

EL GROTESCO EN LOS ÁLBUMES ILUSTRADOS INFANTILES

José Antonio ESCRIG APARICIO
Universidad de Zaragoza
ORCID: 0000-0003-0186-7493

Resumen:

El estudio del grotesco, como categoría estética, es una de las grandes aportaciones del pensamiento moderno en su aproximación al objeto artístico. A los primeros intentos (Rosenkratz, Flögel), centrados en el análisis de la fealdad como respuesta a la hegemonía de lo bello, siguieron las propuestas de Bajtín y Kayser, centradas en periodos históricos concretos. Diversos trabajos de Beltrán Almería retoman el concepto y lo sitúan en un horizonte más amplio, como estética fundacional de la imaginación creadora humana en su despliegue por la historia. Este trabajo retoma dicha senda e intenta explorar su plasmación en los álbumes ilustrados infantiles. La imaginación del niño, proclive al grotesco, ofrece a los artistas conscientes de su poder, avalado por la gran tradición (Busch, Steig, Sendak, Saéz Castán...), un espacio de creación fecundo, que en las siguientes páginas se explora a través de figuras y símbolos como el niño endiablado, el apocalipsis, el monstruo o los estados de enajenación y tránsito.

Palabras clave:

Grotesco. Risa. Beltrán Almería. Álbum ilustrado. Literatura infantil.

Abstract:

The study of the grotesque, as an aesthetic category, is one of the great contributions of modern thought in its approach to the artistic object. The first attempts (Rosenkratz, Flögel), centred on the analysis of ugliness as a response to the hegemony of the beautiful, were followed by the proposals of Bakhtin and Kayser, centred on specific historical periods. Various works by Beltrán Almería take up the concept and situate it in a broader horizon, as the foundational aesthetics of the human creative imagination in its unfolding through history. This work takes up this path again and attempts to explore its expression in children's picture books. The imagination of the child, prone to the grotesque, offers artists aware of its power, backed by the great tradition (Busch, Steig, Sendak, Saéz Castán...), a fertile space for creation, which is explored in the following pages through figures and symbols such as the devilish child, the apocalypse, the monster or the states of alienation and transit.

Key Words:

Grotesque. Laughter. Beltrán Almería. Picture book. Children's literature.

La consideración secular de la belleza como vara con la que medir el valor de la obra de arte dificultó la comprensión de algunos fenómenos estéticos de gran relevancia, que fueron denostados o preteridos por presentar dificultades a una forma superficial de entender los productos de la imaginación. En 1853, Karl Rosenkratz publica su *Estética de lo feo*, obra que inaugura una tradición de atención a lo deforme, aquello que vulnera las normas preceptivas de la belleza externa, que puede rastrearse hasta llegar a la *Historia de la fealdad* de Umberto Eco, ya en nuestro tiempo.

Sin embargo, la concepción de «lo grotesco» necesitaba algo más que una atención a la superficie sensible de los objetos, requería de un estudio de las obras que atendiera a procesos históricos profundos que se manifiestan en una forma de imaginar el mundo. Es lo que hace Bajtín en su exploración de la risa medieval y renacentista a cuenta del aspecto carnavalesco, la simbología folclórica que emerge en la obra de Rabelais. De un modo similar,

en lo plástico, opera el trabajo de Kayser, quien investiga la tradición pictórica occidental desde el siglo XV hasta el presente, haciendo especial énfasis en la revolución teórica y artística que marca el Romanticismo, así como en el cuerpo de obras teóricas que, partiendo de Flögel, relacionan lo grotesco con la esfera de lo cómico y el extrañamiento. «Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación», dirá Kayser (2010, 309), quien insiste en la dificultad de apresar teóricamente el concepto por no ser «una categoría fija del pensamiento estético». De ahí parten los trabajos de Beltrán Almería, a quien se debe la formulación más amplia y precisa, por atender al conjunto de la historia humana y dotarlo de sentido en su proceso de desenvolvimiento.

Para Beltrán Almería (2017, 267) corresponde al grotesco el «caudal de imágenes acumuladas durante milenios de vida en la igualdad y en la diversidad más elementales», por lo que cabe considerarlo una «estética fundacional» (2018, 1127), aquella por la que el simbolismo tradicional pervive conformado desde la prehistoria y adaptado a las necesidades históricas de la especie humana en sus diferentes etapas. De ahí que la «no fijeza» adelantada por Kayser se convierte en el acercamiento de Beltrán Almería en un «milhojas estético» (2018, 1133), fruto de la superposición de estratos, que conviene estudiar para comprender en su unidad y matices. La unidad viene definida por sus dos ingredientes fundamentales, configurados en el origen mismo del sapiens como animal enfrentado a la prueba de la supervivencia en el mundo natural: «El grotesco tiene dos caras: la de la crueldad y la de la risa. Crueldad y risa son las expresiones de la muerte y de la vida. Antonin Artaud apuntó a la crueldad como el origen del arte. Otros han apuntado a la risa» (2017, 267).

Los matices o variantes vienen definidos por su adaptación al proceso cultural/histórico, que Beltrán Almería analiza en seis etapas fundamentales (animista, mágica, heroica, épico-lírica, jocosidad y moderna -en la que el grotesco se presenta en forma fantástica o realista-). En el recorrido por estas etapas, el simbolismo tradicional que conocemos como grotesco irá configurándose en géneros e imágenes como el monstruo (mezcla de lo humano y lo animal), las fábulas, figuras humanas diabólicas (el ogro, la bruja...), los cuentos populares y las nanas, los héroes que se debaten entre el

cielo, la tierra y el submundo, los milagros, su escisión natural en subgéneros cultos como la sátira y la parodia, así como su degradación moderna en variantes obscenas y espectaculares (un esoterismo manierista) o su revivificación en forma de alegorías sobre el destino de la humanidad.

