



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

*En el espejo de tus ojos:
Monstruosidad femenina en el libro-álbum contemporáneo*

T E S I S

que para optar por el grado de:
Maestra en Letras
(Literatura Comparada)

P R E S E N T A :
Cristina Sánchez Mejía

T U T O R A :
Dra. Irene María Artigas Albarelli
(Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

Ciudad Universitaria, CDMX, junio 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esa puerta está siempre abierta... como es lógico. No tiene batientes. Sin embargo, nadie puede pasar por ella, salvo si... —Énguivuck levantó en el aire un minúsculo dedo índice—, salvo si las esfinges cierran los ojos. La mirada de una esfinge es algo totalmente distinto de la mirada de cualquier otro ser. Nosotros y todos los demás seres percibimos algo con la mirada. Vemos el mundo. Pero una esfinge no ve nada; en cierto sentido, es ciega. En cambio, sus ojos transmiten algo. ¿Y qué transmiten sus ojos? Todos los enigmas del mundo. Por eso las dos esfinges se miran mutuamente. Porque la mirada de una esfinge sólo puede soportarla otra esfinge.¹

 MICHAEL ENDE, *La historia interminable*



¹ En Ende 93.

AGRADECIMIENTOS

☞ La finalización de una tesis, como muchas otras cosas en la vida, es un resultado que depende de muchas circunstancias (económicas, académicas y emocionales, etc.) que rebasan el ámbito de lo individual. En mi caso, tuve la suerte de contar con el apoyo de personas e instituciones que facilitaron que este trabajo concluyera satisfactoriamente, y a quienes quiero reconocer como parte fundamental de este logro.

☞ En primer lugar agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por financiar mis estudios de maestría, a la Coordinación General de Estudios de Posgrado de la UNAM por el apoyo económico recibido para realizar una estancia de investigación de larga duración y a la Internationale Jugendbibliothek por concederme una beca para desarrollar parte de este proyecto en sus instalaciones.

☞ Doy gracias a la doctora Laura Guerrero de la Universidad Iberoamericana por su revisión del anteproyecto, que fue de gran utilidad para plantear este trabajo. Agradezco a la doctora Irene Artigas, mi tutora, por sus atinadas preguntas y observaciones pero sobre todo por su paciencia y apoyo en aquellos momentos en los que el rumbo de la tesis era poco claro. Gracias a mis sinodales: el doctor José Manuel Mateo, la doctora Yanna Hadatty, la doctora Noemí Novell y la doctora Susana González Aktories porque con su lectura me ayudaron a mejorar este trabajo, y porque sus clases hicieron mi paso por la Maestría en Letras una etapa de grato aprendizaje aun en plena pandemia. También quiero mencionar que en los cursos coordinados por los doctores Armando Velázquez y Daniel Gutiérrez, respectivamente, pude adquirir herramientas metodológicas que me fueron de gran ayuda a lo largo de mis estudios de posgrado y en la realización de esta tesis.

☞ El presente trabajo me llevó a la Internationale Jugendbibliothek, recinto donde encontré el acervo de LIJ más grande del mundo y un verdadero oasis tras el cierre de bibliotecas durante casi dos años. Agradezco a su equipo: Christiane Raabe, Jochen Weber, Claudia Söffner y Sibylle Weingart por confiar en este proyecto, por sus valiosas sugerencias y por todas sus recomendaciones para disfrutar Múnich. Gracias especialmente a Rebecca Wilhelm por ayudarme tanto antes y a lo largo de la estancia académica. También quiero agradecer a Nadine Zimmermann no sólo por todos los recursos bibliográficos que me facilitó y que sin duda alguna enriquecieron esta investigación, sino por su cálido recibimiento día a día en la *Lesesaal*. Mi estancia en la IJB fue aún mejor gracias al grupo de investigadorxs con el que coincidí. Gracias sobre todo a Wafa, por las deliciosas cenas que compartimos, a Vera, por llevarme a la ciudad natal de la criatura de Frankenstein, y Lauren, porque una ciudad desconocida se vuelve otra cuando tienes una amiga.

☞ Gracias a Daniel, Arturo e Itzel, los compañeros que, pese a la virtualidad, hicieron menos solitario el estudio de la maestría. Agradezco mucho a las amistades que han resistido el tiempo, sobre todo a las amigas que estuvieron cerca durante las turbulencias de la pandemia: Michelle, Fabiola, Gaby, Ari y Jessy.

☞ Doy gracias a mi familia por su apoyo sostenido, especialmente a mi mamá, por la confianza y el cariño incondicionales y por siempre motivarme a seguir mis sueños. Gracias a Eduardo, mi compañero para ver películas de terror y para navegar los embates de la vida adulta desde hace más de diez años: gracias por ayudarme de tantas maneras para completar mi estancia, acabar de escribir la tesis y retomar mi camino profesional.

☞ En este apartado faltan nombres pero doy gracias a aquellas personas que mostraron interés en el proyecto o que dedicaron palabras de aliento para completarlo. Por último, agradezco la existencia misma de este trabajo que me dio estabilidad durante tiempos de incertidumbre y que me deja una última enseñanza: los errores no nos vuelven monstruos; los errores, precisamente, son lo que nos hace ser humanas.





EN EL ESPEJO DE TUS OJOS: Monstruosidad femenina en el libro-álbum contemporáneo

CRISTINA SÁNCHEZ MEJÍA



Título original: *En el espejo de tus ojos: Monstruosidad femenina en el libro-álbum contemporáneo*
Escrito por: Cristina Sánchez Mejía

Diseño editorial por: *Thésika* · *Diseño de tesis*
© Derechos reservados. (Las imágenes usadas en el diseño de este documento fueron adquiridas legalmente por *Thésika*mx. Las imágenes ilustrativas y de referencia provienen de publicaciones ajenas y tienen derechos reservados. El autor de dichas imágenes conserva todos los derechos.)
contacto@thesika.com.mx | www.thesika.mx
Impreso en la CDMX durante 2023

Diseño editorial: J. Martín Rejón (*Thésika*)
Ilustración en portada: Gisela Zúñiga
Diseño de cubierta y encuadernación: J. Martín Rejón (*Thésika*)

ÍNDICE

Introducción | 11

I. El libro-álbum contemporáneo | 17

- 1.1. El libro-álbum dentro de la literatura infantil** | 17
 - 1.1.1. El libro-álbum con respecto al libro ilustrado** | 20
- 1.2. Historia del libro-álbum** | 21
 - 1.2.1. Antecedentes** | 21
 - 1.2.2. Nacimiento del libro-álbum** | 22
 - 1.2.3. «¡Que empiece la fiesta monstruo!»: Nuevos lenguajes para nuevas infancias** | 26
- 1.3. Mirar palabras, leer imágenes** | 30
 - 1.3.1. Una tipología de las relaciones verbovisuales en el libro-álbum** | 32
- 1.4. El libro-álbum extendido: materialidad y monstruosidad** | 35

II. Monstruosidad y literatura infantil | 41

- 2.1. Lo monstruoso como categoría** | 41
- 2.2. Monstruos en libros infantiles** | 43
 - 2.2.1. Una tipología del monstruo en el libro-álbum contemporáneo** | 45
- 2.3. Monstruosidad femenina en el cuento folclórico y de hadas europeo** | 51
 - 2.3.1. Ogras** | 51
 - 2.3.2. Madrastras** | 56
 - 2.3.3. Brujas** | 59

III. La mirada especular | 67

- 3.1. Maternidad y monstruosidad** | 67
- 3.2. *Graine de Grenade*** | 70
- 3.3. *La bella Griselda*** | 75
- 3.4. *Mère Méduse*** | 82
- 3.5. Intersticios entre monstruas y humanas** | 88

Conclusiones | 93


Obras citadas | 99

INTRODUCCIÓN

El León miró a Alicia con cansancio.

—¿Eres animal... o vegetal... o mineral? —preguntó bostezando a cada palabra.

—¡Es un monstruo fabuloso! —exclamó el Unicornio antes de que Alicia pudiera contestar.²

 LEWIS CARROLL, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*

Dondequiera que un ente sea interpretado como una forma de otredad existe la posibilidad de que emerja lo monstruoso, y algunas de sus manifestaciones más perdurables han surgido a partir de la diferencia sexual, específicamente como expresiones de la monstruosidad femenina. Una de las fuentes de lo monstruoso en el antiguo Cercano Oriente y el Mediterráneo era el temor a la poco entendida naturaleza de las mujeres, quienes eran percibidas como una potencial amenaza para el dominio masculino, al igual que el caos ante el orden o la irracionalidad frente la razón (Felton 112), ansiedades todas que son sintetizadas en criaturas marinas como las sirenas, Escila o Caribdis. Este pensamiento dicotómico sería dramatizado en la mitología griega a partir de la pugna entre monstruos (en algunas ocasiones femeninos) y héroes (predominantemente masculinos), donde el éxito de estos últimos, muchas veces gracias a la intervención divina, habría de simbolizar la victoria de la civilización humana. En este sentido la derrota del monstruo constituye un momento necesario para que el héroe se pueda nombrar como tal, pues personajes como Medusa o la Esfinge representarían «obstáculos con que topa el hombre en el sendero de la vida, en su camino hacia la masculinidad, la sabiduría y el poder; deben ser degolladas o

² En Carroll 146.

Agradezco a Lauren Rizzuto por compartirme este pasaje en el curso de mi investigación.

vencidas para que él pueda ir al cumplimiento de su destino —y de su historia» (De Lauretis 176). Esto explicaría que en los mitos griegos la vida y la muerte de monstruas como las mencionadas sirva a un fin mayor: cumplir los cometidos del héroe, perspectiva que igualmente es posible encontrar en relatos como el cuento de hadas.

En el cuento folclórico el monstruo también constituye un bloqueo para el protagonista, lo que describe la función secundaria de las villanas en el cuento de hadas, pero que también apunta a un tipo de marginalidad, si bien distinta, que caracteriza a la princesa como personaje femenino que completa la serie de hazañas del héroe. En su definición de *Märchen*,³ Stith Thompson señala que el héroe «mata adversarios, hereda reinos y se casa con princesas»⁴ (cit. en Haase 323), es decir, aunque la acción va en sentido contrario hay una voluntad de conquista en la aniquilación del monstruo, (en la posesión de bienes), y en el matrimonio con la princesa, pues son proezas que en el nombre del amor o del triunfo del bien sobre el mal exigen un ejercicio de poder, en ocasiones a través de la violencia, a través de las

³ Término alemán que se usa como alternativa a «cuento de hadas» o «*fairy tale*» para referir al cuento mágico o maravilloso (Haase 323).

⁴ [heroes kill adversaries, succeed to kingdoms, and marry princesses.]

