO GROTESCO**
 - 2.4. LO CARNAVALESCO EN LA LITERATURA INFANTIL**
 - 2.5. EL ÁLBUM ILUSTRADO**
 - 2.6. LA OBRA DE BABETTE COLE**
- 3. METODOLOGÍA**
 - 3.1. OBJETIVOS, PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS**
 - 3.2. INSTRUMENTO DE RECOGIDA DE DATOS**
- 4. RESULTADOS**
- 5. CONCLUSIONES**
- 6. REFERENCIAS**
- 7. ANEXOS**

RESUMEN

La obra de la escritora e ilustradora Babette Cole es, en muchos sentidos, controvertida. No solo por el planteamiento de temas polémicos como la sexualidad o las referencias explícitas a la desnudez, sino por la desmitificación de los ideales establecidos de la niñez o la paternidad. La comicidad y el humor, tanto en su vertiente carnavalesca e irónica como satírica, son tal vez las características que mejor definen el estilo peculiar de sus álbumes, y es este aspecto en particular el que nos ha impulsado a realizar esta investigación. A través del estudio y análisis de sus álbumes indagaremos en qué medida la herencia de la cultura cómica popular y los modos grotescos se materializan en la obra de la autora.

Palabras clave: grotesco, carnavalesco, álbum ilustrado, literatura infantil, Babette Cole.

ABSTRACT

The work of the writer and illustrator Babette Cole is in many ways controversial. Not only for the approach of polemical topics such as sexuality or explicit references to nudity, but also by the demystification of the established ideals of childhood or fatherhood. The comicalness and humour, both in its carnivalesque and ironic as satirical, are perhaps the characteristics which best define the peculiar style of their picture books, and it is this aspect in particular, which has prompted us to do this research. Through the study and analysis of her picture books we will investigate to what extent the heritage of the popular comicalness culture and the grotesque manners materialize in Babette Cole's books.

Key words: grotesque, carnivalesque, picture book, childhood literature, Babette Cole.

1. INTRODUCCIÓN

La tendencia a ofrecer una imagen cándida e idealizada de la niñez y la paternidad, en la literatura infantil y juvenil, se instaura cada vez con más fuerza en las aulas. A este hecho tendríamos que sumarle cómo de forma progresiva los cuentos se han ido convirtiendo en herramientas pedagógicas imprescindibles para la educación en valores. Consecuentemente, el auge de la instrumentalización pedagógica de la literatura ha ocasionado que el humor, la comicidad y la risa, puedan haberse visto desplazados, relegados a un segundo plano y, de algún modo, obviados como criterios para la selección de lecturas. Cuestión que resulta sumamente paradójica, si tenemos en cuenta que uno de los objetivos principales de la animación a la lectura es el de transmitir el placer de la lectura, meta que indudablemente precisa del componente lúdico y motivador que la risa y el humor nos pueden brindar.

Lo que sucede con la literatura humorística destinada a los niños, aquella que por las peculiaridades propias de la risa y la ironía, hace que nos cuestionemos a nosotros mismos convirtiendo tanto al adulto como al niño en el epicentro de las críticas, es que con frecuencia produce el rechazo de los adultos o hiere la sensibilidad de los acostumbrados a lo políticamente correcto. En este sentido, la obra de la escritora e ilustradora Babette Cole, una de las máximas exponentes de este género, es un claro ejemplo de ello. Su trabajo ha sido calificado y etiquetado como controvertido y polémico, pues la imagen que presenta de la infancia y la paternidad se encuentran bien alejadas de la acostumbrada idealización. Igualmente exhibe en sus ilustraciones una desnudez alegre y divertida, junto con explícitas alusiones al acto sexual o a la reproducción.

Por este motivo hemos querido investigar acerca de cómo la autora articula los recursos humorísticos -centrándonos en sus ilustraciones- con el objeto de verificar si existe una conexión entre su obra y la cultura cómica popular y las manifestaciones carnales; y si estos procedimientos tienen una finalidad irónica y subversiva. Nuestra investigación abordará por tanto el tratamiento sistemático de los recursos presentes en el realismo grotesco teorizado por Bajtín.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

2.1. GROTESCO: DERIVACIONES Y SIGNIFICADOS

En el uso ordinario del lenguaje, predomina la categoría del adjetivo en el empleo del término grotesco. Su significado está ligado, tal y como refleja la definición de la Real Academia de la Lengua Española, a todo aquello que presenta la cualidad de ridículo y extravagante, contemplando del mismo modo, la cualidad de irregular, grosero y de mal gusto. Igualmente aparecen una tercera y una cuarta acepciones, relacionadas ambas con el origen del término. La primera de ellas alude a lo perteneciente o relativo a la gruta y la segunda se enmarca en el campo de la arquitectura y la pintura como sustantivo (grotesco) para la designación de un adorno.

Estos dos últimos significados guardan estrecha relación con el origen del término grotesco. Su aparición está asociada a un descubrimiento arqueológico en las ruinas del Palacio de Nerón, la Domus Aurea, a finales del siglo XV. Estas excavaciones romanas pusieron al descubierto un tipo de pintura ornamental hasta entonces desconocida, cuyo rasgo fundamental consistía en la combinación insólita, sorprendente, fantástica y caprichosa de plantas, figuras, criaturas míticas y elementos arquitectónicos, que se confundían y transformaban entre sí. La localización de estos hallazgos por debajo del nivel del suelo, como en una gruta, dio pie al uso del sustantivo *grotta* (*gruta*) derivando finalmente en *grotesca*.

Sin embargo, lo descrito en el párrafo anterior se limita al aspecto etimológico del sustantivo grotesco. Tal y como apunta Connelly (2012), los ornamentos grotescos, emblemas de audacia artística y libertad creativa, fueron el punto de partida para la construcción del principio estético. Esta misma autora señala que en ningún caso lo grotesco puede anclarse en un lugar determinado y designar un significado unívoco. Pese a que el término ilustró en sus inicios un tipo particular de ornamento fantástico, esta especificidad se desdibujó rápidamente para dar lugar a imágenes de mayor espectro, distanciándose de la función decorativa. Progresivamente, en el siglo siguiente a su descubrimiento, lo grotesco comenzó a adquirir significados y connotaciones propios de lo carnavalesco y caricaturesco. (Connelly, 2012, p.27)

La pluralidad del término es por tanto extensa y su definición varía dependiendo del contexto de estudio de los distintos autores. Bajtín (1987) en su tesis sobre la obra de François Rabelais, promulga que para comprender el fenómeno de lo grotesco es necesario partir de la cosmovisión carnavalesca y la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento.

Este punto de partida, que brota del humor popular, materializa la potencialidad de un mundo diferente y alegre, gracias al uso de, entre otros recursos, la subversión de las jerarquías. Para Bajtín (1987) los modos del realismo grotesco se enfrentan al canon clásico del cuerpo perfecto e idealizado, y se representan de la siguiente manera:

El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación [...]. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia con [...] el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. (p.160)

Kristeva (1998), en *Poderes de la perversión*, señala la manifestación de lo grotesco por medio de ciertas actitudes, similares a las existentes en el mundo medieval. La materialidad del cuerpo se eleva por medio de la exaltación de sus funciones y excrecencias, hasta adoptar el protagonismo en la obra de arte. De este modo, la transgresión de las normas y las convenciones éticas y sociales se materializan a través de lo escatológico, lo obsceno o lo abyecto, entendiendo este último término como aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, por lo que lo ambiguo y lo mixto también estarían presentes. (Kristeva, 1998, p.17)

Kayser (1964) va un paso más allá y articula la definición de lo grotesco en función a tres planos diferentes, e introduce la percepción como clave para comprender lo grotesco:

El que lo “grotesco” apunte hacia los tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción de ésta, tiene su buen sentido, corresponde al caso y hace vislumbrar que el concepto se presta para concepto estético fundamental. Pues este aspecto triple es propio de la obra de arte en general que es “creada” y esta palabra se mienta aquí en contraste expreso con otras maneras de producción. Su estructura tiene un carácter especial que la capacita para perdurar en sí misma por más que haya influido en la situación que la motivó; pues la obra de arte posee la fuerza de elevarse por encima de la “ocasión”. Finalmente, la obra de arte es “percibida” [...]. Sólo puede ser experimentado en el acto de percepción, no importan las modificaciones a que se someta dicho acto. (p.218)

John Ruskin, en el siglo XIX, citado por Connelly (2012, p.297-298), realiza las siguientes definiciones: “Lo grotesco noble es la expresión, por un momento, de una serie de símbolos dispuestos juntos en conexión” y, por otro lado, hace hincapié en la imagen: “Lo grotesco es algo visual, que puede captarse en un momento, pero que lleva mucho tiempo

describirlo en palabras”. Asimismo, es sumamente revelador el discurso que este mismo autor realizó sobre los grifos medievales:

Un buen grotesco es la expresión, en un momento y por una sucesión de símbolos unidos por una audaz y valiente conexión, de verdades que hubiera llevado mucho tiempo expresar con palabras, y cuya conexión queda para que el espectador la averigüe, los huecos, dejados o abandonados por la premura de la imaginación [...].

Connelly (2012), por su parte, señala dos elementos esenciales:

Lo grotesco confunde el lenguaje y la secuencia lógica en la medida en que fusiona realidades dispares. El segundo elemento es que lo grotesco se abre en un espacio liminal, pleno de ambigüedad y de contradicción, que requiere que nosotros “rellenemos los huecos”, para poder obtener algún significado. (p.41)

La aberración, la combinación y la metamorfosis, articuladas fuera de los límites de lo conocido o de la realidad, son algunos de los atributos inherentes al concepto de lo grotesco. Lo visto y lo conocido, frente a la representación de algo imposible y disparatado, desencadena contradicciones y ambigüedades que generan emociones y reacciones dispares en el observador. Consecuentemente, lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, y el cuestionamiento de la norma y de lo convencional, poniendo a prueba los principios y los límites (Connelly, 2012). No obstante, Kayser (1964) habla de lo grotesco como categoría estética, pues su presencia en el arte y la literatura es una constante a lo largo de la historia. La locura y lo onírico, la sorpresa y la repugnancia o la carcajada y el terror, etc., sumados a la indefinición de las formas, la mezcla y la transgresión de dominios, conforman las características de lo grotesco. De igual modo, lo monstruoso, para García Cortés (1997), confronta las leyes de la normalidad, invierte categorías y conceptos y muestra la capacidad de subvertir los represivos esquemas culturales de categorización. Lo monstruoso (híbrido entre la naturaleza animal, o bien entre lo mecánico y lo orgánico), que toma su forma mediante la animalización es susceptible de causar terror o generar extrañeza. A pesar de lo señalado anteriormente Kayser (1964), subraya que la presencia de cierto tipos de animales puede igualmente, desencadenar las sensaciones de terror o extrañeza:

[...] el hombre [...] es capaz de experimentar, hasta en los animales que le son familiares, el carácter extraño de lo muy distinto y algo macabro [...]. Hay animales preferidos por lo grotesco [...] víboras, búhos, ranas, arañas... , animales nocturnos y los reptiles que viven dentro de otras ordenaciones inaccesibles al hombre. Lo grotesco prefiere, además, toda clase de sabandijas. (p.147)

Otros autores como Johan Fischart, citado por Connelly (2012, p.239), relacionan de forma directa el término grotesco con la fascinación por lo demoníaco y las innumerables formas de representación de lo monstruoso.

Uno de los primeros autores en definir lo grotesco fue Víctor Hugo. En el prefacio de Cromwell, citado por Duarte (2017, p.130) donde alude a lo grotesco desde la comparación con la belleza: “[...] parece, en cambio, que lo grotesco sea un momento de pausa, un término de comparación, un punto de salida desde donde es posible elevarse hasta lo bello con una percepción más fresca y excitada”

Si nos conformáramos con la anterior definición, dejaríamos de lado la propia esencia de lo grotesco, que tan lúcidamente expresó Ruskin, citado por Connelly (2012, p.300-301), para este autor lo grotesco surge de la libertad expresiva y de la imaginación del creador, ignorando las restricciones de las reglas del diseño o los cánones de belleza. Como ya anticipamos en párrafos anteriores, para este autor, uno de los elementos inherentes de lo grotesco era que estas imágenes exigían la acción del espectador, impulsándole a resolver los huecos, las ambigüedades y las contradicciones suscitadas ante la contemplación de la obra y a emitir por tanto, juicios de valor. Mientras, la belleza, como unidad completa, acabada, perfecta, mantiene al margen al espectador. Connelly (2012), reinterpreta lo expuesto por Ruskin de la siguiente manera: “Lo grotesco no modela la virtud, como la belleza, sino que desafiaba al espectador a calcular qué podría ser la virtud, y después, elegir” (p.301).