En sus mejores manifestaciones artísticas (aquellas que saben aprovechar su energía milenaria y no se limitan a la grosería fácil ni a la fealdad superficial), el grotesco permite formar imágenes que ayudan a visualizar valores humanos (el crecimiento alegre, la supervivencia a partir de una raíz común) y que producen una regresión al mundo infantil, a través de la crueldad o el miedo. Esto lo convierte en una categoría estética muy fértil en los dominios de la literatura infantil. La unidad básica de lo humano de la que nace el grotesco encuentra en la infancia un terreno natural, un mundo todavía elemental e igualitario. De ahí que podamos rastrear su presencia tanto en cuentos folclóricos adaptados para los niños como en nanas que conjuran demonios, en la fiesta de gigantes o cabezudos o en las novelas de Roald Dahl. El álbum ilustrado, lejos de representar una excepción, se convierte en una forma privilegiada, por su doble matriz artística (plástica y literaria), para la irrupción del grotesco en manos de artistas conscientes de su poder. A continuación se ofrece una perspectiva de estudio de algunos de estos álbumes, con sus peculiaridades y variantes.

Endemoniados niños

En los propios orígenes del álbum ilustrado destacan dos obras que servirán de modelo para la figura quimérica del niño endemoniado, el pequeño monstruo que funde en sus travesuras risa y crueldad, una forma de heroísmo grotesco que contará con el beneplácito de los lectores infantiles. La primera, por orden de aparición, es *Strummelpeter* (o *Pedro Melenas*), de Heinrich Hoffmann. Concebida como un tratado de buenas costumbres que pretende reconvenir a los niños por su mal comportamiento, su caudal de risa reside en exacerbar tanto la corporalidad como la severidad disparatada del castigo por parte de los adultos. Su enseñanza actúa en el nivel de conjunción de lo risible y lo violento expuesto a los ojos como espejo y contraejemplo.

A diferencia de lo que ocurre con la moralidad abstracta de los manuales serios, el libro de Hoffmann enfrenta a los niños a la condición grotesca de su naturaleza, les habla en su propia lengua. *Strunwelpeter*, concebido como una colección de cuentos protagonizados por niños *malos*, es un catálogo de risa grotesca donde aflora la condición animal de sus protagonistas. En sus páginas vemos cómo el pequeño Federico arranca las alas a los pájaros, azota a los perros y golpea a su niñera; cómo la niña Paulina muere quemada tras encender cerillas en casa; cómo Conrado, que no atiende la orden de no chuparse los dedos, sufre la amputación de los mismos a cargo de un sastre armado con unas enormes tijeras; o cómo Gaspar, melindroso con los platos que le preparan en casa, adelgaza hasta morir caquéxico. Hoffmann se recrea en la crueldad provocando la carcajada salvaje de sus lectores.



Figura 1. Página de *Strunwelpeter*, de H. Hoffmann

En el mundo amoral de la infancia, el didactismo opera por escarmiento («el gato escaldado del agua fría huye») y por la solidaridad que la risa establece con el mundo imaginario del libro. Pedro Melenas, que da arranque al libro con su cabello boscoso y con sus uñas monstruosas, es la viva imagen de una criatura grotesca.

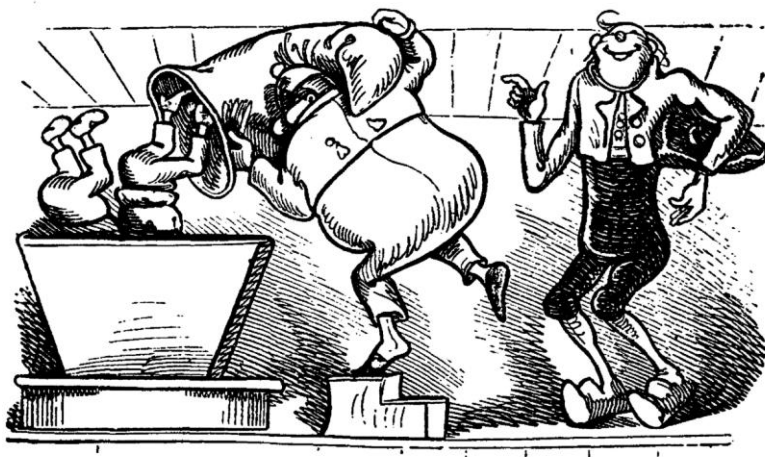


Figura 2. Ilustración de *Max y Moritz. Una historia en siete bromas*, de W. Busch

Similar procedimiento opera en *Max y Moritz. Una historia en siete bromas*, de Wilhelm Busch. En este caso, la figura demoniaca que aparece no es el monstruo sino el doble. Max y Moritz son una pareja de hermanos que acometen travesuras terribles. En ellos está el origen de muchas parejas de gemelos literarios posteriores que descomponen el orden de cuanto tocan (hasta llegar a los españoles Zipi y Zape). Las bromas a las que alude el subtítulo de la obra vuelven a ofrecer un festín grotesco, que la convirtieron en uno de los grandes clásicos para el público infantil centroeuropeo: estrangulan pollos con sus juegos, hacen que un pobre sastre casi acabe ahogado al serrar los maderos de un puente por el que este cruza, sustituyen la picadura de tabaco de su maestro por pólvora... El final está a la altura del espíritu grotesco de las historias: la pareja de hermanos recibe un castigo fatal, acaban triturados en un molino

y sus restos son devorados por los patos, sin que nadie exprese el menor pesar. El paroxismo de la risa y el distanciamiento que permiten las obras de la imaginación consuman la lección de vida presente en este tipo de libros: el reconocimiento de la naturaleza completa y verdadera de los seres humanos y una educación colectiva desde el conocimiento directo y sin melindres de ella.

El modelo presente en *Pedro Melenas* y en *Max y Moritz* ha resultado fecundo en los dominios del álbum, el cómic y el cine infantil. En ocasiones extrema su componente cruel, hasta aproximarlos al terreno de lo macabro o siniestro, sin perder su germen humorístico. En otros casos acentúa su lado alegre, de travesura lúdica, sin perder nunca su cariz violento.