En el cuerpo de la tesis traduzco al español los textos citados en inglés y francés, cuyos originales se encuentran a pie de página para cotejo.

cuales se construye la heroicidad de estos personajes. Por otro lado, Bruno Bettelheim nombra «heroínas» a las protagonistas de cuentos como «La bella durmiente», «La Cenicienta» o «Blancanieves», denominación que, sin embargo, no les concede un carácter activo a ellas sino a sus rescataores, pues éstos quedan prendados de las princesas «debido a su extraordinaria belleza, que es símbolo de su perfección. Después, los personajes masculinos tienen que pasar a la acción y demostrar que son dignos de la mujer que aman, cosa muy distinta de lo que las heroínas deben hacer: aceptar pasivamente que alguien las ame» (Bettelheim 387-388). En este contexto la belleza corresponde a un modelo caucásico, pues la mayoría de las jovencísimas y benevolentes princesas son rubias aunque, como menciona Margery Hourihan, también existen «bellezas oscuras malvadas, engañosas y peligrosas», mientras aquellas que son feas, es decir, aquellas cuya fisionomía se aleja del ideal principesco son, «sin excepción, encarnaciones malignas de la crueldad y de la malicia o de la sofocante destrucción»⁵ (157). Así, el aspecto de los personajes femeninos determinaría sus motivaciones, pues incluso en sus propias historias las princesas aspirarían a ser elegidas por un príncipe que las libere del yugo de figuras monstruosas como hadas malas, madrastras sanguinarias y brujas caníbales, antagonistas que, a diferencia de las primeras, poseerían un carácter activo percibido como monstruoso, manifiesto en un poder tan extraordinario como amenazante.⁶

Al plantearme el lugar —e incluso la existencia— de las monstruas dentro del libro-álbum contemporáneo observé que gran parte de los estudios en el campo de la literatura infantil se enfocan en el personaje de la bruja. Por ejemplo, Carolyn Daniel

5 [dark beauties are evil, deceptive and dangerous {...}] Those who are ugly are, without exception, evil embodiments of cruelty and malice or of smothering destructiveness.]

6 Esta afirmación será matizada en los Capítulos II y III, pues si bien las madres y las novias de los héroes suelen tener un carácter bondadoso que las separa de las villanas (Hourihan 157), también existen ejemplos de progenitoras y cónyuges que por sus actos pueden ser clasificadas como monstruosas. Asimismo, hay numerosos personajes femeninos como diosas, hadas o hechiceras que utilizan sus habilidades a favor del héroe o heroína, por lo que su carácter poderoso adquiere un matiz benefactor.

en *Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature*, un libro que analiza el rol del alimento y la alimentación en diversas obras infantojuveniles, vincula los personajes de la bruja malvada y de la madre patológica a través de la malnutrición y el canibalismo en diversos cuentos folclóricos, para mostrar cómo la bruja y la madre suelen ser dos reversos de una misma figura. Asimismo, y en el contexto específico del libro-álbum, Melissa Mullins vincula estas dos personificaciones en «Ogress, Fairy, Sorceress, Witch: Supernatural Surrogates and the Monstrous Mother in Variants of 'Rapunzel'» para discutir la representación monstruosa de la madre sustituta en tanto bruja, a partir de elecciones en la traducción y la ilustración de adaptaciones basadas en el cuento de los Grimm. Un ensayo más que trata el tema es «Banalisation des figures mythiques de l'ogre, du loup et de la sorcière à partir de quelques albums contemporains», en el que Karine Perrot analiza el debilitamiento de la personalidad de los villanos en el libro-álbum contemporáneo; su conclusión es que la banalización del mito de la bruja muchas veces se da a partir de narrativas que involucran alcanzar un ideal de belleza, elemento que no se encuentra en las historias de sus contrapartes masculinas, lo que apunta a una representación estereotípicamente femenina. En contraste, en el artículo «From Aggressive Wolf to Heteronormative Zombie: Performing Monstrosity and Masculinity in the Narrative Picturebook», Rebecca Brown se vale de personificaciones como vampiros, *zombies*, seres frankensteínianos y hombres lobo para mostrar cómo los personajes monstruosos en libros-álbum de fines del siglo XX e inicios del XXI intervienen en la modelación de un orden social normativo que privilegia la masculinidad convencional; dicho trabajo recurre a una gran variedad de figuras monstruosas para, en este caso, conducir un estudio relacionado con el género masculino. De forma que en los últimos años ha habido un gran interés en el estudio de las relaciones entre género y monstruosidad dentro de la literatura infantil y juvenil (LJ), específicamente en libro-álbum, sin embargo, mientras la investigación sobre monstruos masculinos tiene un amplio repertorio de personajes como objeto

de análisis, los estudios sobre monstruos femeninos se encuentran bastante limitados por apuntar en su mayoría hacia la figura bruja.

Una de las posibles razones de la falta de estudios sobre monstruosidad femenina en libro-álbum puede ser la problemática representación de personajes femeninos en este tipo de libros. En la tesis doctoral *Gender Stereotypes and Representation of Female Characters in Children's Picture Books*, Kelly Paynter analizó alrededor de 50 afamados libros-álbum publicados entre 2010 y 2011⁷ y encontró que, aunque la estereotipación y la subrepresentación de personajes femeninos había disminuido con respecto a décadas anteriores, era prácticamente imposible encontrar personajes femeninos en caracterizaciones asertivas o agresivas (i). Esto coincide con los hallazgos de Macarena García, quien analizó casi una centena de libros-álbum publicados en español en el periodo 2009-2016, todos recomendados por diversas instituciones internacionales dedicadas al fomento de lectura,⁸ y encontró un enorme desbalance en la representación de protagonistas por género, pues mientras los personajes masculinos (infantiles, adultos y animales) casi doblaban a los de género femenino, estos últimos en su gran mayoría «reproducían los tópicos de pasividad y emocionalidad que ya son un lugar común para hablar de lo femenino. Las mujeres —y personajes femeninos— aparecían abocadas a tareas de cuidado, eran intuitivas, delicadas, buenas compañeras» (111). Así, ambos estudios arrojan una alarmante falta de personajes protagónicos femeninos y además dejan ver que la reproducción de clichés prevalece en la caracterización del género femenino, incluso en libros-álbum de gran renombre publicados a fechas recientes tanto en inglés como en español.

7 La muestra se compuso de 51 libros publicados en 2010: 48 incluidos dicho año en la lista de los libros-álbum más vendidos del *New York Times* y los tres galardonados con la medalla y la lista de libros de honor de Caldecott en 2011.

8 El corpus consistió en 99 libros-álbum publicados en España, México, Chile, Colombia, Argentina y Venezuela durante el periodo comprendido entre 2009 y 2016, libros que habrían sido recomendados por al menos dos de las siguientes instituciones: Canal Lector, Fundalectura, Banco del Libro, IBBY México y la lista de honor White Ravens de la Internationale Jugendbibliothek.

En este sentido me pareció pertinente realizar un estudio que, por un lado, mostrara la diversidad del repertorio de lo monstruoso femenino en el libro-álbum contemporáneo y, por otro, diera cuenta del carácter violento muchas veces atribuido a este tipo de seres, el cual es poco observado en personajes femeninos dentro de la literatura infantil. Las preguntas que guían esta tesis giran en torno a la representación de la monstruosidad femenina en dicho tipo de obras: ¿cómo son utilizadas las imágenes y las palabras para dar forma a estos personajes?, ¿cómo la audiencia infantil condiciona que se muestren o no contenidos perturbadores asociados a lo monstruoso?, ¿la representación de lo monstruoso femenino tiende a ser tradicional o subversiva? Aunque hay una aparente falta de monstruas en el libro-álbum, dichos seres muchas veces se vinculan con la madre, un personaje que abunda en este tipo de libros, por lo que mi hipótesis es que la figura materna resulta fundamental para la representación de lo monstruoso femenino en el libro-álbum contemporáneo, una línea señalada anteriormente pero que en este trabajo se abordará a partir de diversos personajes mitológicos y folclóricos además de la bruja. Me propongo así analizar diversos personajes femeninos a partir de la categoría de lo monstruoso, describir los

9 Por la anormalidad que suponen estos seres, la monstruosidad femenina puede configurarse a través de representaciones de género sesgadas pero también poco convencionales, como dan cuenta los estudios sobre cine de horror, área donde estos personajes han sido ampliamente investigados. Durante la década de los noventa trabajos con perspectiva feminista como los de Carol J. Clover y Rhona J. Berenstein cuestionarían las tajantes divisiones femenino/masculino asumidas durante mucho tiempo con respecto a los personajes y las audiencias de este género cinematográfico. En esos mismos años, Barbara Creed introduciría el concepto de lo monstruoso femenino (*the Monstrous-Feminine*) para señalar una marcada distinción en términos de género, diferencia que en su opinión no se veía reflejada en la designación «monstrua» (*female monster*) en tanto parecía una simple inversión del apelativo «monstruo» (*male monster*) (Creed, *The Monstrous-Feminine* 3); esta nomenclatura también tendría como propósito cambiar el enfoque de estudio de la mujer como víctima (casi siempre de un monstruo masculino), así como recuperar figuras monstruosas femeninas que hasta ese entonces habían tenido escaso interés teórico. Dicha veta ha seguido en expansión durante los últimos años, particularmente dentro de la investigación cinematográfica pero también literaria, de forma que esta tesis también recurrirá a ella cuando ayude a explicar determinadas representaciones monstruosas femeninas de la literatura infantil.

rasgos físicos y psicológicos que los caracterizan como monstruosos, e identificar los recursos verbales y visuales que son utilizados en dicha personificación. Para llevar a cabo esta investigación seleccioné alrededor de una treintena de obras protagonizadas por personajes monstruosos, libros que son referidos en diferentes momentos de la tesis para ilustrar el funcionamiento del libro-álbum contemporáneo, mostrar ciertos patrones (y sesgos) en la caracterización del personaje monstruoso femenino, y ahondar en la caracterización del monstruo materno. Primordialmente utilizaré teorías pertenecientes al ámbito de la literatura infantil, sobre todo para describir aspectos formales del libro-álbum, así como discursos que permitan comentar los arquetipos mitológicos y folclóricos identificados en la caracterización de las monstruas.

El Capítulo I tiene como fin explicar qué es el libro-álbum contemporáneo. Para ello, en primer lugar haré un recuento de la historia de este tipo de publicación para mostrar cómo el desarrollo técnico ha permitido la evolución de estos libros en términos de ejecución pictórica y diversificación de formatos; dicho recorrido también tiene el propósito de señalar cambios en la noción de infancia a partir de la sofisticación de estos libros, comenzar a problematizar la representación del personaje materno, así como destacar que la inauguración del periodo contemporáneo se dio precisamente a partir de una obra con monstruos: *Where the Wild Things Are* de Maurice Sendak. En segundo lugar expondré cuáles son los tres componentes del libro-álbum: palabras, imágenes y soporte. El libro-álbum es conocido por sus complejas relaciones verbovisuales, entre las cuales también es necesario contar la materialidad como elemento a decodificar; para esclarecer este punto presentaré una serie de títulos que hacen uso de diversas partes del libro en tanto objeto para contar historias sobre monstruos, lo cual también permitirá identificar algunas de las características asociadas a estas criaturas.