Sucede que cuanto más nos acercamos a los diversos tratamientos del término y a sus definiciones, más inabarcable se nos presenta, pues el hecho de pretender considerar tan solo características o modos de representación sería caer en el más completo reduccionismo. Luis Puelles (2012) en *El factor grotesco*, enuncia lo siguiente:

Lo grotesco se caracteriza por una heterogeneidad inherente, una naturaleza mestiza basada en la yuxtaposición de emociones como el desprecio, la piedad, la risa y el llanto, la empatía, el escarnio, el espanto y la ternura. Es decir, su naturaleza estética es considerada híbrida y plagada de caos emocional. Estas razones y el desconocimiento que atañe a la verdadera naturaleza de lo grotesco, hacen que, incluso en nuestros días, sea vista como un gran desconocida y se asocie de una manera simplista a cualidades, a veces, muy alejadas de la esencia de la misma. (p.23)

Continuando con esta misma línea de indeterminación en torno a lo grotesco encontramos lo señalado por Fernando Basañez (1998) en *El fenómeno de lo grotesco*:

Cuando llamamos grotesco a un objeto, personaje, suceso, etc., estamos condensando en una sola palabra una larga serie de atributos que podrían servir como aproximaciones a su carácter pero que por sí solos, no delimitarían completamente, o con la debida precisión, el sentido del juicio emitido. Necesitamos este término para expresar, sin omisión posible, una compleja y repentina carga de sensaciones que pugnan por ser traducidas en un determinado instante con el fin de rescatar nuestra conciencia de la perplejidad y el desconcierto. Y todo ello, por que un fenómeno absurdo, anormal, impertinente o insospechado ha tomado presencia entre nosotros. (p.12)

Connelly (2012) apunta una complicación final en relación al concepto de lo grotesco al señalar su relatividad cultural, pues la idea de lo qué es grotesco puede cambiar de una cultura o periodo histórico a otro. La relatividad cultural de lo grotesco puede observarse en la respuesta europea a la escultura de África occidental. Cuando estas figuras y máscaras labradas fueron ampliamente difundidas a finales del siglo XIX, los espectadores europeos las consideraron rutinariamente como grotescas y monstruosas (Connelly, 2012, p.45). Tal y como describe esta misma autora, sumado a la relatividad cultural hemos de añadir la incertidumbre que provoca la contemplación de lo grotesco: “Para aprehender lo grotesco es esencial entenderlo como algo ‘que juega’. Siempre representa un estado de cambio, rompiendo lo que sabemos y mezclándolo con lo desconocido [...] lo grotesco está en un estado del ser en transición, a medias” (p.31-32).

2.2. PRESENCIA EN EL ARTE Y LA LITERATURA

Ya hemos visto cómo la terminología de lo grotesco se somete irremediamente al contexto cultural e histórico. Consecuentemente, el estudio historiográfico de su presencia a lo largo de las manifestaciones artísticas y literarias nos conducirá a un mejor entendimiento de lo grotesco como categoría estética.

La historia de lo grotesco se inicia en el siglo XV a raíz del descubrimiento de las invenciones ornamentales en la Domus Aurea. Este nuevo estilo seduce a las clases más poderosas y, en el siglo XVI, alcanza otras disciplinas artísticas como la arquitectura, la decoración de jardines, el grabado o la literatura. Artistas como Rafael reflejan este tipo de ornamentación en algunos encargos como el de la galería vaticana que realizó junto a

Giovanni da Udine. Otros, como Durero, despliegan la imaginación y la creatividad a través de sus grabados, y muestran figuras híbridas que generan efectos oníricos y fantásticos en su obra.

La imaginación desbordante y virtuosa de una nueva generación inspirada en los ornamentos grotescos desembocó en un nuevo movimiento artístico denominado Manierismo. Las representaciones se alejan de los cánones preestablecidos de la época, y cuestionan el estilo, el gusto y la norma (Connelly, 2012). Su máximo representante, Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) deconstruye el retrato convencional, transformando el rostro humano en un conjunto de elementos superpuestos que van desde las frutas, los animales u objetos hasta las flores y las hortalizas. Todo ello conforma un resultado lúdico y fantasioso.

Los elementos grotescos comenzaron a adquirir mayor visibilidad en las bellas artes del Renacimiento, pero se gestaron dentro de la cultura popular europea. Así pues, el universo literario de François Rabelais, la obra onírica de El Bosco y la pintura popular de Pieter Bruegel el Viejo constituyen, probablemente, los ejemplos más representativos de esta estética. Es en este preciso momento histórico donde lo grotesco recibe su nombre. (Connelly, 2012, p.49)

Los estudios de Bajtín sobre la obra de Rabelais profundizan en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento. El denominado *realismo grotesco*, fundamentado en la cosmovisión de las fiestas populares -en especial el carnaval- buscaban la liberación transitoria de prejuicios, reglas y tabúes, la inversión de categorías sociales, la ridiculización de lo oficial y sus símbolos de poder, oponiéndose a toda perpetuación, reglamentación o perfeccionamiento (Bajtín, 1987, p.16). Lo grotesco se manifiesta en las formas del carnaval. En las imágenes populares del cuerpo y sus procesos, en las burlas y en las parodias, y en la risa estridente y desvergonzada que surge de la osadía de ocupar el lugar de los privilegiados. Pese a que los festejos del carnaval ocupan un lugar destacado en el Medievo, la celebración de las fiestas de los bobos, la risa pascual, la fiesta del asno, las gargarillas o las diabluras, reproducían similar espíritu y eran igualmente significativas, en tanto en cuanto la risa ocupaba un lugar central. La risa ejercía un papel fundamental como arma del pueblo a la hora de superar la represión y el terror, además del principal vehículo para hacer frente a la seriedad y al dogmatismo férreos de la oficialidad, como bien describe Bajtín:

La risa carnalesca es ante todo patrimonio del pueblo [...]; todos ríen, la risa es «general» [...] en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente [...],

el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último, esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. (p.17)

Merece especial atención el estudio de las expresiones propias de esta festividad, dado que las formas y símbolos propios del carnaval dan forma a la cosmovisión carnavalesca:

Todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo [...], del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo «al revés». (Bajtín, 1987, p.16)

Bajtín se detiene, también, en la formulación del cuerpo grotesco en la literatura rabelesiana; una concepción del cuerpo distanciada de la imagen idealizada, completa y acabada del Renacimiento. El cuerpo se abre al mundo exterior o penetra en él. Los orificios y protuberancias (boca abierta, órganos genitales, nariz, barrigas, etc.) cobran especial interés en lo grotesco. Del mismo modo las funciones corporales y actos tales como el coito, el alumbramiento, la bebida y la satisfacción de necesidades naturales, entre otros, se presentan de manera exagerada para ilustrar el principio del cuerpo en crecimiento y la materialidad. También las imágenes de lo cotidiano, de la vida preestablecida y perfecta, se sumergen en el juego de la deformación, y se presentan como monstruosas y horribles:

La *nueva concepción histórica* que las incorpora les confiere un sentido diferente, aunque conservando su contenido y materia tradicional: el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la degradación y el despedazamiento corporal, etc, con toda su materialidad inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas. Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo. (Bajtín, 1987, p.29-30)

Con respecto a las funciones corporales y los excrementos, Bajtín indica ciertas matizaciones y significados en el realismo grotesco; pues si actualmente están asociados a la mera tarea fisiológica, en Rabelais las connotaciones están ligadas a lo material. Desde este planteamiento, se presentan como un elemento fundamental de la vida corporal y de la tierra, en lucha por la vida y la muerte, contribuían a potenciar la sensación que tenía el hombre de su materialidad, de su carácter corporal, indisolublemente ligado a la vida de la tierra. (Bajtín, 1987, p.201)

Asimismo, vinculado a lo grotesco encontramos la exageración, la hipérbole, el exceso, todos ellos con propósito de lograr la deformación. La característica fusión de proporciones reales y deformes, lo aproximan a la caricatura. Bajtín formula una teoría donde abundan los cuerpos erosionados por la vida, o sea, cuerpos en incesante evolución y ambigüedad (el nacimiento va estrechamente unido con la muerte, el dolor con el placer, la absorción con la secreción); el cuerpo es un signo de exageración, vitalidad, exceso y proliferación. En general, la deformación corporal es visible o perceptible en cualquier instante y no debe considerarse, en este caso, negativa. No se trata de una destrucción sino de una creación jovial que posee una fuerza imprescindible para que todo el colectivo pueda regenerarse eternamente. (Fernández, 1993, p.47)

Por otra parte, lo material, en la tesis de Bajtín no solo se acentúa en las funciones corporales, sino que el realismo grotesco se sirve de estos modos de degradación para invadir y vulgarizar el plano elevado, espiritual, ideal y abstracto. El rebajamiento provoca un enfrentamiento cómico al contraponer las ceremonias y ritos elevados a las máximas hilarantes de la comicidad popular, referidas al mundo material (beber, comer, digestión, vida sexual):

El rebajamiento es, finalmente el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal. Todos estos rebajamientos no tienen un carácter relativo de moral abstracta, sino que son, por el contrario, topográficos, concretos y perceptibles, se dirigen hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz. Todo lo acabado, casi eterno, limitado y obsoleto se precipita hacia lo “inferior” terrestre y corporal para morir y renacer en su seno. (Bajtín, 1987, p.334-335)

A modo de ilustración de lo grotesco renacentista, citaremos en primer lugar a Pieter Bruegel el Viejo (1525-1569). Eco (2007), explica que gracias a su legado artístico, el mundo

del campesinado, con sus fiestas, groserías y deformidades penetró en la gran pintura (Eco, 2007 p.148). Su representación del mundo carnavalizado, cómico y excesivo, se asemeja al plasmado en la obra de François Rabelais. Tal y como indica Fernández (1993), su pintura nos muestra una visión del mundo en suma divertido, entregado al goce de lo carnal, ajeno a lo trascendente y a la seriedad. El mundo subvertido que detalla a través de sus cuadros, revela la lógica absurda de los actos humanos, como así se aprecia significativamente, en pinturas como *El combate de don Carnaval y doña Cuaresma*, *El Triunfo de la muerte* o *Los Proverbios flamencos* (Fernández, 1993, p.54).

Mención aparte merece la herencia grotesca de El Bosco (1450-1516). Cuadros como *El jardín de las Delicias*, *Los siete pecados capitales* o el *Tríptico de las tentaciones de san Antonio*, ponen de manifiesto la ruptura iconográfica de sus criaturas con respecto a lo anteriormente conocido. Sus seres infernales, no nacen de rasgos animales conocidos, sino que tienen su propia autonomía de íncubo, y no se sabe si proceden del abismo o si habitan, ocultos, en nuestro mundo (Eco, 2007, p.102). En la pintura de El Bosco, explica Fernández (1993), se desdibuja el principio estructurador del universo, y las figuras cobran proporciones excepcionales e inusuales, lo híbrido prevalece y se manifiesta en un desbordamiento creativo nacido de la suma de elementos vegetales, minerales y animales: seres con cabeza de ratón, de hiena o de pez (Fernández, 1993, p.52). No obstante, si por algo destaca en la pintura de El Bosco es por su rasgo abismal y la amenazadora presencia de los infiernos; según Puelles (2012), este universo expresivo se alimenta de los temores más arraigados del siglo XVI explicándose mejor desde un sentido más radical que truculento, y encuentra su consolidación en el Romanticismo.

El punto de inflexión se produce en el Romanticismo, muchas de las manifestaciones artísticas que encontramos en este periodo se encaminan hacia una ruptura del racionalismo neoclásico. Fernández (1993) señala la relación del Romanticismo con la perturbación de lo preestablecido y de la norma, para acercarse a la realidad desde otra perspectiva más personal y subjetiva. Este enfrentamiento con el mundo genera miedo, incertidumbre y enajenación. Lo que fue anteriormente considerado seguro y consabido se desvela de súbito como espantoso; la risa se vuelve inesperadamente irónica y sarcástica (Fernández, 1993, p.44). En este sentido, Bajtín (1987) se detuvo para señalar las diferencias entre el realismo grotesco y el grotesco romántico. La finalidad satírica para este autor, junto a la tendencia abstracta y el énfasis en el contenido moral que impera durante el Romanticismo, determinan las diferencias en su significado:

Lo grotesco en la cultura popular se aproxima al mundo humano, lo corporiza, lo reintegra por medio del cuerpo a la vida corporal (a diferencia de la aproximación romántica enteramente abstracta y espiritual, próxima a lo sombrío, la tragedia y el aislamiento). En la representación y significados de la locura encontramos de igual modo marcadas diferencias. Mientras en el realismo grotesco esta locura está asociada a lo festivo y popular, en las representaciones grotesco-románticas adquiere tintes sombríos, trágicos y se asocia al aislamiento. (p.41)

La caricatura se consolida en la sociedad del siglo XVIII en detrimento del teatro callejero y el carnaval de épocas anteriores. Para Connelly (2012) las subversiones públicas y ritualizadas del carnaval fueron sustituidas en muchos sentidos por la caricatura, y en el siglo XIX la sátira social cobra protagonismo como modo de protesta para las sociedades emergentes. Dibujantes como Callot (1592-1635), por ejemplo, plasmaron los personajes marginados de la sociedad (actores callejeros, personajes con deformidades, pilluelos y la clase pobre trabajadora) para caricaturizarlos y provocar la risa satírica (Connelly, 2012, p.188-189). Por otro lado, Hogarth tomó el relevo en el siglo XVIII, popularizando aún más la caricatura desde Inglaterra. Su serie de grabados, conocidas como "historias cómicas", basadas en la tradición del refranero, criticaban la sociedad contemporánea de un modo satírico. Adoptó los grandes temas del momento, los mezcló con imágenes caricaturescas sofisticadas y los orientó hacia la reforma social (Connelly, 2012, p.201).

A finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX la figura de Goya se convierte en una pieza fundamental para entender las diferentes manifestaciones de lo grotesco. La fiesta popular, el carnaval, la caricatura, la sátira, e incluso lo terrorífico y abyecto, se aúnan a lo largo de su obra. En los *Caprichos*, los cuerpos distorsionados y deformados en bocas, orejas y narices, surgen de un modo caricaturesco, pero que frisa con lo monstruoso. La exageración de estos rasgos en personajes del clero (narices fálicas), o en lo más bajo de la sociedad (prostitutas decrépitas) pone en entredicho las debilidades del carácter humano, con un objetivo social más que estético. Otro de los factores que contribuye a acentuar el valor sustancial de sus pinturas y grabados es la reducción y simplificación de las escenas, dejándose ver con claridad el sinsentido de la vida. Prescinde de cualquier exceso, abundancia o artificio, e incluso del color. A medida que nos acercamos hacia el final de su obra, la oscuridad se acrecienta, y todo se torna más demoníaco y aterrador (*Saturno devorando a uno de sus hijos*). Esta visión goyesca fue adoptada por el movimiento romántico, adentrándose en

un universo carente de sentido, próximo a lo monstruoso, el humor negro, las máscaras y lo fantástico (Connelly, 2012, p.212-214).

Finalizamos este recorrido pictórico con James Ensor, Andreas Paul Weber y Frida Khalo, tres artistas de renombre del siglo XX. Según la opinión del estudioso Kayser, los pintores J. Ensor y A. Paul Weber pertenecerían a la línea de lo grotesco satírico. En el caso del pintor flamenco J. Ensor su encuentro con el Impresionismo francés y el desarrollo de un trazado quebrado son los medios de los que se sirve para representar la malignidad del mundo. Aleja al ser humano al convertirlos en caricaturas, larvas y portadores de máscaras (Kayser, 1964, p.212). También se le debe la configuración del fenómeno llamado masa (una fuerza malévola que aplasta al individuo moderno, según Fernández (1993, p.57). Entre sus obras más destacadas se encuentran: *Vieja con máscaras*, *Esqueletos disputándose un ahorcado* o *La Muerte persiguiendo las masas*.

A. Paul Weber comparte con el pintor flamenco su visión satírica. Destaca el tratamiento del espacio, en planos que se extienden hacia lo infinito y el vacío, así como la utilización de fuerzas abismales. La arquitectura urbana, en forma de edificios, como en el cuadro de *El rumor*, transmite la sensación de catástrofe inminente. Arañas, pulpos, serpientes y dragones de dimensiones inmensas se arrastran sobre los rascacielos (Kayser, 1964, p.215).

La oscuridad de la naturaleza humana persiste en la obra inclasificable de Frida Khalo. La artista mexicana, atormentada por el dolor físico de su enfermedad y el sufrimiento emocional canaliza los traumas a través del autorretrato (*Autorretrato con el pelo cortado* o *La columna rota*). Se inspira en la tradición religiosa y popular de la pintura mejicana, concretamente de los exvotos (imágenes que documentan el dolor y sufrimiento personal. En ocasiones de forma explícita). Roland Friis señala que Khalo utiliza raíces y venas como las líneas vitales que unen a la gente a la tierra y entre sí. Khalo asume la fragilidad del cuerpo desafiando las convenciones sociales. De este modo, inaugura una nueva y fértil dirección para lo grotesco traumático (Connelly, 2012, p.287-288).

2.3. MODOS Y RECURSOS DE LO GROTESCO

Connelly (2012), en su estudio sobre lo grotesco en el arte y la cultura occidentales, estructura las manifestaciones grotescas en diversos capítulos. Este tratamiento, que atiende a la evolución histórica, pero también a parámetros como la improvisación, la subversión y el

trauma, acentúa la acción que desencadena lo grotesco, pues entiende que una imagen es grotesca por lo que hace. Las categorías o modos identificados, improvisación, subversión y trauma, cuestionan un tipo diferente de límites, donde a pesar de la ambigüedad implícita, las operaciones como la mezcla entre lo alto y lo bajo se mantienen de manera consistente. (Connelly, 2012, p.45-47)

En primer lugar la autora describe lo grotesco ingenioso e improvisado, cuya imaginería cuestiona las formas y convenciones de la realidad visual y literaria poniendo a prueba los límites del arte. Este género de lo grotesco, fruto de la invención compositiva y de la experimentación estilística, está íntimamente relacionado con las primeras ornamentaciones halladas en la Domus Aurea, por lo que emplea como recurso por excelencia la combinación inspirada y creativa de elementos de la naturaleza (plantas, animales, minerales, etc.).

Lo grotesco subversivo, el siguiente ámbito descrito, pone en juego diversas operaciones entre las que podemos encontrar la transposición e inversión de los roles y jerarquías sociales, así como las convenciones sociales, desafiando los límites de la propiedad (Connelly, 2012, p.47). Se vincula con el realismo grotesco formulado por Bajtín, ligado a la risa y la comicidad derivadas de la cosmovisión carnavalesca de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, donde los procedimientos de corporización, degradación y rebajamiento son sumamente representativos. En este apartado merece especial atención la diferenciación entre lo grotesco-carnavalesco y lo grotesco-satírico que se estableció durante el Romanticismo. En el primero de ellos el componente abstracto no está presente y su punto de partida es la fiesta popular que se articula junto a lo burlesco y la risa, mientras que generalmente, en las imágenes satíricas de un modo u otro el juego se centra en enfatizar la conducta deseable frente a la condenable, es más abstracto y enfatiza el componente moral y no tanto la comicidad.

Finalmente nos aproximamos a los modos que engloban lo grotesco traumático, cuyo despliegue de recursos amenaza los límites de nuestra identidad, rompiendo los límites entre el ser y el olvido a través de lo monstruoso, lo extraño o lo abyecto (Connelly, 2012, p.47), y señala además las características de la manifestación traumática:

[...] hace visible, lo que es más aterrador, lo que inspira miedo y repulsión [...]. El significado de lo carnavalesco y el *capriccio* está deliberadamente al límite, pues utilizan la risa y el ingenio para abrir nuevas posibilidades; sin embargo lo abyecto y monstruoso nos lleva a un mundo aterrador, [...]. Para cumplir con la naturaleza de lo

grotesco, la repulsión que sentimos cuando nos enfrentamos a lo monstruoso o lo abyecto debe equipararse a la fascinación igualmente intensa, la una se entremezcla con la otra. (Connelly, 2012, p.232-233)

En este sentido la aproximación a la figura del demonio que realiza Bajtín (1987) resulta reveladora para descifrar las diferencias entre las diversas manifestaciones de lo grotesco:

En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc. el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material, etc. No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño [...]. A veces el diablo y el infierno son descritos como meros espantapájaros, divertidos. Pero en el grotesco romántico el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna. (p.42-43)

2.4. LO CARNAVALESCO EN LA LITERATURA INFANTIL

El encuentro entre la tradición carnavalesca y la literatura infantil se materializa en variadas categorías, entre las cuales se encuentra el tópico literario de *el mundo al revés*. Los modos grotescos como la inversión de las categorías jerárquicas, la permutación de lo alto por lo bajo o la comicidad de las bufonerías propias de la cultura popular, son algunos de los recursos que, aunque renovados, permanecen vigentes en la literatura infantil actual. (Díaz Armas, 2004)

El intercambio de roles entre los dominadores y dominados, principio subversivo del carnaval y las manifestaciones populares satíricas, críticas hacia el poder, se traduce en una inversión entre las jerarquías del niño y del adulto en la literatura infantil (Díaz Armas, 2007), donde el adulto representaría lo serio, lo oficial. Los hijos toman las riendas y se rebelan ante sus progenitores. En la escuela son ellos quienes dictan las reglas, enseñan a los adultos e incluso propinan castigos físicos a los padres. Uno de los ejemplos de la escuela al revés lo podemos encontrar en la obra del escritor Erich Kästner. Dichos mecanismos pueden ser relacionados de forma directa, con aquellos empleados en la cultura cómica popular en los destronamientos del rey o la inversión de lo alto y lo bajo.

La comicidad de las formas carnavalescas señaladas por Bajtín (1987), donde el rey se convierte en bufón, el tonto toma el poder, lo alto ocupa el lugar de lo bajo o la cabeza

sustituye al trasero, son detonantes de la risa. Ridiculizar los símbolos del poder (el trono, el cetro o la espada, hechos con materiales pobres) son recursos que degradan al poderoso y encumbran al bufón. El uso burlesco de estos atributos acentúa los efectos paródicos, una constante que aparece reflejada en obras de algunos autores como Frank Baum (Chaston, 2001) o en Ray Bradbury (Touponce, 1988). Asimismo, se destaca lo carnavalesco en *Las aventuras de Gulliver* (Swift, 1726) y *Las aventuras de Alicia* (Carroll, 1865). Esta vertiente grotesca y carnavalesca en la literatura infantil y juvenil se ha convertido en vehículo para despertar, de un modo lúdico, el sentido crítico del niño. Las reflexiones sobre el mundo que lo rodea y los efectos que desatan la ridiculización y la parodia conectan con la idiosincrasia infantil: las ansias por liberarse de los problemas que conlleva ser niño o la imaginación desbordante. (Díaz Armas, 2004)

Por otro lado, las investigaciones realizadas por Held (1981), revelan la controversia que desata la presencia del humor en los álbumes infantiles. El humor actúa como catalizador de contradicciones internas, por lo que cualquiera, ya sea adulto o niño, que se enfrente a un libro de esta índole asume las reglas del juego, es decir, ser cuestionado. Otro de los aspectos más destacados del debate resulta de la compleja distinción entre lo que alcanza a comprender el niño y lo que únicamente la experiencia del adulto es capaz de descifrar. Todo ello depende de factores un tanto indeterminados, como pueden ser la edad, el carácter, la madurez, el ambiente familiar o sus lecturas cotidianas. Personajes, expresiones o temas susceptibles de interpretaciones múltiples o de lecturas en varios niveles son ingredientes necesarios para que los libros resulten atractivos a cualquier edad. Como frutos de esa ambigüedad y de sus múltiples valores interpretativos, surgen las obras de humor. Desde la perspectiva de Jacqueline Held (1981), el hecho de conocer las posibilidades cognitivas del niño a una determinada edad, no justifica la imposición de una subliteratura empobrecida y castrada, destinada a satisfacer la imagen del niño “medio” tal como quiere forjársela una cierta condescendencia adulta. (Held, 1981, p.146)

Al factor ambiguo que acompaña el humor, habría que sumar la posibilidad de distanciamiento que nos ofrece. Held (1981) cita aquí a Marc Soriano para ilustrarlo, pues todo lo cómico, y especialmente la ironía sobre sí mismo y la parodia, tienen como roles fundamentales los de hacer “ganar altura sobre el sufrimiento”, “desmitificar un prestigio o una autoridad demasiado exclusiva”, “apaciguar una situación explosiva” (p.148). Consecuentemente la posibilidad de tomar distancia frente a los problemas, que brinda la perspectiva humorística, enseña a juzgar en lugar de a resignarse y a tomar una actitud más

activa. Con todo, la autora señala la tendencia sobreprotectora de docentes y familias, que con frecuencia se esfuerzan en proteger a la infancia, manteniendo al niño alejado de lo que la ironía y el propio humor puedan tener de dureza, e incluso de crueldad. Su respuesta frente a esta seriedad prematuramente impuesta advierte lo siguiente: “cultivar en el niño el sentido del humor -y algunas lecturas contribuyen mucho a ello- es darle armas y volverlo menos vulnerable” (p.148).

Ya David Gooderham en 1996 había señalado la relación entre la obra de Babette Cole y los modos grotescos, aunque en un estudio destinado a conocer la imagen del cuerpo en la literatura infantil y orientado hacia el conocimiento y la transmisión de preceptos morales, tales como limpio y sucio (*clean/dirty differentiation*).

Por otro lado, en Gooderham (1997) encontramos otra referencia a lo carnavalesco. En esta ocasión la observación parte del libro de Babette Cole *¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños* (1998). La temática sexual que aborda el álbum utiliza la contraposición de dos planteamientos. Mediante un claro ejemplo de didactismo invertido y la transposición de roles (similar al de la escuela al revés) pues son los niños quienes a través de explícitos diagramas e instrucciones exageradas, desmitifican las explicaciones edulcoradas y eufemísticas dadas por los adultos. El humor irónico que desencadena permite tanto a los lectores adultos como a los niños, explorar el tema desde varios niveles y al mismo tiempo imaginar libremente desde una exposición informada. Asimismo, el autor añadió el calificativo de *momentos rabelesianos*, para destacar dos de las ilustraciones del libro:

Los *momentos rabelesianos* de "Aquí hay algunos ejemplos de cómo las mamás y los papás se juntan", y de una sala de estar, a doble página, invadida por cada especie imaginable de familias de animales domésticos o semi-domésticos ingleses, bien pueden ser erróneamente interpretados por adultos ilustrados y progresistas como "confusos" para los niños, ¡cuando tal vez la confusión se encuentra en ellos! (p. 67)

2.5. EL ÁLBUM ILUSTRADO

Fuera de los círculos académicos o especializados el álbum ilustrado se engloba, a menudo, dentro de los libros destinados para niños solo por el mero hecho de contener imágenes, sin prestar atención a las particularidades que hacen de los álbumes ejemplares únicos. Asimismo el concepto general del álbum parte de su formato, es decir, tapas duras, número de páginas, en torno a las 32 y la presencia obligada de ilustraciones.