Un representante notable del primer caso (risa oscura, inquietante) es Edward Gorey. El álbum donde mejor se aprecia la naturaleza grotesca del conjunto de su obra es *Los pequeños macabros*. Su planteamiento muestra la herencia del humor señalado en Heinrich Hoffmann, que extrema hasta dejar congelada la risa o hacerla emerger en un segundo plano, obligando a un ejercicio máximo de distanciamiento. De nuevo nos encontramos ante un caso de extraño didactismo, en el que las lecciones se trasladan a la demostración de la crueldad del mundo. La diferencia fundamental es que en este caso los niños no son los héroes de la peripecia grotesca, sino las víctimas de un orden caprichoso donde la muerte ejecuta su juego siniestro. El orden inmisericorde la naturaleza y el azar, ante el que los niños se presentan como víctimas propiciatorias, dejados de las manos de los adultos, convierte la existencia en una broma oscura, la vida se muestra como un bien frágil, expuesta a un destino adverso que se recrea en su suerte. La irritación de la desgracia genera una risa incómoda, similar a la de los disparates goyescos.

Para comprender bien *Los pequeños macabros* y no pasar por alto su componente humorístico en medio de las tintas negras, conviene recordar su propio planteamiento. El álbum se estructura conforme a un inofensivo género lírico: los abecedarios infantiles. El álbum es un abecedario de muertes. Trece pareados dactílicos donde veintiséis niños, uno por cada letra del alfabeto inglés, nos son presentados en el escenario último de sus vidas. Rima e imágenes agudizan el absurdo terrible de sus muertes, mezcla de la

negligencia adulta y de la desobediencia infantil, para la que sirve de nuevo un refrán similar al que usó Hoffmann: la curiosidad mató al gato. El álbum de Gorey, como todo el conjunto de su obra, se presenta como un teatro simbólico, como un pequeño retablo donde se concentra la fragilidad de la condición humana, la endeblez del control del mundo por parte de los adultos y el escepticismo ante su moral, que se percibe como falsa. Desde esa posición, característica del artista grotesco, se entiende que el pequeño Ernest pueda morir atragantado por un hueso de melocotón, o que la pequeña Fanny muera vaciada por una sanguijuela, o que Ida se ahogue en un lago o que James tome lejía por error.



Figura 3. Viñeta de cubierta de *Los pequeños macabros*, de E. Gorey

Entre los representantes del segundo caso, un grotesco donde el componente cruel no oscurece completamente la dimensión risueña, destaca la obra de Tomi Ungerer. Buen ejemplo

de ello, por contraste con el caso de Gorey, lo ofrece en *Esto y aquello*. De nuevo, la premisa del álbum se ajusta a un principio clásico de los libros para los más pequeños: un diccionario visual donde se presentan enfrentadas en páginas contiguas ilustraciones de diferentes infinitivos verbales (ver/mirar, lastimar/acariciar, cantar/bailar, etc.). El libro, lejos de quedarse en un plano meramente descriptivo o sentimental, contraviene ambos impulsos y ofrece un alarde de ingenio grotesco. El sentimentalismo queda barrido desde el comienzo, con la única ilustración desemparejada que le sirve de frontispicio. El infinitivo elegido es precisamente *sentir* y la imagen que lo ilustra es el alarido de dolor agudo de alguien que acaba de golpearse con el martillo intentando clavar un clavo.

A partir de esa declaración de intenciones, el libro mostrará imágenes tiernas entreveradas con ilustraciones extrañas, de una comicidad inquietante: un bulldog rojo hace pesas delante de una cobra (esforzar); un gnomo, una joven, una jirafa y una mariquita comparten plano y juego de miradas (comparar); un cerdo con traje y pajarita se daña el hocico intentando olfatear un cactus (lastimar); un bebé con traje y sombrero de copa bebe leche a morro, tras quitar la tetina a su biberón, mientras una vaca risueña lo observa desde la ventana (beber). Junto a esta extrañeza disparatada, aparecen imágenes de supervivencia que no hurtan al lector infantil la dimensión agónica de la vida: un ratón compungido se debate entre un búho que ríe y un gato que aguarda (ver). Quizás la imagen más poderosamente grotesca en este sentido, por conciliar risa y crueldad de un modo alegre, sutilmente inmisericorde, es la elegida como cubierta del libro: una coqueta gata, tocada con sombrero, sorbe con una paja el agua de una pecera donde a un atónito pez le aguarda su destino (sorber). El álbum se prodiga en ilustraciones de esta estirpe salvaje: un cerdo comiendo salchichas (comer), un niño cepillando los dientes de un esqueleto que sonríe en la cama (limpiar). Se reconoce en ellas el espíritu provocador característico de los artistas grotescos.

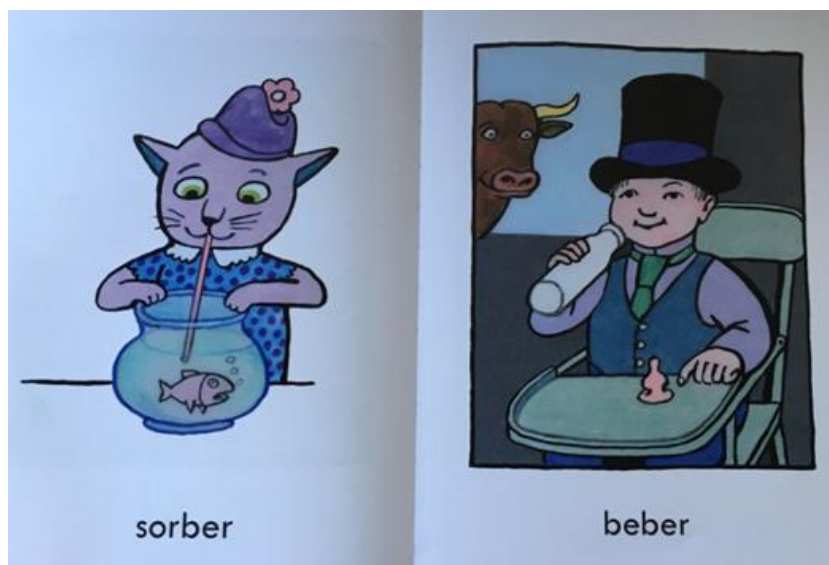


Figura 4. Doble página de *Esto y aquello*, de T. Ungerer

Fin del mundo

Uno de los escenarios predilectos de la imaginación grotesca moderna es el fin del mundo, la destrucción completa. Esta imagen casa con el componente agresivo del grotesco y permite la exploración plástica del apocalipsis, con su floración de monstruos y desmanes de la serie corporal. El apocalipsis aparece como apoteosis de la gran carcajada final, la que acaba con el orden injusto del mundo por necesidad humana (crítica social y moral) o venganza del mundo (revancha ecológica). Un antecedente plástico elocuente lo encontramos en las imágenes de los paneles infernales medievales y renacentistas o en el género de los triunfos de la muerte. El de Brueghel el Viejo que cuelga en las paredes del museo del Prado es un ejemplo vivo de esta risa grotesca, que fascina y estremece a partes iguales por su despliegue libérrimo de una imaginación ancestral desatada. Es el mundo que retomarán en el siglo XX Gutiérrez Solana o Valle-Inclán y que latía en los desastres de la guerra y en los caprichos goyescos: una risa descarnada, de postrimerías, la risa en los huesos de quien sitúa al espectador ante

el espejo de la catástrofe y de la necesidad urgente de una destrucción completa que acabe con el estado de degradación.