El Capítulo II está dedicado al concepto de monstruosidad dentro de la literatura infantil. La primera parte explora esta categoría en el libro-álbum contemporáneo a partir de obras que representan el entorno familiar, pues gran parte de estas narrati-

vas involucran la triada monstruo, infante y figura parental; en esta sección explicaré cuatro funciones¹⁰ del personaje monstruoso y problematizaré la representación del monstruo femenino, tanto por su número de apariciones como por la forma en que es presentado. Para rastrear las fuentes de lo monstruoso femenino en las publicaciones infantiles en la segunda parte del segundo capítulo estudio este tipo de personajes dentro del cuento de hadas, relatos que conforman un antecedente directo de la literatura infantil y engloban una gran cantidad de villanas las cuales, por lo menos en el caso de las historias de los hermanos Grimm, superan en número a sus homólogos masculinos.¹¹ Dicho apartado hará énfasis en la construcción de la identidad materna a partir de la representación verbal y visual de tres tipos de monstruas: ogras, madrastras y brujas, lo que servirá como punto de comparación de la representación monstruosa en el último capítulo. El criterio de selección de estos personajes fue a partir de la práctica de la antropofagia, pues se trata de un tabú que califica a sus practicantes como socialmente inaceptables; además, dicha actividad caracteriza a varios de los monstruos analizados en la primera parte del capítulo, y como categoría se asocia con casos de castración psicoanalítica ejemplificados en el tercer capítulo, de forma que el Capítulo II brindará un contexto temático e histórico que permitirá profundizar en la caracterización del monstruo femenino en la última parte de la tesis.

Finalmente, el Capítulo III está enfocado en el estudio de la monstruosidad femenina a partir de la caracterización de la madre en el libro-álbum contemporáneo. Para ello en primer lugar establezco nexos entre los conceptos de maternidad y

¹⁰ Estos usos están acotados a las dinámicas familiares por tratarse de un patrón recurrente en mi revisión de libros-álbum, sin embargo no excluyen la existencia de otras posibles funciones del monstruo, como la exploración de las emociones o de la fantasía infantil a partir de estos personajes.

¹¹ María Tatar señala que en los cuentos de Jacob y Wilhelm Grimm figuran tres tipos de villanos antropófagos que ella denomina ogras: el primer grupo se compone de bestias y monstruos, así como de lobos y gigantes que amenazan con devorar al héroe durante su travesía. El segundo está integrado por ladrones y bandoleros que asesinan muchachas inocentes para alimentarse de ellas. Finalmente, apunta que hay un tercer grupo mucho más numeroso conformado por mujeres (cocineras, madrastras, brujas y suegras) con inclinaciones caníbales que incluso desean comerse a sus familiares (*The Hard Facts* 139).

monstruosidad que permiten interpretar a la figura materna como monstruosa. En segundo lugar analizo tres libros-álbum coetáneos, producidos en distintas regiones del mundo, que dramatizan la relación entre madres monstruosas e hijas humanas: *Graine de Grenade. Conte palestinien*, del escritor libanés Jihad Darwiche y la ilustradora francesa Françoise Joire, publicado en Francia por Editions du Jasmin en 2012; *La bella Griselda*, por la autora argentina Isol, publicado en México por el Fondo de Cultura Económica en 2010; y *Mère Méduse*, por la autora belga Kitty Crowther, publicado en 2014 por Pastel, subsidiaria en Bélgica de la editora francesa L'école des loisirs. Primero analizaré cada título de manera individual para identificar la manera en que los paratextos, las interacciones imagen-palabra y los entramados intertextuales de cada libro construyen una visión particular de la relación mencionada. Posteriormente, compararé las tres obras para determinar cuáles son los puntos en común y de divergencia a partir de la representación de la maternidad y sus intersecciones con la monstruosidad. El análisis del personaje materno es una vía de exploración de los

estereotipos de género poco atendida por la academia hasta ahora¹² (De Sarlo *et al.* 2022); asimismo, el vínculo madre-hija se trata de una relación subrepresentada en diversas tradiciones,¹³ por lo que en última instancia el tercer capítulo trata la representación femenina por partida doble bajo el reflector de lo monstruoso femenino, concepto a través del cual esta tesis realiza un cruce entre los estudios de género y la literatura infantil.

De manera que en este estudio panorámico señalaré nociones que en ocasiones también explican la construcción de lo monstruoso femenino dentro de ficciones adultas, como las relaciones entre cuerpo, belleza y maternidad, con las peculiaridades que implica su representación en un medio verbovisual propio de la literatura infantil que se encuentra en constante transformación temática y formal. Sirva este preámbulo como invitación a la búsqueda conjunta de monstruas, presencias oscuras que, como mostraré en las siguientes páginas, han hallado en el libro-álbum una más de sus moradas.



¹² Una valiosa excepción se encuentra en Joosen, Vanessa. « « 'Look More Closely, 'Said Mum »: Mothers in Anthony Browne's Picture Books. » *Children's Literature in Education* 46.2 (2015): 145-159, trabajo que señala los sesgos y subversiones de la representación de la madre en diversos títulos de Anthony Browne, así como en De Sarlo, Ciulia, Elena Guichot-Muñoz, y Coral I. Hunt-Cómez. « *Sketching Motherhood. Maternal Representation in Contemporary Picturebooks: The Case of Spain.* » *Children's Literature in Education* (2022): 1-24, de gran relevancia para este trabajo por analizar al personaje materno en obras publicadas en el contexto hispanohablante.

¹³ Nelly Chabrol señala que esta relación es poco observada en los textos sagrados, donde destaca el lazo entre padres y madres (como Eva y María) con hijos varones. Asimismo, indica que aunque en literatura secular como los cuentos de hadas hay una mayor cantidad de madres e hijas, estas mujeres son relegadas a segundo plano y condenadas a no poder crecer y envejecer en armonía (« *Quel genre* » 71).



EL LIBRO-ÁLBUM CONTEMPORÁNEO

El libro-álbum no es solamente texto e imagen, es texto e imagen dentro del espacio de ese objeto extraño que es el libro.¹⁴

✶ ISABELLE NIÈRES-CHEVREL, Jean de Brunhoff, inventer *Babar*, inventer l'espace

1.1. El libro-álbum dentro de la literatura infantil

Los orígenes de la literatura infantil como un conjunto de producciones escritas dirigidas a públicos jóvenes pueden rastrearse a lo largo del siglo XVIII, cuando surge la noción de infancia¹⁵ como un periodo de vida separado de la adultez en el cual los sujetos tienen características y necesidades específicas. A partir de la Ilustración hubo una creciente preocupación por la formación y el cuidado de los infantes, valorización que alcanzaría su auge durante el Romanticismo —movimiento en el que se concebía al niño como un ser de pureza e inocencia ideales—, al tiempo que el aumento de los índices de alfabetización permitieron la conformación del sujeto infantil lector, así como la posterior consolidación de una industria editorial dedicada a este público durante el siglo XIX. Sin embargo, desde la perspectiva de una historia de la recepción (Lerer 2008; Guerrero 2012), una primera aproximación a la literatura infantil es a partir de las obras literarias que históricamente han consumido las infancias. Estos textos pueden abarcar tradiciones orales (cuentos folclóricos, canciones, leyendas, entre otros), obras que originalmente no estaban destinadas a

jóvenes audiencias pero que fueron acogidas por ellas¹⁶ (como los cuentos de hadas), así como producciones creadas con el propósito de que el destinatario principal fuera el público infantil (como el libro-álbum), pues tal como las infancias han existido desde antes de su estudio teórico como categoría social, éstas también han tenido acceso a producciones orales, visuales y escritas mucho antes de que se acuñara el término «literatura infantil».

La etiqueta «infantil», por otro lado, ha fungido como un factor determinante respecto a la elección de temas y formatos idóneos para los infantes. La palabra «infancia»¹⁷ viene del latín *infans*, que significa «el que no habla», descripción que apunta a la incapacidad para articular vocablos en los primeros años pero que también modeló durante siglos la percepción de esta población, razón por la cual a lo largo de la historia de los libros para niños es posible notar una tendencia hacia lo

¹⁴ [L'album ce n'est pas seulement du texte et de l'image, c'est du texte et de l'image dans l'espace de cet objet étrange qu'est le livre. (cit en Van der Linden, *Lire* 86)]

¹⁵ Para un estudio extensivo de la noción de niñez ver *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* de Philippe Ariès, libro que en 1960 marca el inicio de los estudios históricos en torno a la categoría de infancia.

¹⁶ Este tipo de literatura es denominada ganada, seleccionada o adaptada. Según Laura Guerrero, se trata de producciones que «niños, niñas y jóvenes han adoptado como material de lectura aunque no haya(n) sido escrita[s] para ellos» (Guerrero 29).

¹⁷ Cabe recalcar que en los últimos años esta palabra ha sido adoptada en discursos oficiales para significar la diversidad de experiencias de la niñez, con lo que se busca fomentar la inclusividad, sobre todo, en términos de género. Así, el anteriormente llamado «Día del niño» ahora es denominado «Día de las infancias», con lo que este término se ha adaptado para adquirir un carácter positivo.

didáctico y lo moralizante, pues ellos eran considerados primordialmente sujetos de instrucción. Esta situación comenzó a cambiar a mediados del siglo xx, cuando la literatura infantil dio un giro hacia la exploración lúdica en términos formales y de contenido, en la que ahondaré más adelante al explicar la evolución paralela del concepto de infancia y del libro-álbum.

Ahora bien, no necesariamente todo lo que leen las niñas y los niños es literatura infantil (en el sentido de que acceden a una multiplicidad de textos que exceden esta categoría) ni ellos son los únicos lectores de este tipo de libros, pues actualmente existe un gran lectorado adulto volcado hacia estas obras. Además, dicha producción editorial es sumamente diversa, por lo que tampoco es posible identificarla de acuerdo a cualidades intrínsecas como el uso de imágenes o de personajes arquetípicos. Por ello, la definición de Maria Nikolajeva resulta de gran ayuda para entender los sectores que intervienen en la construcción de estos productos pues, desde su perspectiva, la literatura infantil es la que se escribe, se publica, se comercializa y se trata por especialistas como literatura que tiene como objetivo principal un público que comprende de los 0 a los 18 años¹⁸ (7). Esta descripción permite identificar algunas de las prácticas lectoras, mediaciones materiales, editoriales e incluso académicas que han permitido la consolidación de esta industria, la cual actualmente ofrece desde libros para bebés hasta novelas juveniles, por lo cual yo me referiré a la literatura infantil como un conjunto de expresiones que, en tanto literatura, invitan a imaginar, a reflexionar, a conmovirse y son aptas para lectores de todas las edades. Este amplio espectro de lectores implica una direccionalidad explícita hacia los niños e implícita hacia los adultos, pues la audiencia dual de la literatura infantil es una de sus caracte-

¹⁸ [as a working definition we must therefore accept children's literature as literature written, published, marketed and treated by specialists with children as its primary target. By children we mean people between 0 and 18 years.]

rísticas esenciales¹⁹ (Haase 186). Finalmente, al igual que la literatura general, hoy en día las producciones literarias infantiles tratan sobre cuestiones de toda índole, pero lo hacen a partir de modos de representación que resultan adecuados para públicos jóvenes²⁰ (punto en el que insistiré en el Capítulo III), en discursos que pueden ser orales, visuales o escritos, en verso o en prosa, ficcionales o no ficcionales.