Son muchas y variadas las definiciones que se han atribuido al álbum ilustrado a lo largo de las últimas décadas. Numerosos estudios en el campo de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), han permitido desglosar los rasgos y características que delimitan este género. De modo que, solo cuando nos acercamos a la definición a través de la descripción y relación entre cada uno de los lenguajes presentes en el álbum, materializados en el texto (lenguaje escrito) y la imagen o ilustración (lenguaje visual), es posible acotar el término de libro álbum. Así en palabras de Teresa Colomer (1996) “Lo que caracteriza a los álbumes es la utilización de dos códigos -la imagen y el texto- para contar su historia” (p.27).

Vásquez (2014) define el álbum basándose no sólo en la sólida relación que guardan el texto y la imagen, sino que además especifica las distintas variantes agrupándolas en: relaciones de correspondencia, interacción o interdependencia significativa. Asimismo, insiste en que la lectura requiere la descodificación tanto de los elementos pertenecientes a la narrativa o código léxico, como de aquellos propios de la imagen, y sitúa el valor del texto y de la imagen al mismo nivel de importancia. Cecilia Silva-Díaz (2006) coincide con esta definición, pero añade al código visual nuevas vertientes, ajenas a la ilustración y susceptibles de aportar información al lector por medio de la observación y entre las cuales se incluyen elementos gráficos como el diseño, la tipografía, la disposición de los elementos en la página, el soporte, etc.

En esta misma dirección, el estudio reciente realizado por Rodrigues (2017), señala que el hecho de que exista un narrador verbal y otro narrador visual, no siempre coincidentes, confiere a este género narrativo unas cualidades únicas, precisa la lectura combinada de ambos lenguajes:

[...], el análisis del álbum exige una atención a todos los elementos que lo alimentan, incluidos los peritextuales, que, junto a su vertiente decorativa, actúan globalmente para el carácter cohesivo de la publicación, potenciando la formulación de expectativas y la creación de inferencias de significado. Construido como un sistema coherente, el álbum prevé una lectura plural y combinada de todos sus componentes. (p.151)

Davis Lewis, citado por Durán, (2009, p.202), lo define de la siguiente manera:

Se puede considerar el álbum como un objeto cultural en forma de libro, fruto de una experimentación entre los lenguajes visual y textual -que mantienen una fuerte y dependiente penetración e interpretación entre sí-, dirigido a un público que no ha de

ser forzosamente infantil, y un artefacto que puede contemplarse como testimonio de la evolución cultural, social tecnológica y artística de nuestro tiempo.

El carácter del álbum ilustrado como objeto cultural y artístico, queda clarificado a través de la puntualización señalada por Durán (2014): “El álbum constituye una de las manifestaciones artísticas de comunicación diferida dirigida a los niños que permite observar mejor los cambios de toda clase que definen nuestro tiempo, un objeto concreto de aquello que se designa bajo el epígrafe de postmodernidad” (p.201).

Aunque tras las anteriores definiciones la relación texto-imagen parece clara y necesaria, la definición expuesta por Escarpit (2006), introduce matizaciones significativas, que serán relevantes, tanto en el concepto como en la clasificación de los álbumes, al prescindir del texto como elemento obligatorio en estos libros y en consecuencia incluir el álbum silente dentro de este género:

El término álbum designa un objeto con presentación muy precisa y contenido muy variado, realizado -en la mayoría de los casos- con imágenes, fotografías, dibujos, pinturas, postales y otros. Durante mucho tiempo, las bibliotecas han definido al álbum ilustrado por su formato, diferente del de un “libro de biblioteca”; esta definición, que tiene en cuenta sólo el formato, tiende a desaparecer. Es el contenido el que define la pertenencia o no a la categoría de “álbum” [...] Nos quedaremos pues con la definición siguiente: un álbum ilustrado es una obra en la cual la ilustración es lo principal, pudiendo estar el texto ausente o con una presencia por debajo del cincuenta por ciento del espacio. Un álbum puede así tener, por un lado, un contenido textual y, por otro, debe tener, obligatoriamente, un contenido gráfico o pictórico. (p.7-8)

2.6. LA OBRA DE BABETTE COLE

Babette Cole, es sin lugar a dudas, un referente de la literatura infantil y juvenil (LIJ). Su trabajo además de por ser prolífico, pues hasta su fallecimiento en 2017 escribió e ilustró más de 70 libros, se caracteriza por generar entre el público adulto cierta repulsa y rechazo. El humor ácido y la ironía son ingredientes sobresalientes del estilo de la autora, a lo que tendríamos que sumar el tratamiento de temas controvertidos. Así pues, son motivos recurrentes en sus álbumes la presencia de la desnudez, la escatología y las funciones

corporales, junto con la parodia y la ironía que acompañan a la representación del mundo infantil bajo una actitud rebelde, pero al mismo tiempo lúcida, en contraposición con las estrictas reglas y normas moralizantes impuestas por los adultos. Todo ello, nos ha llevado a presumir que la obra de Babette Cole se comprende más convenientemente desde la perspectiva cómica y burlesca propia de los modos grotescos del carnaval expuestos por Bajtín.

3. METODOLOGÍA

Hemos centrado nuestro estudio, sobre la presencia de los modos grotescos desde la perspectiva bajtiniana, en la obra literaria de la autora Babette Cole. Para ello se ha seleccionado un total de doce álbumes, escogidos por la presencia de los recursos grotescos-carnavalescos, sobre los que realizaremos un análisis cualitativo de las ilustraciones.

3.1. OBJETIVOS, PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS

Como objetivos de investigación se han planteado los siguientes:

- Comprobar la presencia de los modos del decir grotesco en la obra de Babette Cole.
- Observar las representaciones caricaturescas de los personajes adultos e infantiles en la selección de álbumes.
- Evaluar en qué medida el mundo infantil se presenta como lúcido y racional, frente a un mundo adulto, absurdo, ridículo y limitado por prohibiciones morales y tabúes.

Los objetivos anteriormente citados pretenden abordar el planteamiento del problema de investigación que exponemos a continuación:

- Verificar la presencia de los modos grotescos-carnavalescos en la obra de Babette Cole, más concretamente en sus ilustraciones; y si estos tienen una finalidad irónica y subversiva.

Partiremos pues, de las siguientes hipótesis, que trataremos de resolver a lo largo del proceso de análisis de los álbumes seleccionados:

- Presumimos que la dimensión traumática de lo grotesco no aparecerá reflejada en la obra de la autora.

- Ciertos modos del decir grotesco aparecen en la obra de Babette Cole, tales como los referidos a las funciones corporales o la sexualidad, y es en cierta medida, el componente fundamental de las críticas a su obra.
- La caricatura es una pieza fundamental en sus ilustraciones, y el efecto que predomina enfatiza, la maldad o la vejez.
- Los personajes que con mayor frecuencia aparecen caricaturizados pertenecen al mundo adulto.
- Los usos carnavalescos están relacionados con una literatura que pretende plantear el mundo adulto como absurdo, poniéndose de parte del niño.

3.2. INSTRUMENTO DE RECOGIDA DE DATOS

Basaremos nuestro análisis en los modos de lo grotesco y los procedimientos correspondientes a: improvisación, subversión y trauma, identificados por Connelly (2012). Para llevar a cabo el estudio sistemático de las ilustraciones, se ha realizado una ficha de análisis única para cada álbum (Anexo 1). La primera fila de la tabla está dirigida al título del libro, y la segunda, al protagonista o personajes que intervienen. En cada uno de los apartados se muestran indicadores de los recursos más relevantes de las distintas dimensiones grotescas. Así pues, para un primer análisis denotativo de la apariencia física de los personajes se señala la deformación y desproporción, la unión monstruosa y la fragmentación. En el apartado correspondiente a la corporización hemos seleccionado las funciones corporales más destacadas (deglución, excreción y sexualidad). Por otra parte, la cosificación y la animalización se corresponden con el apartado de procedimientos de degradación. En el apartado siguiente se especificará qué personaje aparece caricaturizados (niño, adulto, otros). Finalmente, en las tres últimas filas de la tabla (caricaturización y efectos que predominan; dimensión subversiva; otras observaciones) se desarrolla un análisis connotativo de los álbumes seleccionados.

4. RESULTADOS

Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos

En este apartado hemos observado que las narices y las bocas de los personajes adultos son los que con mayor frecuencia aparecen deformados o desproporcionados; igualmente, se aprecia cómo las manos de los adultos presentan una dimensiones alteradas, tanto por la

delgadez de los dedos como por la longitud de estos. Sin embargo, en el álbum *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)*, el aspecto del personaje del niño malo tiene una fisonomía que nos recuerda a la de un gigante. Esta característica se acentúa aún más si tenemos en cuenta que la presentación de los personajes, la niña buena y el niño malo, se realiza de manera paralela empleando la página derecha para ilustrar a la niña buena y la izquierda para hacer lo propio con el niño malo, por lo que siempre tenemos presente la referencia de la norma. (Anexo 2). En cuanto a los personajes pertenecientes al mundo animal, en su mayoría cánidos, los hocicos se alargan y afilan en notables ocasiones presentando una fisonomía similar a la de las ratas (Anexo 3).

En lo relativo a la unión monstruosa, encontramos la presencia de las tres variantes planteadas: animal-animal, vegetal-humano y máquina-humano. No obstante, los hallazgos señalan como el tratamiento más sobresaliente la hibridación animal-animal. En este sentido, es preciso señalar el empleo de alimañas como ratas, reptiles o serpientes y de aves como los cuervos en la creación imaginaria de estos seres. Mención especial merece la ilustración del señor y la señora hormona del libro *Pelos por todas partes o la hormona alborotada*, donde no solo se ilustran por medio de la unión animal-animal, sino que los cuernos en la parte superior de la cabeza recuerdan a las protuberancias propias de los diablillos (Anexo 4).

La imagen arquetípica de la cabeza por el trasero la podemos encontrar en dos de los libros (Anexo 5): *Los animales me aterrorizan* y *Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada*. En este último ejemplo, el personaje cabeza-trasero, viene acompañado de un desfile de monstruos híbridos que igual que él, se manifiestan jocosamente a través de las funciones corporales exaltadas (escupir, eructar, vomitar, tirarse pedos, etc..) y que serán analizadas en mayor detalle en el apartado de corporización.

Para terminar hemos de hacer alusión a la fragmentación (amputación y descuartizamiento), que se advierte en dos de los libros (Anexo 6). En el álbum *Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada* juega con el recurso de la anticipación, pues en la primera página aparecen una serie de cuerpos monstruosos fragmentados, y solamente al finalizar la lectura podemos caer en la cuenta de que lo que aparece al inicio no son cuerpos desmembrados, sino disfraces. Por el contrario la explosión final del niño malo, en el libro *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)*, se realiza de forma explícita.

Corporización

El recurso de la corporización se refleja por medio de la exaltación de las funciones corporales y de actos como el alumbramiento, o los relacionados con la comida y la bebida. Las imágenes más representativas de este procedimiento grotesco se han incluido en los Anexos 7, 8 y 9.

Destaca en primer lugar la deglución (Anexo 7), cuya observación no sólo se refleja en numerosas ilustraciones, sino que cuando aparece lo hace en forma de banquete donde los protagonistas se rodean de todo tipo de alimentos, dispuestos de forma caótica y desordenada sobre la mesa y que podríamos definir como carnalescos (dulces, chocolates, golosinas, alimentos grasos, alimañas, etc.). La deglución aparece ilustrada con frecuencia junto con los procesos de excreción y así lo podemos encontrar en *Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada*, *El doctor Guau y unos consejos para tu salud* y *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)* (Anexo 8). Seguidamente encontramos los procesos de excreción, las ventosidades y la micción que ocupan un lugar destacado. Asimismo, hemos reparado en la presencia tanto de personajes adultos como niños sentados en el inodoro o en el orinal. Mención especial merece la ilustración seleccionada en el libro *El doctor Guau y unos consejos para tu salud*, pues las ventosidades del abuelo provocan una explosión capaz de hacer volar el tejado de la casa: el abuelo aparece agarrado a la taza del váter como si se tratara de una atracción de feria. La exclamación que acompaña a la ilustración muestra alegría y diversión en contraposición con las caras de espanto del resto de los vecinos, sus mascotas y los familiares que corren despavoridos por la calle.

El aspecto referente a la sexualidad se observa en varios álbumes (Anexo 9). En *¡Mamá puso un huevo! (o cómo se hacen los niños)* los niños hacen una representación esquemática del coito, mientras en *Mamá no me contó* dos adultos corretean desnudos por la habitación momentos antes de entregarse a la lujuria. En *Pelos por todas partes o la hormona alborotada*, *El doctor Guau y unos consejos para tu salud* y *Los animales me aterrorizan* la manifestación de la desnudez se hace sin tapujos. Tanto la desnudez como las alusiones al coito y la reproducción son directas y claras. Asimismo es conveniente señalar que las representaciones pictográficas más explícitas halladas en: *¡Mamá puso un huevo! (o cómo se hacen los niños)*, *Pelos por todas partes o la hormona alborotada* y *Mamá no me contó*, están dibujadas o narradas por personajes infantiles o símbolos propios de la misma como en el caso del osito de peluche que actúa como narrador en el libro *Pelos por todas partes o la hormona alborotada*.