Este tipo de grotesco en el que la risa manifiesta su dimensión más violenta difícilmente tendría sentido ante los ojos inocentes de la infancia. Sin embargo, el potencial artístico del apocalipsis en unos casos, y la posibilidad didáctica en otros, ha promovido obras donde emerge este escenario de batalla final, de desorden donde la especie ensaya sus herramientas básicas de supervivencia: la risa que une y la conciencia de un mundo hostil, por causas propias y ajenas a él, ante el que ser humano debe protegerse.

Entre los casos de un aprovechamiento lúdico del apocalipsis figura el clásico *Nublado con probabilidades de albóndigas*, de Judi Barrett y Ron Barrett. El álbum es un ejemplo de grotesco tradicional, construido sobre el símbolo de un país de Jauja (denominado en este caso Tragaycome) donde el alimento cae del cielo (llueve zumo o puré de patata, sus habitantes salen a la calle con paraguas con los que recogen la sopa o no tienen más que extender el brazo con un plato para pescar al vuelo los muslitos de pollo). En este país idílico pródigo en metáforas sobre el mundo de los ancestros (una torre de gelatina dulce evoca la mítica Babel) empiezan a producirse desajustes climáticos que culminan en un auténtico apocalipsis:

La comida era cada vez más grande y las porciones también. La gente empezaba a asustarse. Con frecuencia caían grandes tormentas. Estaban sucediendo cosas horribles. Un martes hubo un huracán de hogazas y panecillos que duró todo el día, hasta la noche. Cayeron panes duros y blandos, algunos con semillas y otros sin ellas. Cayó pan blanco y de centeno, y tostadas de pan integral. Los panes eran mucho más grandes que los que habían visto nunca. Fue un día horrible. Todo el mundo se tuvo que quedar en casa. Se dañaron los tejados y el Departamento de Sanidad no podía con todo el trabajo. Los trabajadores tardaron cuatro días en limpiarlo todo y el mar se llenó de hogazas de pan. (Barrett, 2021, s.p.)

Sin embargo, la sustancia humorística del desastre (tortitas gigantes, densa niebla de puré de guisantes, plaga de brócoli, vendavales de espaguetis) permite un delirio tragicómico festivo donde la angustia de los pobres vecinos de Tragaycome (obligados finalmente a emigrar de su paraíso en la tierra) no empaña la carcajada de la serie material (la orgía alimenticia).

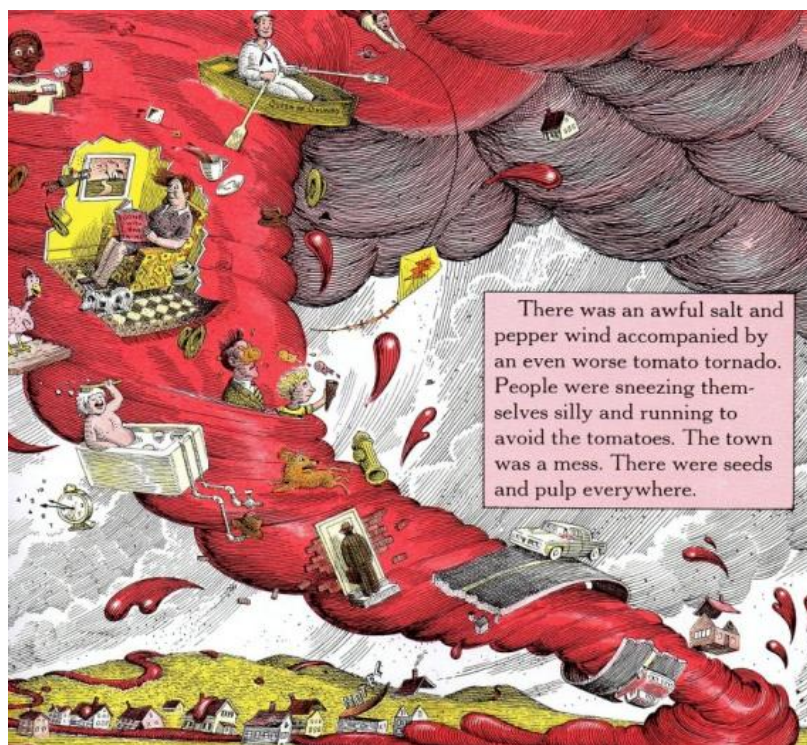


Figura 5. Página de *Nublado con probabilidades de albóndigas*, de J. Barrett y R. Barrett

La risa de los Barrett ha explorado en otros álbumes este caudal grotesco de la materia. Así, en *Los animales no deberían vestirse*, resurge la risa carnavalesca de la materia, en este caso como mezcla de la ropa y lo animal. El humor lo proporciona el disparate de disfrazar a los animales con vestimentas propias de los humanos,

dando lugar a escenas como una jirafa con seis corbatas o una cabra que se come sus pantalones.

Otro álbum donde reaparece el asunto de la catástrofe natural es *Un viaje peligroso*, de Tove Jansson. El tema del fin del mundo estaba presente desde el comienzo de su célebre saga de novelas protagonizadas por los Mumin y aquí se retoma con todo el esplendor de un paisajismo tenebroso, como consecuencia de un sortilegio que desata las fuerzas terribles de la naturaleza. Las obras de Jansson se insertan en la variante fantástica del grotesco y junto con las criaturas quiméricas que pueblan el universo inventado por ella aparece la magia, las transformaciones y el desorden del cosmos. Los protagonistas de *Un viaje peligroso* deben atravesar acantilados, ventiscas, o escapar de la erupción de un volcán. La aventura adquiere tintes oscuros, pero la resolución es festiva, como corresponde a la otra gran veta estética de la imaginación de Jansson: el idilio, la exaltación de la familia, de los amigos y de los valores fundadores de la tierra natal.