Uno de los productos más populares dentro de la literatura infantil es el libro-álbum, en el cual palabra e imagen se encuentran articuladas a través de relaciones complejas que tienen que ver tanto con la manera en que éstas se encuentran organizadas en el soporte²¹ como con la forma en que el lector las interpreta, por lo cual abordaré dos definiciones del libro-álbum que permiten dar cuenta de su materialidad y contenidos. Por un lado, Sophie Van der Linden indica que el libro-álbum es «un soporte de expresión cuya unidad primordial es la doble página, sobre la que se inscriben, de manera interactiva, imágenes y texto, y que sigue una concatenación articulada de página a página» (*Álbum* 28-29), definición que en general es adecuada pero que resulta problemática con respecto a la doble página como unidad mínima en vista de la existencia de libros-álbum digitales, pues aunque en esta tesis sólo analizaré libros impresos me parece importante considerar las versiones electrónicas

¹⁹ Maria Nikolajeva ilustra esto a partir de los cuentos de Charles Perrault como clásicos infantiles, pues su contenido irónico y erótico evidentemente estaba dirigido a los lectores adultos, aunque el tono didáctico rematado por las moralejas dispuso que estos relatos finalmente fueran destinados a los infantes (Haase 186).

²⁰ Para conocer más sobre la manera en que temas considerados «difíciles» son tratados en el libro-álbum contemporáneo revisar Evans, Janet (ed.). *Challenging and Controversial Picturebooks: Creative and Critical Responses to Visual Texts*. Londres: Routledge, 2015 y Ommundsen, Åse Marie et al. (eds.). *Exploring Challenging Picturebooks in Education: International Perspectives on Language and Literature Learning*. Londres: Routledge, 2021.

²¹ Defino soporte como el objeto en el cual se inscriben códigos legibles. Aunque el libro impreso ha sido el soporte privilegiado del libro-álbum, en la actualidad se han adaptado a formatos digitales libros-álbum que en principio fueron impresos. En tales casos la experiencia de lectura suele cambiar radicalmente con respecto a las versiones impresas, pues suelen integrarse diversos elementos audiovisuales que tienen como fin expandir dicha experiencia, por lo que en las versiones digitales la lectura fluida suele ser más cercana a la de un rollo de papiro o un pergamino que a la de un libro impreso, y su interactividad muy próxima a la de un videojuego.

como un tipo de producción que está redefiniendo la comprensión del libro-álbum, y que en dicha medida está generando fructíferas discusiones teóricas al respecto.²² Para que la definición de Van der Linden siga siendo operante tanto para versiones impresas como digitales, es posible sostener que el libro-álbum se fundamenta en la organización libre e interactiva de texto e imagen sobre un soporte, siempre y cuando se tome como unidad básica el campo total de visualización, sea la doble página impresa o la pantalla de un dispositivo electrónico.

La aproximación de Van der Linden enfatiza el aspecto material del libro-álbum, mientras que la definición que aporta Laura Guerrero, por otro lado, apunta a sus dinámicas interiores, pues apunta que este tipo de libro «puede ser narrativo, poético o conceptual; un arte de dos códigos propio de la literatura infantil y juvenil, [que] combina el texto escrito con la ilustración, más bien tendríamos que hablar de interpenetración de los dos lenguajes; el contenido se basa en la lectura compaginada de ambas artes (la plástica y la verbal)» (43). Esta segunda definición subraya dos rasgos importantes para el presente trabajo: las dinámicas verbovisuales que caracterizan al libro-álbum (en las que ahondaré más adelante) y el tipo de contenido que crean palabras e imágenes, pues si bien la mayoría de las obras que analizaré son del tipo narrativo (en las cuales se desarrollarían una o varias historias con apoyo de imágenes), también existen libros-álbum que serían la suma de poemas e imágenes,²³ es decir libros-álbum poéticos, y libros-álbum conceptuales (ejemplificados en la Figura 1 por una obra de filosofía visual) que contienen textos científicos, filosóficos o informativos e imágenes, de forma que el libro-álbum no se define en función del tipo de discurso escrito, sino de la interacción de éste con las imágenes integradas en el libro.

²² Para conocer la problematización de la materialidad que plantean los libros-álbum digitales refiero a Al-Yaqout, Ghada y Nikolajeva, Maria. «Re-conceptualising Picturebook Theory in the Digital Age». *Barnelitterært Forsknings Tidsskrift*, (2015) 6:1.

²³ Para saber más sobre este tipo de libro-álbum revisar Piñeiro, María del Rosario Neira. «Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado». *Lenguaje y textos* 35 (2012): 131-138.



“Y me traes su corazón en este cofrecito”.

Figura 1.

Detalle de Duthie, Ellen y Martagón, Daniela.
Mundo cruel.

Madrid: Traje de Lobo, 2014, 5/p.

Recuperado de: <https://www.wonderponderonline.com/blogenespanol/tag/Blancanieves>

En este trabajo me referiré al libro-álbum como un tipo de publicación fuertemente ligada a la literatura infantil, en la cual elementos verbales y visuales se encuentran en dependencia mutua para la construcción de significado. El libro-álbum tiene un carácter prominentemente visual al grado que puede prescindir de palabras (a reserva del título en portada, como sucede en los llamados «libros silentes»), e incluso éstas son susceptibles de adquirir un carácter visual decodificable para el lector, de forma que el aspecto de sus interiores y del objeto total serán determinantes para la comprensión global de una obra literaria que puede ser narrativa, poética o conceptual. Con el fin de profundizar en la caracterización del libro-álbum, a continuación

expondré sus diferencias con respecto al libro ilustrado, para posteriormente describir su evolución histórica así como los componentes verbales y visuales que lo conforman.

1.1.1. El libro-álbum con respecto al libro ilustrado

Actualmente existe un amplio espectro de publicaciones infantiles que tienen imágenes integradas de manera significativa,²⁴ entre las cuales hay dos productos usualmente confundidos: el libro-álbum y el libro ilustrado. En principio, estos dos tipos de libros plantean una diferenciación problemática incluso en términos de nominación, como señala Bettina Kümmeling-Meibauer; ella refiere el caso de la lengua inglesa, donde el diccionario recoge el término en dos palabras «*picture book*», mientras que en el ámbito académico se suele usar «*picturebook*» para hacer hincapié en la unidad inseparable de las imágenes y el libro como medio. Esta distinción, afirma Kümmeling-Meibauer, es aun menos clara en otros idiomas:

En España y Portugal, por ejemplo, el libro-álbum aún se categoriza como un «libro ilustrado» (*livro ilustrado*); es decir, que no se hace una distinción entre un libro-álbum *per se* y un libro ilustrado infantil. En España e Italia los términos *libro ilustrado/libro illustrato* y un «álbum/*album*» se usan de manera intercambiable. Los estudiosos franceses suelen usar la noción de «*album*», que refiere a un libro con imágenes. [...] En alemán y los lenguajes del norte de Europa, la palabra «libro-álbum» es escrita en una palabra, por ejemplo, *Bilderbuch*

²⁴ El cómic es otro tipo de publicación con imágenes que históricamente ha sido consumido por lectores jóvenes. Actualmente existen subdivisiones creadas específicamente para el público infantil como el *manga kodomo*, un tipo de cómic japonés dirigido a menores de diez años, o los cómics para primeros lectores publicados por Toon Books, casa editorial estadounidense fundada por Françoise Mouly. Asimismo, a partir de la década de los sesenta y a raíz de la censura instaurada por el Comics Code Authority, el movimiento del *comix underground* en Estados Unidos dio pie a la creación de historietas dirigidas específicamente a lectores adultos. A la fecha el cómic es un producto muy popular entre el público adulto, pues la incorporación de imágenes en una publicación no necesariamente implica que ésta se trate de un producto infantil o juvenil.

(Alemania), *billedbog* (Dinamarca), *myndabok* (Islandia), y *bilderbok* (Suecia).²⁵ («Introducción» 3-4)

Es notable que la recopilación de Kümmeling-Meibauer no hace referencia alguna a Latinoamérica, acotación necesaria porque es el sitio desde el cual se produce la presente investigación y porque a lo largo de este trabajo mencionaré diversos libros editados en la región. En cuanto a los países hispanohablantes, es cierto que suelen usarse de manera indistinta las palabras «álbum» o «libro ilustrado», pero también los términos «álbum ilustrado», «libro álbum» o «libro-álbum», siendo este último el término más utilizado en América Latina (Garralón 2015). «Libro-álbum» alude al soporte material, el libro, que si bien suele asociarse principalmente con el texto escrito, en esta palabra compuesta se vincula con el «álbum» que en español refiere a un libro o cuaderno con hojas en blanco en el que se dibuja, se escribe poesía o se coleccionan fotos o sellos, acotación que sirve para señalar una vez más la incorporación de elementos no verbales como un atributo esencial de este producto.

El predominio visual y la codependencia de la palabra y la imagen²⁶ son dos rasgos definitorios del libro-álbum que lo distinguen del libro ilustrado. En primera

²⁵ [In Spain and Portugal, for instance, the picturebook is still categorized as 'illustrated book' (*livro ilustrado*); that means, a distinction between a picturebook *per se* and an illustrated children's book is not made. In Spain and in Italy, the terms *libro ilustrado/libro illustrato* and '*album*' are used interchangeably. French scholars mostly utilize the notion of '*album*,' which indicates a book with images. [...] In German and the northern European languages, the respective word for 'picturebook' is written as one word, for instance, *Bilderbuch* (Germany), *billedbog* (Denmark), *myndabok* (Iceland), and *bilderbok* (Sweden).]