Procedimientos de degradación

Aunque hemos hallado la presencia del recurso de cosificación en los álbumes: *¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños*, *Los animales me aterrorizan* y *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)* (Anexo 10), la animalización es la estrategia más empleada, pues se manifiesta en más de la mitad de los libros analizados (Anexo 11). Los resultados obtenidos señalan además, que tanto en *¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños* y *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)* ambas estrategias se dan simultáneamente.

Las formas de animalización que encontramos son diversas, bien porque el protagonista adopta la forma de animal o partes de su cuerpo pertenecen a un animal, bien porque realiza acciones propias de animales (atravesar un aro en llamas en el caso de *Estirar la pata o cómo envejecemos*); o es tratado como tal, por ejemplo: es enjaulado, que se repite en dos de los álbumes: *Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada* y *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)*, y que hemos querido destacar en el Anexo 12.

Además de los procedimientos de degradación citados anteriormente, el análisis minucioso nos brindó la posibilidad de observar cómo en algunos de los títulos de la muestra el rebajamiento se producía por medio de la vulgarización de los símbolos de poder y rebajamiento de los poderosos. En *El príncipe Ceniciento*, encontramos un ejemplo claro de la ridiculización de estos emblemas en la representación del escudo heráldico. Los animales, símbolo de nobleza, valentía y fuerza (leones, osos, águilas...) son sustituidos por dos simios - animal genuinamente carnavalesco- y un gato rechoncho y risueño, que se corresponde con la imagen rebajada del león. La parte superior, en lugar de estar adornada con ricos tejidos o banderas, presenta dos pares de pantalones con sus respectivos cinturones, los mismos que pierde el príncipe al finalizar el encantamiento. Las figuras heráldicas son escobas y palas que reflejan el trabajo doméstico del protagonista Ceniciento, a lo que tendríamos que añadir la ridícula estampa de los príncipes aspirantes haciendo cola en calzoncillos (Anexo 13). Por otro lado en *El libro de etiqueta de Lady Lupina* se ridiculizan ciertas convenciones y comportamientos sociales de la aristocracia, al ser presentadas desde la perspectiva de una familia de perros nobles. En el Anexo 14, se muestra la vulgarización latente en los nombres y direcciones de los personajes, así como la parodia de las normas y protocolos de la alta sociedad.

Personajes caricaturizados y Caricaturización y efectos que predominan

La figura del niño únicamente aparece caricaturizada en tres ocasiones. En el caso de los libros *Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada* y *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)*, la caricaturización se emplea para enfatizar o los malos modales. En cuanto a los efectos predominantes, apreciamos una finalidad con matices cercanos a la sátira, dado que las imágenes que ilustran los malos comportamientos se muestran en comparación con las actitudes deseables y socialmente aceptadas (Anexo 15), pero con un uso distanciado y humorístico que nada tiene que ver con la literatura para instruir en los buenos modales. En *Los animales me aterrizan*, el otro de los títulos en el que se caricaturiza a un personaje infantil, esta se emplea para parodiar el temor hacia los animales. La representación caricaturizada de los miedos en el niño, produce un efecto burlesco y cómico, pues son en realidad, miedos infundados por las creencias populares o el afán sobreprotector de los padres: miedo a un pequeño ratón, tamaño exagerado de los animales, arañas que se meten por la nariz, etc. (Anexo 16).

Sin embargo, los personajes que en mayor medida aparecen caricaturizados corresponden al mundo adulto. Continuando con los aspectos que enfatiza la caricatura el miedo vuelve a aparecer en *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)*, pero esta vez materializado en los adultos (Anexo 16). La ironía y la parodia se desprenden de la gestualidad de unos adultos que descubren cómo podría ser su vida tras la paternidad.

En el análisis de la caricatura y sus efectos irónicos, hemos localizado cómo, en algunos casos, se pone el acento en las prohibiciones morales y tabúes impuestos por el mundo adulto, en contraposición con la visión informada de los niños. Son ejemplo de ello: *¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños* y *Mamá no me contó* (Anexo 17). De cualquier modo, la vejez es sin duda el aspecto que más se manifiesta y parodia por medio de la caricatura, expresión que se vuelve más evidente cuando encontramos en la misma ilustración personajes adultos y niños. Tal es el caso de *Estirar la pata, El doctor Guau y unos consejos para tu salud*, o *Mamá no me contó* (Anexo 18); si bien en todos los álbumes los rasgos típicos de la madurez y la senectud (crecimiento del cartílago nasal y el vello corporal, calvicie, etc.) están presentes o sobredimensionados.

Dimensión subversiva

Uno de los exponentes más característico de los modos carnalescos, es decir, la subversión aparece de forma generalizada en los álbumes. Lo hemos observado manifiestamente en la versión propia de la cultura popular medieval, a través de la inversión de las jerarquías sociales en los siguientes títulos: *El príncipe Ceniciento* y *El libro de etiqueta de Lady Lupina* (Anexo 19). También se plasma por medio de la transmutación de los roles entre el mundo animal y el humano en *Miamor* y *El doctor Guau y unos consejos para tu salud* (Anexo 20).

Por otra parte, la manifestación más frecuente es la relativa a la inversión de los roles paterno-filiales. En esta categoría, presente en la literatura infantil y juvenil actual, encontramos diferentes mecanismos para generar lo subversivo. En primer lugar, los niños se rebelan en contra de las creencias populares y los miedos infundados por los padres en *Los animales me aterrorizan*. En *Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada* y *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)* el mundo adulto está supeditado a la voluntad de los niños (Anexo 21). El último de los ejemplos lo encontramos en la pedagogía invertida de la escuela al revés o la exposición informada que se muestra en *¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños* (Anexo 22), *Mamá no me contó* y *Pelos por todas partes o la hormona alborotada*. Aunque en este último álbum la exposición informada no se realiza por parte del niño, encontramos la dimensión subversiva en tanto la autora emplea un osito de peluche, elemento típicamente ligado a la infancia.

5. CONCLUSIONES

Los resultados del análisis expuestos en el apartado anterior desvelan que la primera de las hipótesis enunciada: *La dimensión traumática de lo grotesco no aparece reflejada en la obra de la autora*, se confirma. La dimensión traumática, relacionada con el terror, la abyección y la maldad, la repulsión y el miedo es imperceptible en todas las ilustraciones. Si bien algunas de estas emociones se presentan en varios de los libros, la ilustración caricaturizada produce un efecto contrario y paródico, que invita a la risa, pero en ningún caso acompañada de las emociones negativas de lo traumático.

La segunda de nuestras hipótesis: *Ciertos modos del decir grotesco aparecen en la obra de Babette Cole, tales como los referidos a las funciones corporales o la sexualidad, y es en cierta medida, el componente fundamental de las críticas a su obra*; podemos confirmarla

con cierta cautela. Entendemos que la primera parte del enunciado se ha confirmado a través de los resultados, pues la corporización aparece en la mayoría de los álbumes, y en los que no se presenta, como ocurre con *El príncipe Ceniciento*, se destacan elementos propios del realismo grotesco tales como el rebajamiento de los símbolos de poder o la degradación (animalización). Hallazgos que nos sirven para confirmar el tratamiento sistemático de los recursos grotescos en la obra de la autora. Con todo, la función corporal que más se exalta no es la sexualidad, a pesar de que es la que más alarmas ha despertado.

Con respecto a la tercera hipótesis: *La caricatura es una pieza fundamental en sus ilustraciones, donde el efecto que predomina enfatiza, la maldad o la vejez*; también se confirma. Los resultados indicaron además, que la autora emplea el recurso de la caricaturización como forma de representación grotesca para resaltar los comportamientos no deseados aportando matices cómicos y burlescos. De cualquier modo, a lo largo del análisis se desvelaron otros efectos de la caricatura vitales para nuestra investigación. En el análisis de la caricatura y sus efectos irónicos, localizamos cómo en algunos títulos se pone el acento en las prohibiciones morales y tabúes impuestos por el mundo adulto, en contraposición con la visión informada de los niños. Son ejemplo de ello: *¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños* y *Mamá no me contó*.

En la cuarta hipótesis se enunció que *los personajes que con mayor frecuencia aparecen caricaturizados pertenecen al mundo adulto*, suposición que podemos confirmar, debido a que se constata en más de la mitad de los libros analizados, mientras que los niños únicamente se representan de forma grotesca de manera excepcional. Asimismo apreciamos cierta diferenciación entre las ilustraciones de los progenitores y los abuelos. En los primeros la representación grotesca es más acusada y su empleo pretende poner de manifiesto la ignorancia o el pudor ante ciertos asuntos (sexualidad, reproducción, etc.), mientras que los abuelos son personajes divertidos y plenos de energía vital.

Para conocer si se confirma la última de las hipótesis: *Los usos carnavalescos están relacionados con una literatura que pretende plantear el mundo adulto como absurdo, poniéndose de parte del niño*; hemos de reflexionar sobre los resultados obtenidos en varios apartados: ***personajes caricaturizados y efectos de la caricaturización y dimensión subversiva***. La caricaturización predominante de los personajes adultos, así como el estudio de los efectos que produce la caricatura, donde hallamos que no sólo se enfatiza la vejez, sino también las limitaciones morales y tabúes de los adultos, nos hacen confirmar al menos en

principio nuestra suposición. El aspecto relativo a la dimensión subversiva muestra en mayor medida la transposición de las jerarquías paterno-filiales, frente al resto de inversiones jerárquicas. De manera que, aunque no sea una constante en todos los libros analizados, sí podemos afirmar su presencia.

A modo de reflexión final, me gustaría destacar algunas de las conclusiones extraídas en el proceso de investigación. No siempre los procedimientos grotescos conducen a la subversión de jerarquías de manera directa. En títulos como *Estirar la pata, o cómo envejecemos* en el que los abuelos acaban convirtiéndose en pollos y *Pelos por todas partes*, cuyo título original es aún más disfemístico *Hair in Funny Places*, hemos observado cómo ciertos recursos del decir grotesco, como la deformación, la animalización, la presencia de las funciones corporales o la caricatura redundan en los efectos humorísticos y paródicos, pero sin alterar el orden establecido o las jerarquías paterno filiales de forma explícita. No obstante, se constata el hecho de que la autora se sirve de un discurso plenamente antidogmático y del distanciamiento que origina el humor ya sea por el enfoque paródico o la ridiculización de ciertos convencionalismos, tabúes y prohibiciones morales, para abordar temas complejos y controvertidos, poniendo en evidencia la fingida ignorancia o incomodidad de los adultos frente al niño. Las explicaciones que los adultos ofrecen, relacionadas con la visión pudorosa, eufemística y sobreprotectora de los mayores, se ven superadas por la exposición lúcida e informada del niño.

6. REFERENCIAS

ÁLBUMES ANALIZADOS

- Cole, B. (1990). *El príncipe Ceniciento*. Barcelona: Destino.
- Cole, B. (1996). *Estirar la pata o cómo envejecemos*. Barcelona: Destino.
- Cole, B. (1998a). *¡Mamá puso un huevo! O cómo se hacen los niños* (4ª ed.). Barcelona: Destino.
- Cole, B. (1998b). *Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada*. Barcelona: Destino.
- Cole, B. (1999). *Pelos por todas partes o la hormona alborotada*. Barcelona: Destino.
- Cole, B. (2000). *Los animales me aterrorizan* (1ª ed.). Barcelona: Destino.
- Cole, B. (2001a). *El libro de etiqueta de Lady Lupina*. Barcelona: Destino.
- Cole, B. (2001b). *Miamor* (1ª ed.). Barcelona: Destino.
- Cole, B. (2002). *El doctor Guau y unos consejos para tu salud* (3ª ed.). Barcelona: Destino.
- Cole, B. (2004a). *Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)*. Barcelona: Destino.
- Cole, B. (2004b). *Mamá no me contó* (1ª ed.). Barcelona: Serres..
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. (Trad. Forcat, J. y Conroy, C.) Madrid: Alianza Universidad.
- Basañez, F. (1998). El fenómeno grotesco. *DC PAPERS, Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 1, 12-20. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3984882.pdf>
- Bozal, V. (2008). Dibujos grotescos de Goya. *Anales De Historia Del Arte*, 1, 407-426. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2749459&orden=172577&info=link>
- Colomer, T. (1996). El álbum y el texto. *Peonza*, 39, 27-31.
- Connelly, F. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. (Trad. Bozal, A.). Madrid: Machado Grupo de Distribución.