Una variante grotesca del infierno desatado en la tierra es la representación de un paraíso de crueldad. Es el caso de *Rotten Island*, de William Steig. La isla presentada por Steig es un lugar horrible, demoniaco, poblado de monstruos que se complacen en su aspecto desagradable y en el sufrimiento que domina su existencia: «Nothing could make these monsters shake so hard with laughter as to see another one suffering pain [...] It tickled them to be cruel and to give each other bad dreams. Rotten Island was their Paradise» (Steig, 1994, s.p.). Esta inversión del tópico (un edén de fealdad y crueldad) permite a Steig explorar una suerte de paroxismo grotesco, un festival de risa desquiciada. Aquí el apocalipsis vendrá de mano de la belleza: una delicada flor nace en las faldas de un volcán y desata la angustia de los monstruos, que enloquecen. Las páginas finales ofrecen una hecatombe sangrienta, una batalla donde los monstruos se devoran unos a otros hasta dejar convertida la isla en una inmensa explanada de osamentas y ceniza. Unos ojos incapaces de tomar distancia quedarán aterrorizados ante el despliegue de sadismo. Unos ojos educados en el grotesco o insertos por naturaleza en él, como ocurre con la mirada del niño, descubren en *Rotten Island* una pesadilla hilarante, un apocalipsis a todo color. La última página se

reserva para la llegada de un tiempo de paz para isla. De la destrucción completa brota la vida.

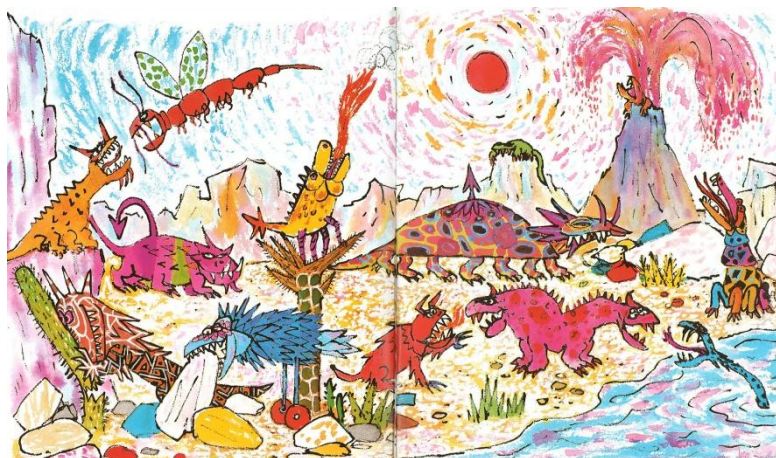


Figura 6. Doble página de *Rotten Island*, de W. Steig

El espejo del monstruo

La figura del monstruo es uno de los símbolos distintivos del grotesco tradicional, como se apuntó arriba. Su presencia en la literatura infantil es constante y aparece en multitud de álbumes. En ocasiones aparece en su condición quimérica, como mezcla indeterminada de animales, divinidades naturales o humanos. En otros casos, su poder ha sido domesticado y da lugar a criaturas que conviven con los humanos como si fueran un complemento de su juego: un compañero, un juguete, una mascota. En las últimas décadas han proliferado los monstruos amistosos que ejercen de mediadores en la psique del niño o ayudan ante una situación dificultosa. En tales casos, son desprovistos de su caudal grotesco: su humorismo se edulcora, su crueldad se esfuma, su carácter polémico o intimidante se rellena con sentimentalismo. Esta domesticación del monstruo, su pérdida de poder amenazador en el mundo moderno, ha dado lugar incluso a parodias, como *Abora no, Bernardo*, de David McKee, donde el monstruo es ninguneado pese a comerse al niño protagonista de la historia. La risa ancestral queda

convertida en broma. En ocasiones, los monstruos conforman sus propias familias, con lo que los vemos en el ámbito de lo cotidiano, como es el caso, en su máximo logro, en las viñetas de la familia Addams o en álbumes infantiles de comicidad alegre, como *Meg y Mog*.

Otro ejemplo de parodia lo ofrece William Steig en su álbum *¡Shrek!*, donde el ogro asume el papel de héroe de la aventura caballeresca y la comicidad se traslada al mecanismo del mundo al revés. La dimensión grotesca del monstruo se reserva a su aspecto superficial y a ciertas dosis de crueldad, como cuando el monstruo abraza a un caballero en su armadura.

Sí conserva un mayor contacto con el simbolismo tradicional un álbum como *El Bunyip*, de Jenny Wagner y Ron Brooks. La razón de ello no estriba únicamente en el origen folclórico de su protagonista (una criatura legendaria de la mitología australiana, formado por partes de diferentes animales terrestres y marinos) sino en el tratamiento de las ilustraciones, que construyen la historia sobre la búsqueda de la identidad a través de un dibujo oscuro e inquietante, deliberadamente extraño.