²⁶ Estas dos características también permiten señalar que el libro-álbum es un producto intermedial, pues de acuerdo con Irina Rajewsky dicha categoría consiste en la combinación de dos o más formas mediales de articulación que, en su propio modo, contribuyen a la constitución y significación del producto total. En este caso dicha conjunción se basa en la mezcla de palabras e imágenes, y aunque el libro-álbum es una publicación que suele priorizar los elementos visuales, esto no impide clasificarlo como objeto intermedial, pues Rajewsky señala que en esta categoría se pueden incluir tanto productos en los que hay contigüidad de dos o más formas mediales como obras en las que hay una genuina integración que no privilegiaría ninguno de sus elementos constitutivos (Rajewsky 51-52).

instancia cabe aclarar que la incorporación de imágenes siempre incide en la comprensión del texto que acompaña, e incluso puede afectar la valoración que se hace de una obra —como mostraré más adelante en el recorrido por las técnicas de impresión de los libros infantiles—, sin embargo, en el libro ilustrado la imagen suele funcionar como complemento secundario del texto escrito, pues no es esencial para la comprensión total del libro. Esta distinción no demerita la calidad literaria del libro ilustrado sino que determina el peso de sus imágenes, pues suelen ocupar menos espacio e interactuar menos con las palabras, aunque tienen la capacidad de añadir información adicional no contenida en el texto —como señalaré en el apartado de cuento de hadas del siguiente capítulo— sin por ello afectar sustancialmente la interpretación de la obra. Caso contrario sucede en el libro-álbum, donde las imágenes crean relaciones con las palabras que transforman por completo el contenido del libro, como sucede en *Hansel and Gretel* (en español *Hansel y Gretel*) de Anthony Browne, cuya obra difiere respecto a versiones ilustradas anteriores no sólo en términos de estilo, sino de las dinámicas establecidas dentro del libro, pues Browne crea una versión contemporánea de la historia a partir del relato visual, el cual establece vínculos no explícitos en el cuento de los hermanos Grimm, como la identificación de la madrastra malvada con la bruja caníbal (Figuras 2 y 3) —que explicaré a detalle en el siguiente capítulo—, y se vale de símbolos y diferentes encuadres para detallar el estado anímico de los personajes, por lo cual es posible hablar de una reescritura a partir de la interacción de un texto preexistente (el cuento de los Grimm) con la narrativa visual que incorpora Browne. Las sofisticadas dinámicas que caracterizan al libro-álbum en gran medida deben su existencia a las tecnologías que han permitido incorporar palabras e imágenes en un soporte, por lo cual a continuación haré un repaso por la historia occidental de las publicaciones infantiles ilustradas para mostrar la evolución formal y temática que permitió el surgimiento del producto estudiado.



Figuras 2 y 3.
Ilustraciones de Browne, Anthony.
Hansel and Gretel.
Londres: Walker Books, 1981, (s/p).

1.2. Historia del libro-álbum

1.2.1. Antecedentes

Los libros-álbum se inscriben en una larga tradición de publicaciones con imágenes y uno de los momentos más importantes de esta historia se remonta a la Edad Media. Según Armando Petrucci, entre los siglos XI y XII se podían encontrar Biblias y textos religiosos en gran formato, los cuales incluían colores para mejorar la legibilidad de las palabras y eran producidos con gran cuidado (176). Los libros ilustrados medievales alcanzarían su auge durante el siglo XIII con los manuscritos iluminados, publicaciones

con imágenes de gran belleza, acabados de lujo y de sumo valor social. Estas imágenes eran creadas a mano por artesanos, por lo cual «llegaron a una pequeña audiencia adulta del clero y las clases altas, quienes podían costear las comisiones y comprarlos. Los niños no serían parte de esa audiencia durante otros doscientos años»²⁷ (Kiefer 15), pues como el mismo Petrucci señala, en ese entonces los libros destinados a los niños cumplían funciones de aprendizaje elemental y retórico, y su aspecto exterior denotaba menor valía: no sólo eran más pequeños, sino también menos cuidados y menos costosos (177), de forma que la falta de atención dedicada a los libros infantiles era acorde a un momento histórico en el que no existía un lectorado infantil significativo ni la noción de niñez como tal.

Un antecedente directo del libro-álbum es el *Orbis Sensualium Pictus* (1658), publicado en formato impreso por Johannes Amos Comenius. Este libro tenía como fin el aprendizaje del latín a través del deleite del ojo infantil en las imágenes, una concepción pedagógica muy innovadora para ese momento. Pese a estar dirigido a los niños, y más allá de su carácter didáctico, desde mi perspectiva no es posible considerar el *Orbis* como un libro-álbum porque las imágenes cumplían un fin meramente ilustrativo, al grado que éstas tenían inscritos números que señalaban su correspondencia con las palabras en el texto (Figura 4). El *Orbis Sensualium Pictus* fue impreso con técnica xilográfica, la cual permitía incorporar imágenes y textos en una misma página y mantener un bajo costo, por lo cual fue adoptada durante siglos como método de impresión predilecto para los libros infantiles. Sin embargo, al crear imágenes a partir del tallado sobre madera era difícil obtener ilustraciones finas, las cuales perdían detalle especialmente en los pequeños libros infantiles de la época. Como menciona Joyce Whalley, «los libros para niños siempre requirieron ser más baratos que los de adultos, y en una sociedad donde esos libros eran poco valorados,

²⁷ [picturebooks reached a small adult audience of the clergy and upper classes who could afford to commission and purchase them. Children would not be part of that audience for another two hundred years.]



Figura 4.
Detalle de Comenius, Johannes.
Orbis Sensualium Pictus.
Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2019, p. 104.

esta forma simplificada —o tosca— de ilustración era considerada apropiada»²⁸ (319), actitud que cambió en los siglos posteriores gracias a la creciente demanda de publicaciones dirigidas a las infancias y el consecuente aumento en la producción de estos textos.

1.2.2. Nacimiento del libro-álbum

Durante el siglo XIX se implementaron nuevas técnicas litográficas, las cuales permitían imprimir imágenes más detalladas a base de planchas metálicas. A partir de

²⁸ [Children's books have always been required to be cheaper than adult books, and in a society where such books were little regarded, this form of simplified – or crude – illustration was considered quite suitable.]

este momento se dio una masificación de los libros infantiles y un cambio de concepción por el cual estos empezaron a ser considerados «fundamentalmente un objeto ilustrado» (Lerer 323). En 1844 Heinrich Hoffmann publicó *Der Struwwelpeter* (conocido en español como *Pedro Melenas*), un libro que hace uso de la cromolitografía, técnica con la cual se imprimían diferentes colores en la imagen para dar un acabado vibrante. En este libro las ilustraciones son fundamentales, como incluso el subtítulo *Historias muy divertidas y estampas aún más graciosas*²⁹ indica, aunque actualmente se consideraría que el tono cómico raya en el humor negro. Esta obra surgió a partir del desencanto de Hoffman ante la oferta editorial infantil, cuestión que lo inspiró a crear su propio libro ilustrado a partir de un cuaderno en blanco. Este libro se inscribe dentro de la tradición de los *cautionary tales* o cuentos admonitorios —relatos que volveré a mencionar en el segundo capítulo— en los cuales se advierte, muchas veces a través de una moraleja, sobre las consecuencias funestas de desobedecer las reglas, como sucede en la historia principal en la cual el protagonista no cesa de chupar sus pulgares y, tras múltiples reprimendas de la madre, un sañre corta los dedos del infante³⁰ (Figuras 5 y 6). La innovación de Hoffman radica en el uso significativo de la imagen al mostrar detalladamente el castigo que reciben los niños desobedientes, fórmula que al autor le parecía más efectiva que ceñirse a la advertencia escrita, pues para él:

El niño aprende viendo, le entra todo por los ojos, comprende lo que ve. No hay que hacerle advertencias morales. Cuando le advierten: «Lávate.» «Cuidado con el fuego.» «Deja eso.» «¡Obedece!», el niño nota que son palabras sin sentido. Pero el dibujo de un desharrapado,

²⁹ [*Lustige Geschichten und drollige Bilder.*]

³⁰ Este pasaje ilustra perfectamente la feminidad castradora a partir del personaje materno —caracterización recurrente incluso en relatos infantiles—, pues como la psicoanalista Karen Horney señala, es un hombre el que corta el pulgar, pero la madre es quien profiere la amenaza, y el instrumento con el que se realiza, las tijeras, es un símbolo femenino (Horney 138), punto que retomaré al inicio del Capítulo III.



Figuras 5 y 6.
Ilustraciones de Hoffman, Heinrich.
Der Struwwelpeter oder Lustige Geschichten und drollige Bilder.
Zürich: Diogenes, 2007, pp. 23-24.

sucio, de un vestido en llamas, la pintura de la desgracia, de la despreocupación, le instruye más que todo lo que se pueda decir. (cit. en Lluch 119)

La difusión del uso de la cromolitografía permitió una gran evolución del libro ilustrado infantil en cuanto a los procesos de reproducción de color. Una figura clave para ello fue el grabador británico Edmund Evans, quien renovó el *toy book*, introducido un siglo antes por John Newbery (fundador de la primera editorial y librería para niños en Londres a mediados del siglo XVIII). El *toy book* era una publicación infantil corta, económica y de tamaño pequeño, generalmente producida con poco cuidado. A partir del trabajo de Evans, estas publicaciones aumentaron sus dimensiones y la calidad de la imagen fue notablemente mejorada gracias a la maestría técnica del impresor y de los ilustradores comisionados, quienes hasta ese momento comenzaron a

ser reconocidos por su trabajo. Nombres asociados a Evans fueron Walter Crane, Kate Greenaway y Randolph Caldecott, cuya labor permitió concebir a las publicaciones infantiles como un producto artístico, mismas que para ese entonces se encontraban en un proceso de masificación gracias al abaratamiento de los costos de impresión.

Debido a su expresivo uso de la imagen, a Caldecott se le atribuye el nacimiento del libro-álbum moderno, datado a finales del siglo XIX. Antes de Caldecott existían obras ilustradas incluso con un alto grado de sofisticación, como acabo de mencionar, pero según Van der Linden, este autor merece una mención aparte por apoyar alternadamente el peso de la narración en el texto y en la imagen, complementando estos elementos a partir de un soporte, que en su caso era un *blind book* o maqueta en blanco (Álbum 107). Esto se hace patente en «The House that Jack Built» (Figura 7), publicado en 1878, donde las palabras dirigen la atención hacia la imagen, ésta se dinamiza al rotar de una u otra página, alternar entre el color o el trazo en negro, y rodear los textos, que van adquiriendo un carácter acumulativo conforme avanza la narración. Para ese entonces las publicaciones infantiles no sólo habían alcanzado una notable sofisticación material, sino que su contenido también iba cambiando, como se nota a lo largo de la «época de oro»³¹ de la literatura infantil, periodo comprendido entre mediados del siglo XIX y hasta inicios del XX, en el que estas obras enfatizarían el carácter inocente e imaginativo del niño, lo que se refleja en tramas orientadas hacia la fantasía y con menor carga didáctica que las anteriormente dirigidas a las infancias.

Hacia inicios del siglo XX irrumpió una importante autora para la historia del libro-álbum: la inglesa Beatrix Potter, cuya obra es relevante en este recorrido por su

³¹ Piezas literarias emblemáticas de dicho periodo son *Le avventure di Pinocchio* [Las aventuras de Pinocho] (1882-1883) de Carlo Collodi, *The Wonderful Wizard of Oz* [El maravilloso mago de Oz] (1900) de Frank Baum y *Peter Pan and Wendy* [Peter Pan y Wendy] (1911) de J.M. Barrie. Probablemente *Alice's Adventures in Wonderland* [Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas] (1865) de Lewis Carroll sea el libro más influyente de la época. Carroll creó una versión ilustrada del título, pero las imágenes que acompañaron la publicación final corrieron a cargo de John Tenniel, cuyos dibujos hasta la fecha se encuentran asociados al relato en el imaginario cultural.