- Díaz Armas, J. (2004). El mundo al revés en la Literatura infantil. En A. Marco, P. Couto Cantero, E. Aradas Carollo y F. Vieito Liñares (coords.), *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura. II*, (pp. 549-559). A Coruña: Diputación Provincial de a Coruña.
- Díaz Armas, J. (2007). Carnaval y parodia de la épica en Salvador Bartolozzi. *Letras Peninsulares*, 20 (1), 149-169.
- Duarte, M. (2017). Lo grotesco en el surrealismo. *El pájaro de Benín*, 2, 127-153.
- Durán, T. (2009). *Álbumes y otras lecturas: análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. (Trad. Pons, M.). Barcelona: Lumen.
- Escarpit, D. (2006). Leer un álbum, ¡es fácil!. *Peonza*, 75-76 (7-21).
- Fernández García, M. (1993). El arte grotesco a través de los siglos. En *El universo del esperpento en valle-inclán* (pp. 39-64). Valladolid: Aceña
- García, J. (1997). *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- García, M. V. (2016). *Lo grotesco en la creación de imágenes publicitarias*. (Tesis doctoral inédita). Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=126163&orden=0&info=link>
- González, J. D. (2013). La pervivencia de lo grotesco: De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy. *El Artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 10, 118-130. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4685494.pdf>
- Gooderham, D. (1996). "These Little Limbs..." Defining the Body in Texts for Children. *Children's Literature in Education*, 27 (4), 227-241.
- Gooderham, D. (1997). What Rough Beast... ? Narrative Relationships and Moral Education. *Journal of Moral Education*, 26 (1), 59-72, "The Rabelaisian moments of 'Here are some ways ...', and of a living room, in a last double-page spread, invaded by every imaginable species of domestic/ semi-domestic English animal family may well be treated gingerly

by enlightened and progressive adults as ‘confusing’ for children -when perhaps the confusion lies, rather, on their side!” Traducción mía.

Held, J. (1981). *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. (Trad. Brutocao, M. T. y Fabiani, N.). Barcelona: Paidós.

Kayser, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. (Trad. de Brugger, M.). Buenos Aires: Editorial Nova.

Kristeva, J. (1998). *Poderes de la perversión*. México DF: Siglo XXI.

Puelles, L. (2012). Nada bajo los pies. En *El factor grotesco* (pp. 20-61). Málaga: Museo Picasso.

Rodrigues, C. (2017). Para uma poética do álbum ilustrado: Teoría y crítica em torno de um metagénero. *Elos Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 4, 133-158, “[...], a análise do álbum exige uma atenção a todos os elementos que o encorpam, incluindo os peritextuais, que, a par da sua vertente decorativa, atuam globalmente para o caráter coesivo da publicação, potenciando a formulação de expectativas e a criação de inferências de significado” Traducción mía.

Silva-Díaz, C. (2006). *La función de la imagen en el álbum. Compartiendo el libro-álbum*. Laboratorio Internacional Construyendo Lectores. H. Hidalgo (Ed.). Santiago de Chile: Centro Cultural de España. Recuperado de <https://docs.google.com/file/d/0B1Q-6klvqTEQN1REODZocTUzWTQ/edit>

Vásquez, F. (2014). Elementos para una lectura del libro álbum. *Enunciación*, 19 (2), 333-345.

7. ANEXOS

Anexo 1

Fichas para el análisis

1 Título: “El príncipe Ceniciento”	
Protagonista/s: niño	
Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos	
Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Narices y bocas de los tres hermanos Narices de los personajes adultos
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	No aparece
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	No aparece
Corporización	
Deglución	No aparece
Excreción	No aparece
Sexualidad	No aparece
Procedimientos de degradación	
Cosificación	No aparece
Animalización	El encantamiento del hada sucia convierte al príncipe en simio.
Personaje/s caricaturizado/s: adultos (hermanos adultos y príncipes, Ceniciento encantado)	
<p>Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico)</p> <p>Efecto cómico-burlesco para resaltar la arrogancia y vanidad de los príncipes.</p> <p>Los encantamientos que pronuncia el Hada sucia son similares a los de las brujas: “dedo (del pie) de rata y ojo de tiritón que tus harapos se conviertan en un traje”, pero los efectos que se alcanzan son inversos y ridículos (lata:coche de juguetes, traje: bañador, más alto y peludo: simio).</p> <p>El príncipe Ceniciento se convierte en un enorme simio bajo el encantamiento del Hada sucia. Está extremadamente satisfecho con el resultado, pero es la imagen del espejo la que le complace. De modo que se dirige al baile vestido con un llamativo bañador a rayas y subido en su coche, que debido a su ridículo tamaño hace las veces de monopatín.</p>	
Dimensión subversiva	
Inversión de las jerarquías sociales. Parodia el clásico de Cenicienta haciendo que el protagonista	

pierda los pantalones. Inversión de los roles de príncipes (figura de Ceniciento y sus tres hermanos vanidosos y superficiales), y princesas (princesa Lindapasta) en los cuentos populares. La princesa inicia la búsqueda del dueño de los pantalones y finalmente es ella quien le propone matrimonio.

Ejemplos de rebajamiento:

- Ridiculización de los símbolos de poder. Escudo heráldico sustentado por dos simios y un gato rechoncho y risueño, en sustitución de los animales símbolo de nobleza, valentía y fuerza (leones, osos, águilas...). La parte superior, en lugar de estar adornada con ricos tejidos o banderas, presenta dos pares de pantalones con sus respectivos cinturones. Las figuras heráldicas son escobas y palas que representan trabajo doméstico del protagonista Ceniciento.
- Figura de Ceniciento. El encantamiento del hada transforma a Ceniciento en mono. Ceniciento pierde los pantalones.
- Los príncipes, luciendo llamativos calzoncillos forman una larga cola antes de probarse los pantalones, mientras, la princesa observa los intentos fallidos entre risas.
- Príncipes convertidos en criados. El Hada sucia transforma a los tres hermanos en hadas de la limpieza (inversión de jerarquías).

2 Título: “Estirar la pata o cómo envejecemos”

Protagonista/s: abuelos

Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos

Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Nariz de los personajes adultos y bocas en todos los personajes Dedos (largos y delgados) de las manos de los adultos
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animado)	Frente a la pronunciación de palabras relativas a las funciones corporales, observamos una especie de alimaña constituida por lo que parece un cocodrilo con lengua de serpiente, antenas de insecto y hocico canino
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	No aparece

Corporización

Deglución	Babear y eructar (bebé eructa y destroza al pianista y su piano)
Excreción	Uso del orinal
Sexualidad	No aparece

Procedimientos de degradación

Cosificación	No aparece
Animalización	Bebé realizando acciones propias de un león amaestrado (atravesar un aro en llamas)

Personaje/s caricaturizado/s: abuelos (adultos)
Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico) Ilustraciones en las que aparecen los abuelos, se enfatizan los rasgos característicos de la edad (nariz, calvicie, arrugas, etc.) o la pérdida de facultades físicas e intelectuales.
Dimensión subversiva (No se aprecia)
Otras observaciones Representación irónica de la escuela: un enorme dragón devora el edificio y con ello se sobreentiende que hará lo propio con todo niño que entra en el recinto. Parodia e ironiza la crianza paterna, mostrándola como amaestramiento de bestias: dormir a un bebé, se refleja a modo de doma de leones. Aparece una rata (huye del carrito de bebés), alimaña típica de lo grotesco, relacionado con lo bajo, la suciedad y lo monstruoso. Los recursos carnavalescos (exaltación de la corporalidad y materialidad humana) sirven para hacer frente a los miedos y temores. Tratamiento de la muerte (empleo del disfemismo <i>estirar la pata</i>) desde un enfoque desdramatizado (la muerte es la consecuencia de haber vivido una vida alegre y plena). Ejemplo de distanciamiento a través del humor. La risa y la comicidad se emplean para tratar un tema controvertido como puede ser la muerte o la pérdida de un ser querido.

3 Título: “¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños”	
Protagonista/s: familia constituida por padre, madre, hija e hijo	
Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos	
Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Nariz de los personajes adultos y bocas en todos los personajes Dedos (largos y delgados) de las manos de los adultos
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	Bebés que nacen de las plantas
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	No aparece
Corporización	
Deglución	Se puede identificar la glotonería en los niños (en la presentación aparecen comiendo y rodeados de comida y chucherías)
Excreción	No aparece
Sexualidad	Ejemplos esquemáticos del coito y de la fecundación. Representaciones de la desnudez y del alumbramiento

Procedimientos de degradación	
Cosificación	Bebés niñas hechas de azúcar, vainilla y cosas bonitas. Bebés hechos de mazapán, de semillas o de pasta de bebés.
Animalización	Los bebés niños hechos con caracoles, babosas y rabos de cachorros.
Personaje/s caricaturizado/s: padres (adultos)	
Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico)	
El contraste entre ambos puntos de vista (adulto e infantil) sumado a las reacciones de sorpresa y estupor que manifiestan los personajes adultos, parodia e ironiza la postura sobreprotectora de los progenitores, así como el uso de eufemismos, para describir las funciones corporales relativas a la sexualidad.	
Dimensión subversiva	
Inversión de jerarquías paterno filiales, los niños explican a sus padres el proceso de fecundación y alumbramiento (didactismo invertido). Diagramas del acto sexual, entrada de las familias de animales.	
Otras observaciones	
Los hocicos de los animales caninos, presentan en buena parte de las ilustraciones, una morfología alargada y puntiaguda que recuerda a los de las ratas.	

4 Título: “Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada”	
Protagonista/s: niña	
Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos	
Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Boca de Lucrecia desproporcionada (mayor cuando no se comporta adecuadamente), las orejas por el contrario son muy pequeñas. Nariz de los personajes adultos
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	Monstruos fiesta: (alienígena- rana; dragón-cerdo de ojos rojos; monstruo con la cabeza de trasero y garras; vaca-reptil-elefante, monstruo azul con múltiples extremidades y bocas de tres labios; oso hormiguero-gusano y manos de anfibio; ciempiés-ducha)
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	Guardas, aparecen los monstruos fragmentados en cabeza, cuerpo y extremidades
Corporización	
Deglución	Malos hábitos de Lucrecia: eructar y escupir Monstruos de la fiesta: vómitos y eructos

	Glotonería de Lucrecia y niños (banquete de cumpleaños)
Excreción	Malos hábitos de Lucrecia: tirarse pedos Monstruos de la fiesta se tiran pedos
Sexualidad	No aparece
Procedimientos de degradación	
Cosificación	No aparece
Animalización	Enjaulamiento de Lucrecia (tranquilizante para el aula)
Personaje/s caricaturizado/s: Lucrecia	
Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico)	
Resalta la maldad por medio de la exageración de los malos hábitos de Lucrecia. El componente satírico se presenta por medio de los inventos del padre.	
Dimensión subversiva	
Inversión de jerarquías paterno filiales. Padres dominados por la mala educación de la niña (ser incontrolable y totalmente ajeno a las normas y convenciones sociales)	
Otras observaciones	
Malos hábitos de Lucrecia (exaltación de las funciones corporales) y desfile carnavalesco monstruos entrando en la fiesta de cumpleaños (figura invertida trasero por cabeza)	

5 Título: “Pelos por todas partes o la hormona alborotada”	
Protagonista/s: niña, osito de peluche	
Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos	
Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Nariz hormonas: larga y puntiaguda Hocico perro: alargado
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	Hormonas: unión de rata, topo, peludas y cubiertas de pústulas. Perro del señor y la señora hormona: unión de perro, rata y pájaro, posiblemente cuervo (parte final de la cola con plumas).
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	No aparece
Corporización	
Deglución	No aparece
Excreción	No aparece

Sexualidad	Desnudez, desarrollo puberal (menarquía) y aparición de los caracteres sexuales secundarios femeninos, y masculinos, con alusiones e ilustraciones explícitas de los órganos sexuales en ambos sexos.
Procedimientos de degradación	
Cosificación	No aparece
Animalización	No aparece
Personaje/s caricaturizado/s: hormonas y perro	
Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico) Predomina el efecto paródico y burlesco del desarrollo sexual (paso de la infancia a la pubertad), mediante la descripción humorística de los efectos producidos por las hormonas (criaturas monstruosas y repulsivas).	
Dimensión subversiva La exposición informada viene dada por un osito de peluche, elemento típicamente infantil. Celebración de la desnudez y los atributos sexuales.	
Otras observaciones Las hormonas no solo se ilustran por medio de la unión animal-animal, sino que los cuernos en la parte superior de la cabeza recuerdan a un diablillo. El tono humorístico y el distanciamiento que produce permite abordar un tema complejo y controvertido.	

6 Título: “Los animales me aterrorizan”	
Protagonista/s: niño	
Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos	
Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Manos niño (dedos alargados) gestos de terror y pánico Versión aterradora de los animales (pensamiento del niño influido por el miedo): bocas, garras o pezuñas, ojos
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	No aparece
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	No aparece
Corporización	

Deglución	No aparece
Excreción	No aparece
Sexualidad	Desnudez (culo)
Procedimientos de degradación	
Cosificación	Niño convertido en comida para perros
Animalización	No aparece
Personaje/s caricaturizado/s: niño	
Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico)	
La representación caricaturizada de los miedos en el niño produce un efecto burlesco y cómico. Miedo a un pequeño ratón (guardas del libro), tamaño exagerado de los animales, arañas que se meten por la nariz, etc.	
Dimensión subversiva	
El niño se rebela frente a los miedos todos ellos, infundados por las creencias populares y el afán sobreprotector de los adultos (el niño enseña el culo por accidente y el miedo que sentía hacia los animales se transforma, su desnudez y descaro generan pavor y espanto en las bestias e insectos).	
Otras observaciones	
Los recursos carnalescos (enseñar el trasero, exaltación de la corporalidad) sirven para hacer frente a los miedos y temores.	
Imagen arquetípica de la cabeza por el trasero: niño enseñando el culo para vencer sus miedos.	