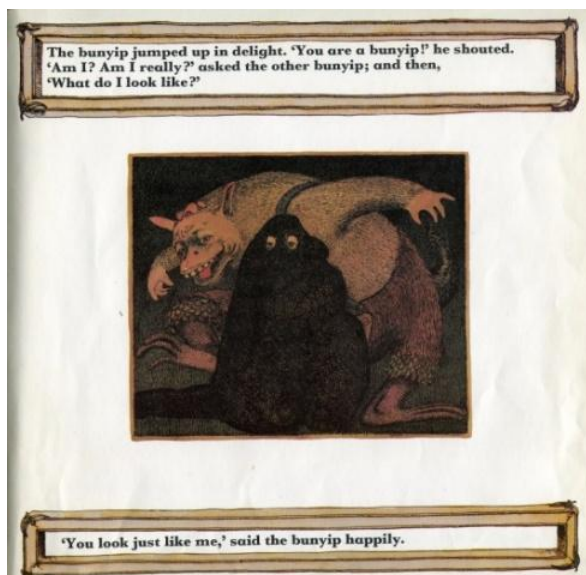


Figura 7. Página de *El Bunyip*, de J. Wagner y R. Brooks

El monstruo como ser de naturaleza huidiza y desasosegante encuentra su manifestación emblemática en los bestiarios y reaparece, de cuando en cuando, en los álbumes o manifestaciones plásticas también destinadas a la infancia. Un ejemplo muy destacado de bestiario moderno lo encontramos en la obra de Domenico Gnoli, quien ya había explorado los dominios del grotesco fantástico en *Orestes or the Art of Smiling*, la historia de un príncipe melancólico que, acompañado de su papagayo gigante, un ministro y una dama, trata de recuperar su risa. El bestiario de Gnoli presenta seres inquietantes, propios de pesadilla, en entornos domésticos: una extraña mezcla de carpa, caracol y unicornio boquea en un sofá. Una criatura entre gallina y erizo se esconde en un armario. Un ser mitad gato, mitad pájaro, con alas de mariposa, se mira en el espejo. Un lenguado con un rostro de mujer en el dorso descansa en el fondo de la bañera. Lo extraordinario aparece en la escena de la realidad e inspira un miedo atávico y una risa nerviosa. Sus criaturas parecen desubicadas, como si ellas mismas fueran víctimas de una broma del destino.



Figura 8. Ilustración del bestiario de D. Gnoli

En esta misma línea del bestiario grotesco se sitúa el *Animalario universal del Profesor Revillod*, de Javier Sáez Castán y Miguel Murugarren. Concebido como un artefacto de juego y una resurrección de las láminas de historia natural antiguas, el libro invita a la combinación de partes de animales hasta formar quimeras tripartitas. Los textos que las acompañan desatan la risa, pero las combinaciones resultantes pueden llegar a ofrecer engendros propios del mundo de las pesadillas. El lector/jugador recrea con sus manos y con sus ojos la multiplicación de las posibilidades de existencia e individuación y esa audacia del juego le aboca a una consideración de la propia complejidad de la vida. Lo extraño se muestra como condición natural, la realidad firme es puesta en cuestión como una representación insuficiente de la vida. Es muy probable que el hipotético lector infantil de un libro como el *Animalario* quede subyugado por una mezcla de temor y atracción, curiosidad alegre, que eduque su imaginación más allá de las convenciones de la normalidad aparente. Sáez Castán repitió esta forma de juego de combinación quimérica, que tenía en los rostros de Norman Messenger un antecedente humano, en diferentes formatos (el *Animalario vertical*) y lo trasladó también al escenario de los sueños (*Sonario o Diccionario de sueños del Dr. Maravillas*).

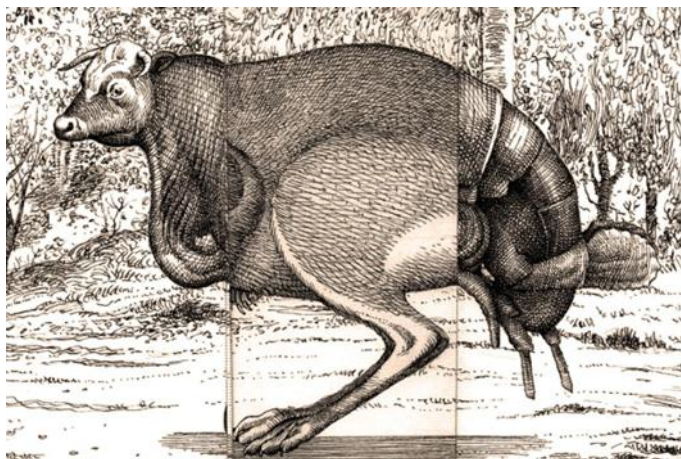


Figura 9. Una de las posibilidades combinatorias de *El animalario universal del Profesor Revillod*, de J. Sáez Castán y Miguel Murugarren

Mención aparte merece su trilogía del Pequeño Rey, protagonizada por un extraño hombrecillo blanco y calvo de gestualidad teatral y comportamiento inquietante. En el primer álbum, el Pequeño Rey conforma un ejército de gorgojos, cochinillas y cucarachas. Dicho ejército pasea al ritmo de marchas cómicas («Pase misí, pase misá, por la Puerta de Alcalá...») y da vivas a su monarca. Tras rehusar el combate contra el sapo y el topo, acometen a una vaca, que los repele con un simple mugido y los obliga a una retirada desordenada. Sin embargo, el Pequeño Rey planta su bandera en una boñiga seca del cuadrúpedo, en señal de victoria, y regresan a casa entonando himnos de infantería. En el segundo álbum el Pequeño Rey se despierta una noche y, apartándose del biberón que tiene en su mesilla, sale a la calle decidido a conformar una orquesta formada por grillos, cigarras y chicharrones con la que dar la matraca en plena madrugada. La serenata se le va de las manos al monarca, que no consigue hacerla parar. Decide golpear a sus músicos, pero un rayo cae sobre el bastón que ejerce de batuta. Es el inicio de un chaparrón que el Pequeño Rey interpreta como lluvia de aplausos, y deciden volver a casa. En el tercer álbum, el Pequeño Rey conforma una brigada de cocina formada por gorgojos, cochinillas y gusarapos. Batiendo las melazas, los insectos caen el plato. El Pequeño Rey decide, al verlos rebozados, que ellos serán los ingredientes que faltaban. Añade harina y decide hacer albóndigas y croquetas con ellos. Los insectos empiezan a comerse el rebozo, para desesperación del Pequeño Rey, que ve cómo esto pone en peligro su tarde de cocina. Intenta atizarles con la cuchara, pero resulta vano. Decide consolarse pensando que ellos han sido pinches, ingredientes y comensales, pero sólo él ha sido cocinero y vuelve a casa por su merienda.