Figura 7.
Emplante de Caldecott, Randolph.
"The House that Jack Built".
R. Caldecott's Picture Books.
Londres: George Routledge & Sons, 1890, pp. 5-6.

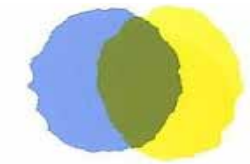
contenido temático y sus aportes a la industria editorial infantil. Su libro más conocido es *The Tale of Peter Rabbit* (conocido en español como *El cuento de Pedro conejo*), en el cual Peter desobedece a su madre al aventurarse en el jardín del señor McGregor (Figura 8), donde su padre fue capturado y posteriormente cocinado por el hombre. En esta historia el temerario Peter hace caso omiso y, aunque logra escapar con vida, regresa enfermo e indispuerto para comer, mientras sus obedientes hermanas gozan de la cena que su madre preparó, por lo que el relato se alinea con la tradición de los cuentos admonitorios a partir del tema de la comida, tanto por aludir al miedo a ser devorado como por simbolizar los cuidados maternos. El aspecto técnico de este libro, por otro lado, refleja que Potter concebía su obra como un producto total, pues tenía claro que sus publicaciones debían tener un tamaño y un precio adecuados para sus destinatarios, los niños, como también le preocupaba particularmente «que

las imágenes y las palabras coincidieran en la página y que ambas progresaran con la historia»³² (Whalley 325). Dado que este libro fue rechazado por varias editoriales, Potter decidió imprimir de manera privada una primera versión en blanco y negro en 1901, hasta que un año después Frederick Warne & Company (antigua editorial de Greenaway y Rackham) aceptó publicarla, esta vez a color, una apuesta afortunada en vista del posterior éxito comercial y económico del libro. Los temas señalados en el título de Potter aparecerán en diversas obras revisadas a lo largo de este trabajo, mientras que la historia de su publicación es muestra de las decisiones creativas que posibilitaba la cada vez más afianzada industria editorial infantil.

³² [that picture and text should match each other on the page, and that both should progress from page to page with the story.]



Figura 8.
Ilustración de Potter, Beatrix.
The Tale of Peter Rabbit.
Londres: Penguin Books Ltd, 2002, p. 9.



Happily they hugged each other

Figura 9.
Detalle de Lionni, Leo.
Little Blue and Little Yellow.
A Story for Pippo and Ann and Other Children.
Nueva York: Harper Collins Publishers, 2013, 5/p.

La consolidación de los sellos infantiles continuó durante la década de los treinta y hacia inicios de los cuarenta con la fundación de la colección Père Castor, inaugurada en 1931 por la editorial francesa Flammarion, y de Puffin Books, división de la casa editora británica Penguin Books que lanzó su primera publicación infantil en 1940. Estos editores utilizarían una técnica de impresión conocida como autolitografía, popular en la producción de los libros soviéticos infantiles, la cual, al acortar la distancia entre el dibujante y el impresor, reducía costos y simplificaba el flujo de trabajo, pues los artistas creaban un dibujo separado para cada color a imprimir, por lo cual ya no era necesario hacer una posterior división por colores fotográficos (Salisbury y Styles 23). Esta técnica continuó siendo empleada en Europa durante la década de los cuarenta, cuando la industria editorial atravesó severas crisis económicas y una acuciante escasez de papel. En los años cincuenta hubo un cambio en el lenguaje

visual de los libros-álbum derivado del crecimiento de la industria publicitaria y de la profesionalización del diseño gráfico, y el uso creativo de la tipografía, que ya aparecía un siglo antes en libros como *The King of Golden River* (1841) de John Ruskin, emergió como un rasgo distintivo de este tipo de libros, los cuales comenzaron a explorar el aspecto visual de los textos. Algunos de los autores más importantes de esta época transitaron campos ajenos a la industria del libro infantil: Leo Lionni (Figura 9) formó parte de la vanguardia futurista, Paul Rand creó logos tan emblemáticos como los de IBM, ABC, UPS, y entre las creaciones de Tomi Ungerer se encuentran tanto anuncios en revistas comerciales como pósters políticos. La convergencia de estos autores, por un lado, es muestra del prestigioso estatuto que este tipo de obras estaban adquiriendo al ser consideradas un medio idóneo para la experimentación artística, mientras el creciente refinamiento del lenguaje de estos libros anticiparía las transformaciones que sufriría el libro-álbum en los siguientes años.

1.2.3. «¡Que empiece la fiesta monstruo!»:

Nuevos lenguajes para nuevas infancias

Los sesenta fueron una década atravesada por revoluciones culturales, sexuales y políticas, y el espíritu tumultuoso de la época también marcó el mundo del libro-álbum. Una figura clave dentro de la industria editorial infantil del siglo xx fue Ursula Nordstrom, editora de Harper & Row de 1940 a 1973 que supuso un cambio definitivo en la creación de literatura infantil. La curiosidad y el respeto de Nordstrom por la cultura infantil se vio reflejada en su labor como editora especializada, pues le permitió introducir temas como el divorcio y la soledad, así como representar la complejidad de la vida interior del infante bajo el lema «Libros buenos para niños malos». Ella publicó obras de autores célebres como Crockett Johnson, Margaret Wise y Arnold Lobel, así como el título que cambiaría definitivamente el rumbo del

libro-álbum: *Where the Wild Things Are*³³ (1963) de Maurice Sendak, cuya publicación tardó años en concretarse porque fue rechazado por varios editores antes de llegar a buen puerto con Nordstrom.

Where the Wild Things Are trata sobre Max, un niño desobediente cuya madre lo castiga en su cuarto sin derecho a cenar, tiempo que el protagonista aprovecha para zarpar en un viaje fantástico donde conoce a un grupo de monstruos. Hay dos razones principales por las que este título no fue bien recibido por el público adulto —primer mediador entre el libro y el infante— una vez publicado, y la primera de ellas es la representación de la madre, pues en su momento el mismo Bruno Bettelheim condenó el libro en el artículo «The Care and Feeding of Monsters» por el temor que podía producir el hecho de que la madre, fuente de seguridad del hijo, le negara el alimento.³⁴ El segundo motivo de polémica se debe a que padres y bibliotecarios consideraban que los monstruos eran demasiado escalofriantes para los niños (Fitzsimmons *et al.* 2), sin embargo, un aspecto soslayado en su momento fue la problematización de la relación entre infante y adulto a través de la representación del monstruo, como indica Michelle Taylor: «Los monstruos, con sus malvados y destructivos deseos y su manifiesto incumplimiento de las reglas, probablemente planteaban una mayor amenaza a los adultos que a los niños. Puede que a los padres no les gusten los monstruos porque desafían su autoridad y trastocan la seguridad

³³ Aunque el título original en inglés alude a «lo salvaje», las traducciones al español (*Donde viven los monstruos*), al francés (*Max et les Maximons*) y al japonés (*かいじゅうたちのいるところ*) hacen referencia a la monstruosidad de los personajes del libro. El interés por el personaje monstruoso se puede encontrar en al menos dos obras más de Sendak: *Seven Little Monsters* (1975), protagonizado por seres traviesos muy parecidos a los maximonstruos y *Mommy?* (2006), del cual hablaré al final de este capítulo.

³⁴ Como Perry Nodelman señala, el anhelo de Max por su madre (que lo hace renunciar a ser el rey de los monstruos) está directamente relacionado con la comida que ella le proporciona (Nodelman 183), por lo cual el alimento funge como símbolo de los cuidados y el amor maternos.

que se esmeran en crear»³⁵ (16). En *Where the Wild Things Are* el personaje monstruoso permite dramatizar la delicada relación entre padres e hijos —tensión a la que seguiré apuntando en los siguientes capítulos— y es fundamental para comprender el cambio en la representación de la niñez, pues crea una correspondencia con el infante que permite profundizar en la experiencia de este último. Asimismo, como apuntan Salisbury y Styles, el impacto de este libro-álbum no sólo residió en el tema tratado, sino en su ejecución:

Muchas de las reglas a las que los libros-álbum se habían adherido hasta este punto se rompieron cuando Sendak utilizó de manera poderosa cada elemento de su talento artístico para crear esta cautivadora historia. *Where the Wild Things Are* se trata esencialmente sobre el amor, pero también aborda el enojo, el odio, la obsesión, la seguridad, las relaciones de poder entre adultos y niños, la pérdida de control y la función de la imaginación. Sendak afronta estos temas a través de una sencilla historia de furia infantil impotente contra el firme control parental (aunque nunca veamos a la madre). Lo que la vuelve una obra maestra es la manera en que trabaja en varios niveles para expresar la profundidad del sentimiento del joven protagonista a través del color, la forma y la composición.³⁶ (38)

³⁵ [Monsters, with their evil and destructive urges and their blatant disregard for rules probably pose more of a threat to adults than children. Parents may not like monster stories because they challenge their authority and disrupt the security they strive to create.]

³⁶ [Many of the rules picturebooks had largely adhered to up to this point were broken as Sendak used every element of his artistry to powerfully convey his beguiling story. *Where the Wild Things Are* is essentially about love, but it also deals with anger, hate, obsessiveness, security, power relationships between adults and children, feeling out of control and the role of the imagination. Sendak tackles these issues through a simple story of impotent childish fury set against firm parental control (though we never see the mother). What makes it a masterpiece is the way he works on many levels to convey the depth of feeling of the young protagonist through colour, form and composition.]



Figura 10.
Ilustración de Sendak, Maurice.
Where the Wild Things Are.
Nueva York: Harper Collins Publishers, 2013, s/p.

El libro contiene textos breves en relación a la imagen, la cual ocupa diferentes proporciones de la doble página dentro de un libro de formato apaisado³⁷ de grandes dimensiones (26x23.5 cm), lo cual permite apreciar en detalle la composición cambiante dentro del relato. Las ilustraciones siguen el ritmo del viaje imaginario y cuando el bosque comienza a crecer en la habitación de Max, las imágenes también invaden el campo visual hasta llegar al clímax de la historia, donde el autor presenta de manera consecutiva tres dobles páginas ilustradas sin texto, y éstas decrecen conforme el protagonista es capaz de asimilar los sentimientos violentos y contradictorios que tiene con respecto al orden materno, hasta llegar a la página final en blanco que únicamente contiene las palabras *and it was still hot* (y aún estaba caliente), para referirse a la cena que su madre colocó en la habitación (Figura 10).

³⁷ Un tipo de libro de forma rectangular más ancho que alto.

En el segundo capítulo retomaré este título ya que es un referente obligado para comprender cómo opera el personaje monstruoso dentro de los libros infantiles, pero basta decir por ahora que *Where the Wild Things Are* marca el inicio del libro-álbum contemporáneo por el giro lúdico de la puesta en página, carácter vanguardista que también trastoca la representación del monstruo, de la madre y del infante.³⁸ La apuesta por la experimentación formal es uno de los rasgos característicos de la literatura infantil contemporánea, cualidad que permite comprender la heterogeneidad estilística del libro-álbum durante las últimas décadas del siglo xx.