7 Título: “El libro de etiqueta de Lady Lupina”	
Protagonista/s: Lady Lupina (perro) e hijos: Lady Lobelia y Luchie	
Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos	
Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Nariz alargada y grande del camarero (portada) Hocicos puntiagudos y alargados
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	No aparece
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	No aparece
Corporización	
Deglución	Glotonería (Lady Lobelia)

Excreción	No aparece
Sexualidad	No aparece
Procedimientos de degradación	
Cosificación	No aparece
Animalización	Clase aristocrática representada por una familia de perros
Personaje/s caricaturizado/s: aristocracia	
<p>Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico)</p> <p>Cómico burlesco e irónico, ejemplificación de los comportamientos adecuados de la alta sociedad, ilustrados a través de una familia de perros.</p>	
<p>Dimensión subversiva</p> <p>Inversión de las jerarquías sociales. La ridiculización y parodia de ciertas convenciones sociales al ser presentadas desde la perspectiva de una familia de perros aristócratas (rebajamiento). Donde además los hocicos alargados y el pelaje de los animales recuerda al de las ratas.</p> <p>Inversión de los roles de dominador-dominado en el mundo animal: perro-gato. Se presenta al felino como comida, sin embargo al levantar la tapa el gato aparece con los brazos cruzados y mostrando los colmillo en actitud de superioridad. Tanto el camarero como la dama canina, miran con estupor al animal.</p>	
<p>Otras observaciones</p> <p>Recursos de rebajamiento y vulgarización:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nombre y apellidos de los perros aristocráticos: (Lady Lobelina Colilarga, Lady Hocico Respingón, Conde de Comezón) - Direcciones: Castillo de los Colilargos, Lago del Hueso, Escocia; Parque del Pedigrí, Pataclara; Castillo de las Pulgas, Chinchón, Sussex) <p>El efecto humorístico e hilarante se acentúa, pues en notables ilustraciones, la imagen es contraria al discurso y recomendaciones de Lady Lupina, la narradora.</p>	

8 Título: “Miamor”	
Protagonista/s: Miamor: animal (perro)	
Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos	
Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Hocico puntiagudo Dedos (largos y delgados) de las manos de los personajes humanos

	Nariz personajes humanos adultos
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	No aparece
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	No aparece
Corporización	
Deglución	No aparece
Excreción	No aparece
Sexualidad	No aparece
Procedimientos de degradación	
Cosificación	No aparece
Animalización	No aparece
Personaje/s caricaturizado/s: adultos	
Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico)	
Significado del amor, emoción y sentimiento propios del ser humano, se parodia a través de la mirada e interpretación del protagonista: un perro llamado Miamor.	
Dimensión subversiva	
Inversión de las jerarquías animal humano. El personaje canino, muestra una visión lúcida sobre el amor además de una actitud coherente frente al comportamiento recriminatorio y distante de los humanos. Las interpretaciones literales de Miamor, nos conducen a pensar que su comportamiento es similar al de un niño de corta edad	
Otras observaciones	
El gorro del bebé tiene unas orejas, señala por qué Miamor lo identifica como miembro de su familia (hermana).	
Presencia de alimañas (ratas y perros callejeros).	
Miamor, el protagonista canino, aparece humanizado en las ilustraciones y de alguna forma actúa como un hermano mayor. Los pensamientos y conductas son similares a las humanas, en ocasiones como las del adulto (atención y cuidados hacia el bebé) y otras como un bebé (reflejo de presión).	
El efecto cómico brota de la contraposición constante que manifiesta la narración literaria y la visual, donde se muestran las reacciones de los personaje humanos, ante las demostraciones e interpretaciones del amor por parte del animal.	

9 Título: “El doctor Guau y unos consejos para tu salud”

Protagonista/s: Dr. Guau: animal (perro)	
Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos	
Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Las narices denotan la edad, pues son mayores o presentan arañas vasculares en los personajes adultos (masculinos) Cabeza y boca de los personajes humanos (muestran la enfermedad) Hocico de los perros
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	No aparece
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	No aparece
Corporización	
Deglución	Glotonería/empacho del abuelo
Excreción	Lombrices pequeño Palomares Gases del abuelo, producen tal explosión que hacen volar el techo de la casa.
Sexualidad	Desnudez
Procedimientos de degradación	
Cosificación	No aparece
Animalización	No aparece
Personaje/s caricaturizado/s: humanos, rasgos más acentuados a lo largo del libro en adultos	
Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico) Predomina el efecto cómico en la caricatura, donde además de la vejez se resaltan las distintas enfermedades de la familia Palomares, derivadas de su falta de cuidados.	
Dimensión subversiva Inversión de las jerarquías animal humano, en tanto en cuanto el Dr. Guau asume el carácter lúcido y racional, frente a la familia Palomares cuyos hábitos de salud son despreocupados o inexistentes.	
Otras observaciones Los hocicos de los personajes caninos, presentan en buena parte, una morfología alargada y puntiaguda que recuerda a los de las ratas. El punto de origen de las enfermedades, en su mayoría, parte de la boca. La boca como puerta de entrada de la enfermedad y la excreción como salida (corporalidad). Explosión causada por los gases del abuelo. El abuelo aparece agarrado a la taza del váter como si	

se tratara de una atracción de feria (La exclamación que acompaña a la ilustración muestra alegría y diversión) en contraposición con las caras de espanto del resto de los vecinos, sus mascotas y los familiares que corren despavoridos por la calle. El Dr. Guau está en primer plano de la ilustración, con los brazos cruzados, con un gesto de cierta resignación, recalando el hecho de que sabía que algo parecido iba acontecer. Su mirada apunta directamente al lector buscando nuestra complicidad.

10 Título: “Mamá no me contó”

Protagonista/s: niño

Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos

Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Narices de los personajes adultos
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	No aparece
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	No aparece

Corporización

Deglución	No aparece
Excreción	El niño hace pis en la bañera (respuesta al interrogante de las diferencias entre los niños y las niñas) Adulto sentado en el inodoro junto a facturas (respuesta al por qué permanecen horas en el baño)
Sexualidad	Desnudez, alumbramiento (respuesta a la utilidad del ombligo), y acto sexual (respuesta a por qué los padres se encierran en el dormitorio o dónde van cuando salen de noche)

Procedimientos de degradación

Cosificación	No aparece
Animalización	No aparece

Personaje/s caricaturizado/s: adultos

Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico)

Parodia las preocupaciones del mundo adulto, y los tabúes en relación a la sexualidad, la desnudez o las relaciones personales. La caricaturización de los adultos acentúa los rasgos típicos de la edad (vello en las orejas y la nariz, arañas vasculares, calvicie, etc.) y muestra la incomodidad y pudor ante las preguntas incómodas de los niños (relacionadas con la: sexualidad, la reproducción, las relaciones de pareja...), en ocasiones la gestualidad del perro acentúa esta sensación (última página, perro se cubre los ojos con las patas).

Dimensión subversiva

Inversión de jerarquías paterno filiales. Las autorespuestas del niño ante los interrogantes que plantea pueden observarse en las ilustraciones, en ciertos casos indican que el protagonista ya tiene una idea lúcida ante estas cuestiones.

Otras observaciones

Los hocicos de los personajes caninos, presentan en buena parte, una morfología alargada y puntiaguda que recuerda a los de las ratas.

11 Título: “ Niños: manual del usuario (o cómo funcionan los niños)”

Protagonista/s: padres, niño bueno y niño malo

Apariencia física de los personajes y presencia de recursos grotescos

Deformación y desproporción (orejas, narices, bocas)	Niño malo: boca y manos, ausencia de cuello y cabeza grande Nariz alargada de los personajes adultos
Unión monstruosa (máquina, elementos naturales, animal-humano, animal-animal)	Niño malo, el interior de su cuerpo es una mezcla de elementos mecánicos y orgánicos (lengua bífida, tuberías, trituradora, grifo, gusanos...)
Fragmentación (amputación, descuartizamiento)	Averías en los niños malos (página final), segmentos y partes del cuerpo aparecen despedazados tras una explosión (maquinaria, piernas, brazos, gusanos, tuberías...)

Corporización

Deglución	Niño malo: asociado con la glotonería. Devora toda clase de alimentos, desde alimañas (sapos, tiburones, ratones y gusanos), hasta comida basura, fango y porquería de dientes podridos.
Excreción	Diagrama del procesamiento del combustible, Hiperbolismo y exageración: unidad de evacuación (alfombra). Posición normal para la evacuación de residuos (cabeza abajo).
Sexualidad	No aparece

Procedimientos de degradación

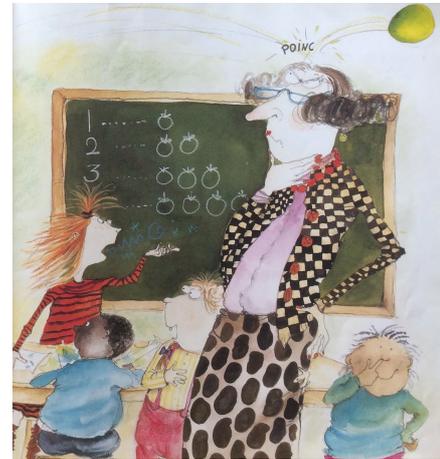
Cosificación	Los niños son objetos que se pueden alquilar, o pedir por catálogo. Para cuidarlos es preciso un manual de instrucciones, en especial al niño malo (se accionan con la bomba de pie, hay que rellenarlo con gel de niños,
--------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	etc.)
Animalización	Niño malo: lengua bífida Enjaulamiento (niños malo encerrado en una jaula: “De noche, guardarlos en un lugar seguro”)
Personaje/s caricaturizado/s: adultos y niño malo	
<p>Caricaturización y efectos que predominan (cómico-burlesco, irónico, paródico)</p> <p>Efecto cómico-burlesco. Gestualidad de los padres ante el manual del usuario (primera página): miedo, estupor y preocupación, observable por los ojos saltones, las ojeras marcadas y las muecas de la boca. Se acentúa con el gesto de la madre (mano sobre el cuello) y del gato (se tapa el hocico con la pata).</p> <p>Efecto irónico y satírico. Se emplea la caricaturización para describir a los niños malos. El texto además puntualiza las características del niño malo en oposición a las del niño bueno, por ejemplo: sonrisa burlona-sonrisa risueña en los niños buenos, colmillos-buenos dientes, pelo grasiento-pelo rizado y brillante, peste horrible-olor a jabón, carrocería en malas condiciones (olor a huevos podridos)-carrocería en buenas condiciones, los animales tienen miedo de este tipo de niños-trata bien a los animales...</p>	
<p>Dimensión subversiva</p> <p>Inversión de jerarquías paterno filiales. Padres dominados por el niño malo (ser incontrolable y totalmente ajeno a las normas y convenciones sociales). Los niños son criaturas con autonomía propia, su naturaleza es buena o mala. En función de ello su comportamiento será apropiado o no y sus funciones orgánicas normales o disparatadas (propias de un monstruo). Tal y como indica el manual, su llegada puede alterar por completo la vida de los adultos e invertir el orden habitual.</p> <p>Juega a la desmitificación del mundo idealizado de la paternidad o las bondades de la crianza:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Decisión final de los adultos. La madre dirige la mirada directamente al lector, su decisión está tomada, se quedará con un cachorro. Sus piernas están cruzadas y los dedos entrelazados. - Celebran que no tendrán un hijo. En la primera página una madre acaricia tiernamente a su hijo, mientras en la última página del libro, los padres y su mascota celebran eufóricamente, mientras el niño malo, de espaldas y sujetando el garrote, se aleja. 	
<p>Otras observaciones</p> <p>Ilustraciones en las que aparece el niño malo a diferencia de las del niño bueno, están enmarcadas o tienen un fondo más oscuro o sombrío. Banquete carnavalesco para ilustrar las funciones digestivas.</p>	

Anexo 2

Apariencia física: deformación y desproporción: en los personajes adultos.

Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada (narices, bocas y manos de los personajes adultos)



Apariencia física: deformación y desproporción: en los personajes infantiles

Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños) (Cuerpo gigantesco del niño malo)



Anexo 3

Apariencia física: deformación y desproporción en animales (hocico animales).