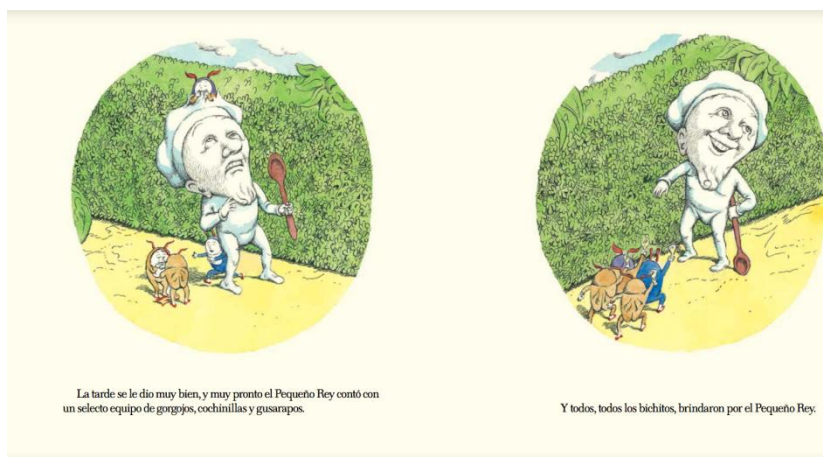


Figura 10. Doble página de *El Pequeño Rey. Maestro repostero*, de J. Sáez Castán

Los componentes de esta trilogía, perfectamente acompañada y simétrica, constituyen una cima de risa grotesca. Extrañeza y alegría se mezclan a la par. Su protagonista es un niño anciano, un tirano infantil y jugueteón. Sus compañeros de juego, serviles y estóridos, son reclutados a la fuerza y tratados con crueldad y cariño, según el caso. Todas las gestas desembocan en fracaso, pero quedan redimidas por el autoengaño. Hay simpleza, capricho y locura. Hay comida, excrementos, bichos, y su héroe es un pequeño monstruo que resulta simpático porque en el fondo es salvaje como un niño jugueteón. Una gran distancia cómica lo gobierna todo.

El yo enajenado

Una de las manifestaciones más fecundas del grotesco en el álbum infantil tiene lugar cuando se abordan conflictos psíquicos, estados anímicos liminales (duelo, depresión, angustia...) o cambios de edad, reconfiguraciones propias de la identidad en crecimiento. Un ejemplo consumado de esto último se ofrece en *La reina en la cueva*, de Jùlia Sardá. Sus tres hermanas protagonistas ansían ampliar el límite de su mundo conocido y exploran más allá de la casa. Ingresan en un mundo subterráneo (característico de las obras

donde se escenifica un rito de iniciación, de paso a la vida adulta) donde aflora la simbología tradicional del grotesco en la encarnadura de extrañas criaturas, con escenas de muerte y resurrección. En ese sentido destaca la doble página *grutesca* del funeral de la Matriarca de las Ratas, que porta sobre su cuerpo una enorme mariposa, animal psicopompo. La iconografía siniestra (criaturas quiméricas, bodegones vivientes, fuerzas sobrenaturales, barroquismo material) recuerda el mundo mágico de las composiciones de taxidermia de Walter Potter y muestra el proceso de maduración sexual, el paso a la adolescencia como un rito de liberación de los impulsos y reconocimiento de la propia identidad en el espejo de la cueva. El crecimiento implica la superación de lo conocido, la muerte de lo viejo y la celebración del ingreso en un nuevo yo.



Figura 11. Doble página de *La reina en la cueva*, de J. Sardá

El árbol rojo, de Shaun Tan, es otro buen ejemplo de uso de imaginaria grotesca en la exploración de estados psicológicos. Tan, como artista grotesco, recurre a símbolos oscuros (la ciudad laberíntica, extrañas criaturas marinas, escenografías despiadadas) para plasmar la pérdida de sentido de la vida, la desolación de la niña protagonista. El componente risueño queda prácticamente ensombrecido, salvo en el símbolo final que da título a la obra y que se abre como una posibilidad de resurrección y supervivencia.

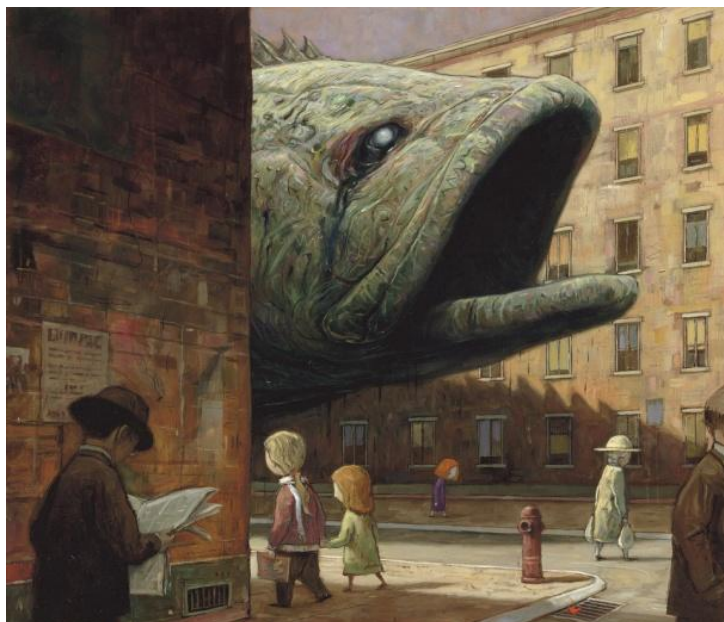


Figura 12. Ilustración de *El árbol rojo*, de S. Tan

Un artista donde se evidencia con intensidad significativa este empleo del grotesco como forma de representación desprejuiciada y polémica de la mente del niño es Maurice Sendak. No sólo en su trilogía grotesca (Escrig 2018), sino en el conjunto de su obra aflora la simbología tradicional en todas las dimensiones tratadas hasta ahora (el lado amoral de la infancia, el fin del mundo, los monstruos o los traumas psíquicos).

Donde viven los monstruos fue el primer álbum de creación propia (tras una etapa inicial en la que aparecían apuntados algunos motivos) donde Sendak presenta la infancia bajo el signo de lo salvaje, entendido como dominio alegre y cruel. La fiesta de los monstruos regida por Max, el niño protagonista, es la consumación del espacio de igualdad de lo grotesco, la raíz común del humano como animal social y riente. Su regreso a la civilización no es motivado por la nostalgia, sino por la insuficiencia de lo indómito y por la necesidad de alimento, por impulso de la supervivencia.