Actualmente los autores de libro-álbum pueden partir de métodos tradicionales, incluir fotografías, crear *collages* o combinar herramientas analógicas y digitales. Los sistemas de impresión actuales permiten obtener una gran calidad en el color y la imagen, por lo que muchas veces el volumen a imprimir suele ser el factor determinante para elegir, por ejemplo, entre los métodos offset o digitales.³⁹ Estos avances han sido utilizados para explorar diversos aspectos del libro-álbum: por ejemplo, la experimentación sensorial en el trabajo de Bruno Munari emparenta las publicaciones infantiles con el libro de artista; el uso del tríptico es utilizado para ampliar el punto de vista en *Gorilla* de Anthony Browne; y la utilización irreverente de los paratextos da entrada a la metaficción y la reescritura a partir de los cuentos de hadas en *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*⁴⁰ (Figura 11) de Jon Sceizska y Lane

³⁸ Este título da cuenta del concepto contemporáneo de infancia, el cual se encuentra alejado del ideal angelical que predominó durante el siglo xix e inicios del xx. Al respecto, Allison Lurie define a los infantes como una antigua tribu parcialmente salvaje ampliamente distribuida de la que todos formamos parte alguna vez (ix), percepción que se ve reflejada en una literatura infantil con un marcado tono antiautoritario (Guerrero 78-83) en la que el infante finalmente accede a la palabra (Orozco 20; Goldin 51) al dar cabida a la perspectiva infantil.

³⁹ El método offset utiliza planchas metálicas y suele ser usado para volúmenes medianos o grandes. Los métodos digitales de impresión son aquellos en los que se imprime directamente en papel desde un documento informático a través de vías como la inyección o el láser; por su costo, los métodos digitales suelen utilizarse para tiradas pequeñas.

⁴⁰ Para Pantaleo y Sipe (2008) esta obra es una muestra representativa del libro-álbum posmoderno porque, además de las características citadas, borra las distinciones entre alta y baja cultura, entre los géneros literarios y los límites entre autor, narrador y lector, a la vez que incita la multiplicidad de sentidos y los finales abiertos.



Figura 11.
Emplante de Sceizska, Jon y Smith, Lane.
The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales.
Nueva York: Viking, 2002, s/p.

Smith. De este último título destaco su carácter intertextual,⁴¹ rasgo que según Maria Nikolajeva es prominente en los libros contemporáneos para niños (Nikolajeva 35), como mostraré en el Capítulo III a partir del análisis de los libros sobre madres monstruosas, en los cuales la construcción de personajes y narrativas hace múltiples alusiones verbovisuales a textos y obras artísticas. El auge del libro-álbum ha sido tal que este tipo de obras se han popularizado en diversas regiones del mundo adaptándose a contextos culturales específicos, como sucede en México, país donde se han

⁴¹ Nikolajeva menciona la presencia de la ironía, la parodia, las alusiones literarias, las citas directas o las referencias indirectas a textos previos, así como la ruptura de patrones bien conocidos como algunas de las maneras en que la intertextualidad aparece en la literatura infantil contemporánea (Nikolajeva 35).

producido varios de los libros que mencionaré en los siguientes capítulos, motivo por el cual me detendré en este caso antes de concluir el recorrido histórico.

Entre las décadas de los ochenta y los noventa emergió el libro-álbum en México como resultado del fomento nacional a la literatura infantil, el cual comenzó con la inauguración de librerías especializadas en los años sesenta y sería consolidado con la fundación de la Asociación Mexicana para el Fomento del Libro Infantil y Juvenil A.C. en 1979 (que en 2008 se convertiría en IBBY México), la celebración de la primera Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ) en 1981, y la creación de diversos premios y programas de formación profesional para la producción de este tipo de obras. En 1984 Editorial Patria publicó *Julieta y su caja de colores* de Carlos Pellicer, el cual se anuncia en cubierta como «un cuento ilustrado», pues aunque en dicho momento la categoría no era referida como tal, por su lenguaje verbovisual es considerado el primer libro-álbum mexicano. En 1991 se fundó «A la orilla del viento», colección del Fondo de Cultura Económica que impulsaría la LIJ en México al traducir autores internacionales y promover la producción nacional; entre los hitos de este catálogo se encuentran *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón* de María Teresa Castelló Yturbide, mejor conocida como Pascuala Corona,⁴² y *La peor señora del mundo*, de Francisco Hinojosa y Rafael Barajas, libro-álbum⁴³ que marcó un

⁴² Este título fue el primero de la colección y compila diversos relatos recogidos y adaptados de la tradición popular mexicana, cuentos que la autora conoció durante su infancia a través de su nana, a quien hace honor su seudónimo. Como parte de las celebraciones por los 25 años de «A la orilla del viento», en 2016 se lanzó una edición bilingüe (español-náhuatl) con una nueva imagen y código QR para escuchar la versión en la lengua indígena, con lo cual los recursos digitales recuperan la dimensión oral de la que parte esta literatura.

⁴³ Este libro fue publicado por primera vez en 1992 en un formato pequeño (19x15 cm) de pasta blanda con 44 páginas interiores a blanco y negro. Tras consagrarse como un clásico de la literatura mexicana, en 2010 el FCE lanzó una edición conmemorativa de mayores dimensiones (25x20 cm), en pasta dura y que contiene 64 páginas a color, cambio material que habla del éxito del libro en cuestión, así como de la consolidación del mercado del libro-álbum en México. En este trabajo me referiré a la edición posterior pues la prominencia de la imagen permite estudiarlo como un libro-álbum, a diferencia de la primera versión, mucho más cercana a un libro ilustrado.

parteaguas en la literatura infantil mexicana al ser considerado demasiado violento, y en el cual ahondaré en el segundo capítulo de esta tesis debido a que su protagonista es una notable madre monstruosa. Desde 2004 el FCE y la Fundación para las Letras Mexicanas convocan al Premio Hispanoamericano de Poesía para la Infancia, concurso que ha promovido la conformación de un importante catálogo de libro-álbum poético —el cual «ya era ampliamente valorado en otros contextos como el escandinavo o el mundo anglosajón» (Munita 108)— en español, y la diversificación de la tradición del libro-álbum en México y Latinoamérica.⁴⁴

Además de la producción proveniente de grandes casas editoriales del sector público y privado, en los últimos años ha destacado el trabajo de editoriales independientes mexicanas que han apostado por «la publicación de títulos en formatos novedosos, y libros álbum que apuntan más hacia la tradición del libro-objeto» (Silva 2021). Como Silva menciona, entre las editoriales más destacadas se encuentran Petra, Tecolote, Ediciones Alboroto y Ediciones El Naranja por haber sido galardonadas con el premio BOP, una de las máximas condecoraciones otorgadas por la Feria del Libro Infantil de Bolonia. Un título que muestra la relevancia del libro-álbum mexicano contemporáneo es *Migrar* de José Manuel Mateo y Javier Martínez Pedro, el cual está elaborado en papel amate (técnica prehispánica que aún se practica en Xalitla, municipio natal del ilustrador) para narrar, desde la perspectiva infantil, el peligroso viaje que una familia realiza para ir a trabajar a Estados Unidos y reunirse con el padre; este libro tiene un formato vertical y se despliega en forma de acordeón, lo cual introduce cierto tipo de dinamismo y tensión al trayecto de los migrantes representados (Veryeri, «Materiality» 63), de forma que este título recupera una tradición local y la actualiza al plasmar una dolorosa realidad global. *Migrar* es ejemplo de cómo el tipo de papel, el tamaño, la forma y el empaestado del libro son otros elementos no verbales que inciden en la comprensión del libro-álbum impreso, aspecto que en la

⁴⁴ Para una sucinta panorámica histórica del libro-álbum en Latinoamérica revisar «El libro-álbum en América Latina» de Ana Garralón: <<https://anatarambana.substack.com/p/el-libro-album-en-america-latina>>

actualidad es ampliamente explorado en múltiples títulos, y al cual regresaré al final del capítulo para concluir la exposición sobre la materialidad del libro-álbum como tercer ámbito (además de las palabras y las imágenes) a interpretar durante la lectura.

1.3. Mirar palabras, leer imágenes

Anteriormente mencioné que el carácter prominentemente visual del libro-álbum reside en el uso expresivo de la imagen y en la concepción de la palabra como registro tipográfico en un soporte, por lo cual ahora explicaré en qué consiste la legibilidad de los códigos visuales. A partir de Wolfgang Iser es posible definir la lectura como la producción de sentido que se da en la interacción entre texto y lector (11), noción que en términos generales funciona para explicar el papel activo del lector frente a las indeterminaciones de la obra pero es insuficiente para dar cuenta de las mediaciones que establece el aspecto visual del libro-álbum. La lectura suele ser una noción problemática frente a objetos extratextuales, como menciona Roger Chartier, quien acusa el uso indiscriminado de la palabra «lectura», y considera que es posible hablar de modos de desciframiento al observar un cuadro, un ritual o un mito, pero que no es adecuado dar cuenta de ellos aludiendo al proceso de la lectura, pues ésta refiere a ciertos mecanismos que se ponen en marcha cuando nos enfrentamos a textos escritos (Bourdieu y Chartier 164). Por otro lado, en «Sobre la lectura», Barthes afirma que es posible extender el concepto de la lectura sobre infinidad de objetos, pues para leer «textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas» (41) sólo es necesario una intencionalidad lectora. Ahora bien, cuando los códigos visuales se vuelven susceptibles de lectura adquieren un carácter textual, una cualidad que según Donald McKenzie puede abarcar «archivos de registros sonoros, de películas, videos e información computarizada» (31), de modo que un texto visual no verbal tendría las mismas características que un texto verbal en tanto «está unido a una historia, tiene una específica función narrativa, y sobre él descansa en concreto la caracterización, el contenido descriptivo, la acción física y el sentido simbólico de

una narración» (56). En este punto me parece necesario hacer una distinción con respecto a la definición de McKenzie, pues la ampliación de la definición textual es útil para pensar la legibilidad de códigos no acotados a la palabra escrita pero, como señalé anteriormente a partir de la definición de libro-álbum de Laura Guerrero, es necesario recordar que los contenidos de este tipo de libros, así como sus palabras e imágenes, bien pueden ser del tipo narrativo, poético o conceptual.