Miamor



Anexo 4

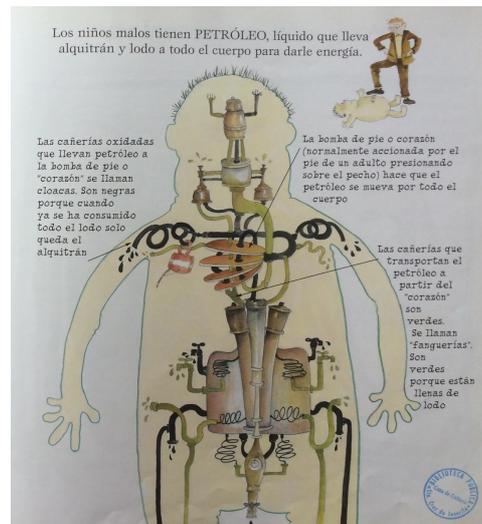
Apariencia física: unión monstruosa

- Elementos naturales-humano:
¡Mamá puso un huevo! (o cómo se hacen los niños)



- Unión humano-animal y humano-máquina:

Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)



- Unión animal-animal

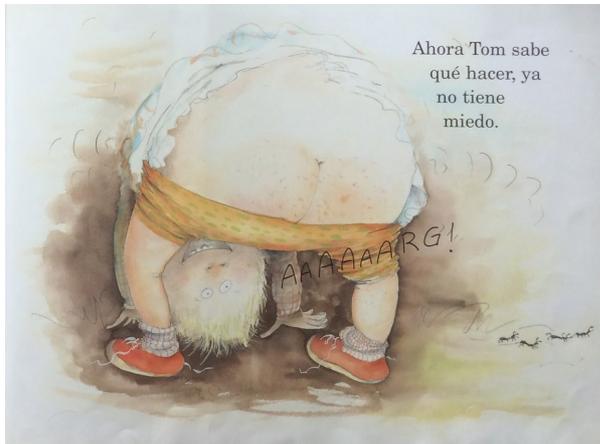
Pelos por todas partes o la hormona alborotada



Anexo 5

Apariencia física; imagen arquetípica de la cabeza por el trasero

Los animales me aterrorizan



Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada



Anexo 6

Apariencia física: fragmentación (amputación y descuartizamiento)

Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada



Apariencia física: fragmentación (amputación y descuartizamiento)

Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)



Anexo 7

Corporización

Exaltación de las funciones corporales: deglución

Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños). (Banquete)



Anexo 8

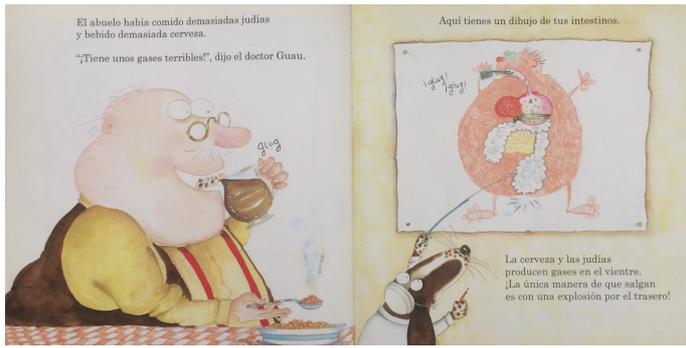
Corporización

Exaltación de las funciones corporales: excreción y deglución

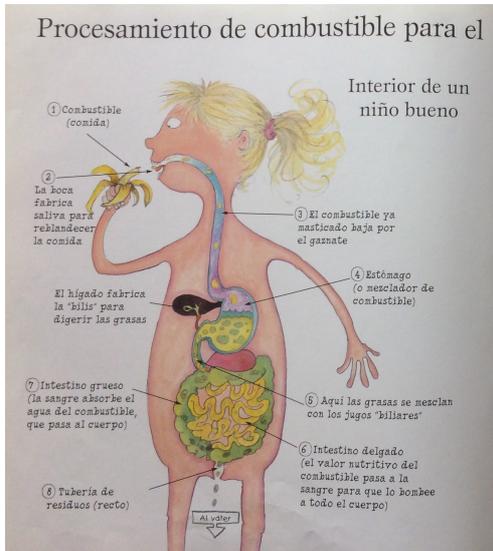
Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada



El doctor Guau y unos consejos para tu salud



Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)



Exaltación de las funciones corporales: excreción

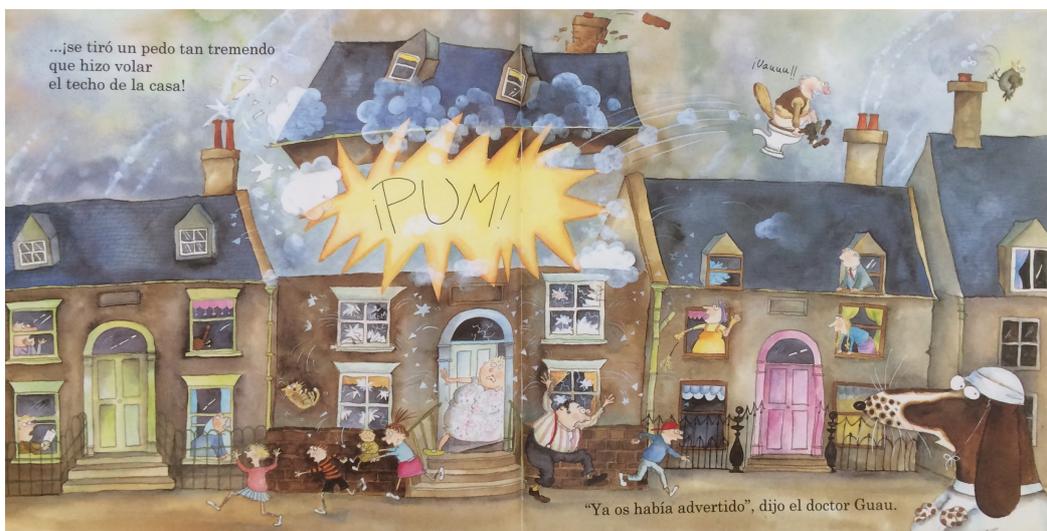
Mamá no me contó



Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)



El doctor Guau y unos consejos para tu salud

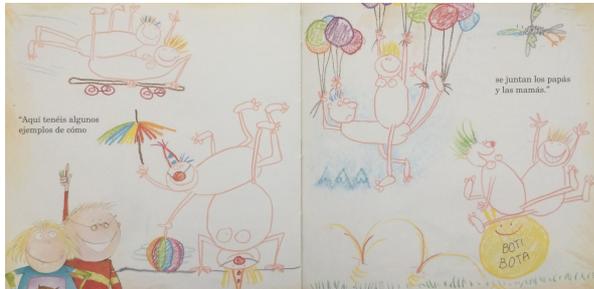


Anexo 9

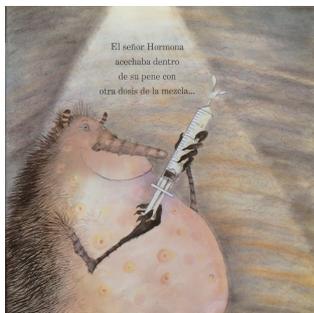
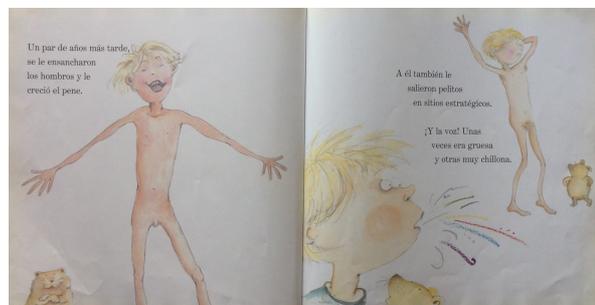
Corporización

Exaltación de las funciones corporales: sexualidad

¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los bebés



Pelos por todas partes o la hormona alborotada



Mamá no me contó (alumbramiento y acto sexual)



Anexo 10

Cosificación

¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños



Los animales me aterrorizan



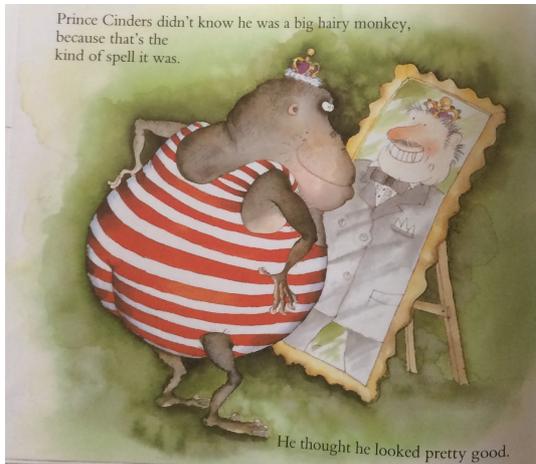
Niños: manual de usuario o cómo funcionan los niños



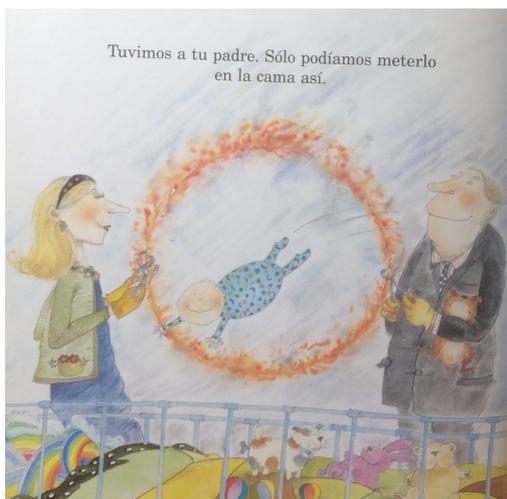
Anexo 11

Animalización

El príncipe Ceniciento (príncipe convertido en mono)



Estirar la pata o cómo envejecemos (niño como león domado)



Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños) (lengua bífida)



Anexo 12

Animalización: enjaulamiento

Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada



Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)

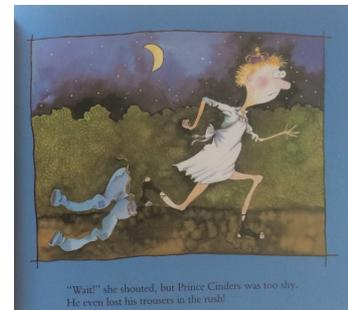


Anexo 13

Rebajamiento

El príncipe Ceniciento

(Vulgarización de los símbolos de poder y rebajamiento de los poderosos)



Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)



Anexo 16

Miedos

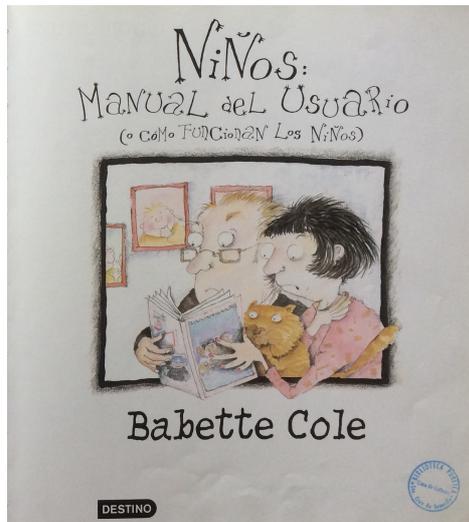
Miedos en los personajes infantiles

Los animales me aterrorizan



Miedos en los personajes adultos

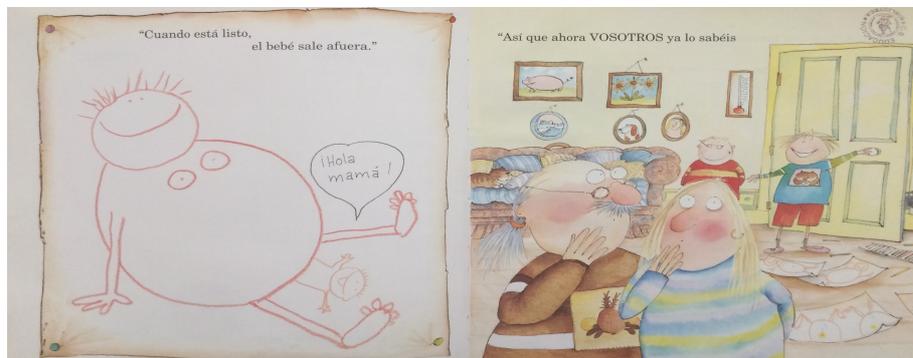
Niños: manual de usuario (o cómo funcionan los niños)



Anexo 17

Prohibiciones morales y tabúes

¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños



Mamá no me contó



Anexo 18

Vejez

Estirar la pata



El doctor Guau y unos consejos para tu salud (vejez y enfermedades o falta de cuidados)



Mamá no me contó



Anexo 19

Inversión de jerarquías sociales

El príncipe Ceniciento (de príncipes a criados)



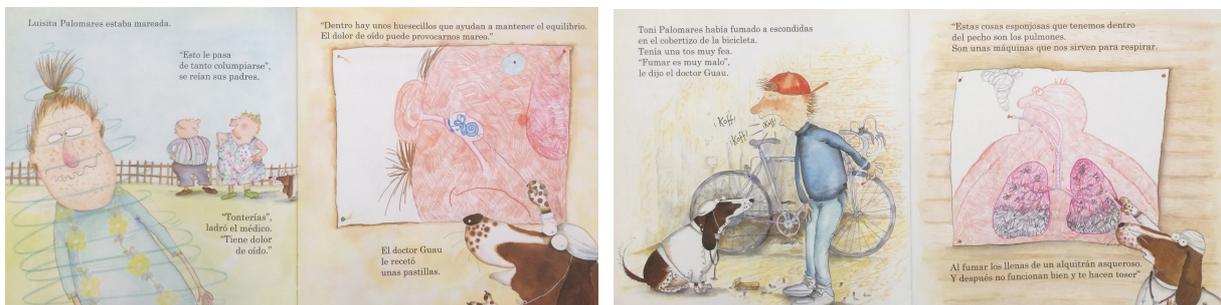
El libro de etiqueta de Lady Lupina (el perro ocupa un lugar elevado en la sociedad)



Anexo 20

Inversión de jerarquías mundo animal mundo humano

El doctor Guau y unos consejos para tu salud



Anexo 21

Inversión de jerarquías paterno filiales

Niños dominan a los padres

Una niña maleducada o Lucrecia Cram domada



Anexo 22

Inversión de jerarquías paterno filiales

Niños enseñan a los padres

¡Mamá puso un huevo! o cómo se hacen los niños