En los siguientes álbumes, Sendak ahonda en el grotesco al incorporar nuevas series materiales (la sexualidad, además de la comida) y al sumar el ámbito de la obsesión personal, de los demonios íntimos del autor (la sombra del Holocausto, el miedo al secuestro, el homenaje a la tradición artística...). Una característica habitual del artista grotesco es la tendencia a la acumulación de materiales distintos, la confrontación de diferentes caudales de energía que extremen el resultado y generen extrañeza o polémica. Los álbumes de Sendak hacían reír a los niños, que los sentían próximos, y asustaban a los adultos, que veían en ellos una amenaza, una agresión.

En *La cocina de noche*, la fantasía onírica funde el anhelo de conocer lo oculto y prohibido, la sensualidad del alimento deseado, el desnudo sexualizado, el recuerdo de los hornos crematorios, la sombra hitleriana encarnada en el cancerbero que encarnan los trillizos pasteleros, el recuerdo atormentado del secuestro del hijo del aviador Lindberg, el homenaje a las viñetas cómicas de McCay y a la audacia de Max y Moritz, a la ciudad de Nueva York... Elementos universales y privados, deseos y temores oscuros se funden en un sueño/pesadilla; la concentración consigue un efecto magnético reconocible por el niño y por el adulto sensible a la simbología grotesca.



Figura 13. Doble página de *La cocina de noche*, de M. Sendak

En *Al otro lado*, el secuestro se consuma y emergen figuras del simbolismo tradicional, propias de la imaginería de los cuentos. En cada uno de los tres viajes representados en los álbumes de la trilogía, antes de regresar al espacio doméstico, los protagonistas experimentan situaciones confusas, monstruosas, divertidas y pavorosas a un mismo tiempo: experiencias grotescas que responden a lo constitutivo de su naturaleza de criaturas humanas, de pequeños sapiens.

En *We are All in the Dumps with Guy and Jack* la iconografía grotesca se acentúa y la risa se congela: escenario (suburbios, chabolas), personajes (ratas gigantes) y trama (el rapto de un pobre huérfano) muestran un mundo degradado donde la esperanza reside en el valor infantil. En *Bumble Ardy* la soledad del niño adoptado (un lechón) se salva con una fiesta disparatada, carnavalesca, casi un delirio valleinclinresco. Los álbumes se vuelven ácidos, irreverentes.



Figura 14. Doble página de *Bumble Ardy*, de M. Sendak

Debajo de esa masa de aspecto inquietante late siempre una risa que habla de supervivencia. Quizás la imagen más plenamente grotesca de la obra de Maurice Sendak, aquella en la que se recoge la doble dimensión (risueña y cruel) sea una que aparece en algunos de sus *sketches* y con la que ilustró una de las páginas de *I saw Essau*,

la antología de rimas infantiles de los Oppie. En ella, un bebé es amamantado por su madre. Poco a poco el bebé engulle el seno de esta, luego se traga su cabeza para, finalmente, acabar devorándola entera.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl. (1995) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza Editorial.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017) *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2018) “El grotesco, categoría estética”. *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.). Madrid. Visor. 1125-1139.

ECO, Umberto. (2007) *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen.

ESCRIG APARICIO, José Antonio. (2019) “Risa salvaje: cómo leer los álbumes de Sendak”. *Ondina/Ondine. Revista de Literatura Comparada Infantil y Juvenil. Investigación en Educación*. 4. 77-85.

FLÖGEL, Karl Friedrich. (2018) *Geschichte des Grotesk-Komischen*. Dortmund. Forgotten Books.

KAYSER, Wolfgang. (2010) *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid. Antonio Machado Libros.

ROSENKRATZ, Karl. (2015) *Aesthetics of Ugliness*. Londres. Bloomsbury.

Álbumes Citados

BARRETT, Judi y Ron Barrett. (2021) *Nublado con probabilidades de albóndigas*. Barcelona. Corimbo.

BARRETT, Judi y Ron Barrett. (2022) *Los animales no deberían vestirse*. Galapagar. Pastel de luna.

BUSCH, Wilhelm. (2012) *Max y Moritz: Una historieta en siete travesuras*. Madrid. Impedimenta.

GOREY, Edward. (2013) *Los pequeños macabros*. Barcelona. Libros del Zorro Rojo.

HOFFMANN, Heinrich. (1997) *Pedro Melenas. Historias muy divertidas y estampas aún más graciosas*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta.

JANSSON, Tove. (2024) *Un viaje peligroso*. Barcelona. Blackie Books.

McKEE, David. (2006) *Ahora no, Bernardo*. Madrid. Anaya.

NICOLL, Helen y Jan Pienkowski. (2023) *Meg y Mog*. Barcelona. Blackie Books.

UNGERER, Tomi. (2020) *Esto y aquello*. Pontevedra. Kalandraka.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2004) *Animalario universal del profesor Revillod*. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2008) *Soñario o Diccionario de sueños del Dr. Maravillas*. Barcelona. Océano Travesía.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2009) *El Pequeño Rey. General de infantería*. Barcelona. Ekaré.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2010) *El Pequeño Rey. Director de orquesta*. Barcelona. Ekaré.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2013) *El Pequeño Rey. Maestro repostero*. Barcelona. Ekaré.

SARDÁ, Jùlia. (2023) *La reina en la cueva*. Barcelona. Blackie Books.

SENDAK, Maurice. (1993) *We are All in the Dumps with Jack and Guy*. Haper Collins. Nueva York.

SENDAK, Maurice. (2011) *Bumble Ardy*. Haper Collins. Nueva York.

SENDAK, Maurice. (2014) *Donde viven los monstruos*. Pontevedra. Kalandraka.

SENDAK, Maurice. (2014) *La cocina de noche*. Pontevedra. Kalandraka.

SENDAK, Maurice. (2015) *Al otro lado*. Pontevedra. Kalandraka.

STEIG, William. (1994) *Rotten Island*. Boston. Godine.

STEIG, William. (2022) *¡Shrek!* Barcelona. Blackie Books.

TAN, Shaun. (2010) *El árbol rojo*. Granada. Bárbara Fiore Editora.

WAGNER, Jenny y Ron Brooks. (2012) *El Bunyip*. Barcelona. Ekaré.