Afirmar que la imagen tiene un carácter legible y que ésta incluso puede tener funciones textuales similares a la palabra obliga a pensar en cómo se aprende a interpretar códigos verbales y visuales. Barthes ya refería que la diferencia entre la lectura de palabras y de imágenes reside en que la primera se aprende mediante una formación técnica mientras la segunda está codificada en términos culturales y, por lo tanto, no requiere una instrucción formal (40). Quizá por ello en gran medida se conciba la imagen como un objeto de interpretación unívoca, obviando las variaciones subjetivas de la percepción visual condicionada, entre otros factores, por la adhesión a una determinada comunidad interpretativa, como mencionan Kress y Van Leeuwen: «La comunicación visual siempre está codificada. Parece transparente sólo porque conocemos el código de antemano, al menos de manera implícita, pero sin saber qué es lo que sabemos, sin poseer los medios para hablar acerca de lo que hacemos cuando leemos una imagen»⁴⁵ (32-33). Un punto de partida para comprender los procesos de decodificación visual de las palabras y las ilustraciones en el libro-álbum es la lectura de textos escritos, la cual en sí misma depende de procesos visuales complejos, pues al posar los ojos sobre una página con palabras el «sistema visual extrae progresivamente grafemas, sílabas, prefijos, sufijos y raíces de las palabras» (Dehaene 26), es decir, el vocablo se disecciona a fin de identificar los rasgos invariables de las letras y abstraer los rasgos de la palabra para lograr in-

⁴⁵ [Visual communication is always coded. It seems transparent only because we know the code already, at least implicitly – but without knowing what it is we know, without having the means for talking about what it is we do when we read an image.]

terpretarla de manera correcta. Una vez que las características gráficas como tipo de fuente, inclinación o color son omitidas «la cadena de letras queda dividida en sus componentes básicos, que serán utilizados por el resto del cerebro para computar el sonido y el significado» (Dehaene 42). Aunque las especificidades tipográficas en primera instancia son irrelevantes para comprender el significado específico de una palabra dentro de una comunidad lingüística, dentro del libro-álbum es fundamental prestar atención a su aspecto visual, ya que puede ofrecer pautas interpretativas para el sentido global del libro.

Un título que permite ejemplificar diversos usos de la imagen es *Lunática* de Martha Riva Palacio y Mercè López. El contenido de este libro es un poema, el cual se imbrica con las imágenes que también tienen un uso poético,⁴⁶ como se aprecia en la Figura 12, donde se metafórica la identidad licántropa de la niña a través del perfil de una loba, silueta que a su vez conforma un columpio cuyo asiento es una luna menguante. Por otro lado, la organización de las palabras y las imágenes en la doble página es por conjunción, pues al encontrarse entremezcladas las primeras se integran en las segundas y hay comprensión sucesiva de las unas y de las otras (Van der Linden, *Lire* 69), pues aquí el acomodo de los versos dentro de la imagen angular sugiere el súbito movimiento descrito. Con esta breve descripción del poemario es posible notar que la disposición del texto sobre la página establece diversas relaciones semánticas y espaciales, lo cual es posible gracias a la adquisición de la capacidad para comprender el funcionamiento de la imagen y del texto en un libro. Sin embargo, como señala Kümmerling-Meibauer («Metalinguistic» 160), estas habilidades son comúnmente dadas por hecho pese a depender de una serie de procesos cognitivos complejos, como el desarrollo de la conciencia simbólica para comprender el significado de una representación —verbal o visual— y la capacidad para establecer

⁴⁶ Para un estudio de la función poética de la imagen en el libro-álbum ver María del Rosario Neira-Piñeiro, «Can Images Transform a Poem? When I Heard the Learn'd Astronomer: An Example of a Poetry Picturebook», *New Review of Children's Literature and Librarianship* 19:1 (2013): 14-32.



Figura 12.

Emplante de Riva Palacio, Martha y López, Mercè.
Lunática.
Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/
Fundación para las Letras Mexicanas, 2015, s/p.

conexiones temporales y espaciales para captar la secuencialidad en un libro con imágenes (Whalen-Levitt 22-23). Por ello, cuando se lee un libro-álbum, es necesario observar de manera detenida detalles expresivos de las imágenes para apreciar cabalmente su «textura y espesor» (Colomer, *Andar* 82), lo cual requiere un conjunto de destrezas que se adquieren a través de años de mirar y decodificar imágenes.

Debido a la complejidad que supone la decodificación visual, uno de los grandes intereses en las discusiones teóricas sobre libro-álbum hacia finales del siglo xx consistió en dar cuenta del funcionamiento de las imágenes al interior de estos libros. «Visual literacy» («alfabetización visual») es un término propuesto por John Debes a finales de los sesenta para referirse a una serie de competencias visuales mediante las

cuales una persona puede «discriminar e interpretar las acciones, objetos y símbolos visibles, naturales o artificiales, que encontrarse en su medio» (cit. en Arizpe y Styles 74). Como se apunta en el texto citado, la alfabetización visual también puede tener un uso creativo que le permite al individuo comunicarse con los demás a través de códigos visuales (basta pensar en el intercambio de memes, *stickers*, *emojis* y otros elementos gráficos habituales de los entornos digitales), y en un nivel avanzado permitirle expresar opiniones complejas sobre obras visuales (la crítica de artes visuales sería un ejemplo). Al pertenecer a una comunidad interpretativa específica, la mayoría de los individuos cuenta con una alfabetización visual básica que le permite interpretar de manera satisfactoria los códigos visuales que encuentra en su vida cotidiana. Aunque esta capacidad es estimulada de manera directa durante los primeros años del infante en la escuela, posteriormente es desatendida por los sistemas educativos orientados hacia la lectoescritura, por lo cual es común encontrar una «problemática ausencia de los medios para hablar y pensar sobre lo que realmente se comunica por medio de imágenes y diseño visual»⁴⁷ (Kress y Van Leeuwen 17). La alfabetización visual constituye una relevante línea de investigación⁴⁸ para el libro-álbum contemporáneo porque al tiempo que la producción editorial se ha ido

47 [problematic absence of the means for talking and thinking about what is actually communicated by images and by visual design.]

48 La investigación sobre alfabetización visual ha sido particularmente fructífera a partir de las últimas décadas del siglo xx. Desde la década de los ochenta los estudios sobre libro-álbum comenzaron a considerar el peso que tienen la imagen y el texto en conjunto, y a partir de los noventa los esfuerzos se enfocaron en proporcionar las herramientas teóricas para dar cuenta de las características de esta amalgama en términos de lectura. Por citar algunos ejemplos, hacia finales de los noventa Lawrence Sipe afirmaba que la esencial relación entre textos visuales y verbales es complicada y sutil (Sipe 97). A inicios del siglo xxi Maria Nikolajeva y Carole Scott (2006) buscaron aportar las herramientas de análisis que teóricos como Schwarzc, Moebius, Nodelman y Doonan no definieron por enfocarse únicamente en el aspecto visual del libro-álbum, separado de las palabras. Y hacia los primeros años del siglo xxi, Evelyn Arizpe y Morag Styles realizaron un ambicioso estudio con niños de comunidades culturales diversas en el que hablan directamente de «textos visuales» (Arizpe y Styles 74) para enfatizar su interés en los procesos de decodificación que implica mirar imágenes en un libro.

separando de la tradición didáctica, los estudios sobre literatura infantil también han profundizado en su contenido artístico y no sólo en sus usos pedagógicos. A fin de comprender el texto específico de los libros-álbum, es decir, «el texto creado por la interacción de la información verbal y visual»⁴⁹ (Nikolajeva y Scott, *How Picturebooks* 4), a continuación expondré los diferentes tipos de interacciones entre palabras e imágenes dentro del libro-álbum.

1.3.1. Una tipología de las relaciones verbovisuales en el libro-álbum

En «The Dynamics of Picturebook Communication» las especialistas en estudios literarios Maria Nikolajeva y Carole Scott buscaban establecer una terminología funcional que explicara las relaciones entre imagen y texto en los libros-álbum, pues los avances teóricos al respecto les parecían significativos pero insatisfactorios, como señalaban al comentar los vocablos que Lawrence Sipe recopiló en «How Picture Books Work»: «'Duetto'» y 'polisistema', a los que se refiere Lawrence Sipe, así como su propuesta, 'sinergia'; 'imagentexto', usado por W.J.T. Mitchell, por nombrar algunos. Mientras que todas estas nociones, como el iconotexto de Hallberg, capturan la esencia de los libros-álbum, ignoran la amplia diversidad de las relaciones palabra-imagen»⁵⁰ (*How Picturebooks* 8). En consecuencia, Nikolajeva y Scott propusieron una tipología que buscaba ser internacional y comprensiva («The Dynamics» 225-226), en la cual clasificaron las relaciones imagen-texto por grados de complementariedad o discordancia en cuatro categorías: simetría, intensificación, contrapunto y contradicción.

En las relaciones simétricas el contenido de los dos códigos se refuerza de manera recíproca. Incluir este tipo de relaciones le da amplitud a la propuesta de Nikolajeva

49 [the text created by the interaction of verbal and visual information.]

50 [«duet» and «polysystemy,» which Lawrence Sipe refers to, as well as his own suggestion, «synergy»; «imagentext», used by W. J. T. Mitchell; to name a few. While all these notions, like Hallberg's iconotext, capture the essence of picturebooks, they ignore the wide diversity of word-image relationship.]

y Scott, pues muchas veces se descarta la posibilidad⁵¹ de que la información del texto y de la imagen sea redundante, ya que este funcionamiento es muy similar al que se observa en los libros ilustrados; sin embargo, un posible criterio de diferencia entre ambos tipos de libros podría ser la proporcionalidad de la imagen frente a las palabras, que siempre es mayor en el libro-álbum, no solo en cuanto a la superficie que abarca, sino a las dinámicas que establece. Un ejemplo de libro-álbum que funciona por simetría es *The Widow's Broom*, de Chris Van Allsburg (Figura 13) en el cual la imagen acompaña la narración textual, misma que, pese a dejar poco para la imaginación, no expresa el carácter humorístico acentuado por las ilustraciones. Este título funciona casi como un libro ilustrado, sin embargo, las imágenes ofrecen información que no se encuentra en el relato verbal, juegan con el campo de visualización establecido por el corte de páginas enfrentadas e interrumpen el texto al abarcar páginas completas sin palabras, por lo cual, aunque siguen el texto, también establecen una narrativa visual.

El segundo tipo de relación es por intensificación (*enhancing*) en la cual se produce una dinámica compleja cuando las imágenes amplían el significado de las palabras o éstas expanden la información de las imágenes. Un libro que muestra intensificación es *Lunática* (Figura 12), citado anteriormente, pues la ilustración no interpreta de manera literal el texto, sino que expresa el estado anímico de la protagonista a través de múltiples alusiones lupinas y espaciales, así como con juegos de luz con la paleta de colores, es decir, al crear sus propias metáforas visuales, por lo cual la relación por intensificación es particularmente útil cuando el contenido del libro-álbum es poético.

Las relaciones por contrapunto son un tipo de colaboración donde lo verbal y lo textual producen un significado que no podrían generar de manera separada. Esta interacción también puede llamarse «irónica», categoría que Nodelman (1988) extiende de manera generalizada a todos los libros-álbum mientras Kümmerling-Meibauer,

51 Por ejemplo, la clasificación de Teresa Colomer establece relaciones por complementariedad, paralelismo y contradicción (*Introducción* 34-38), es decir, omite la correspondencia de información entre palabras e imágenes.

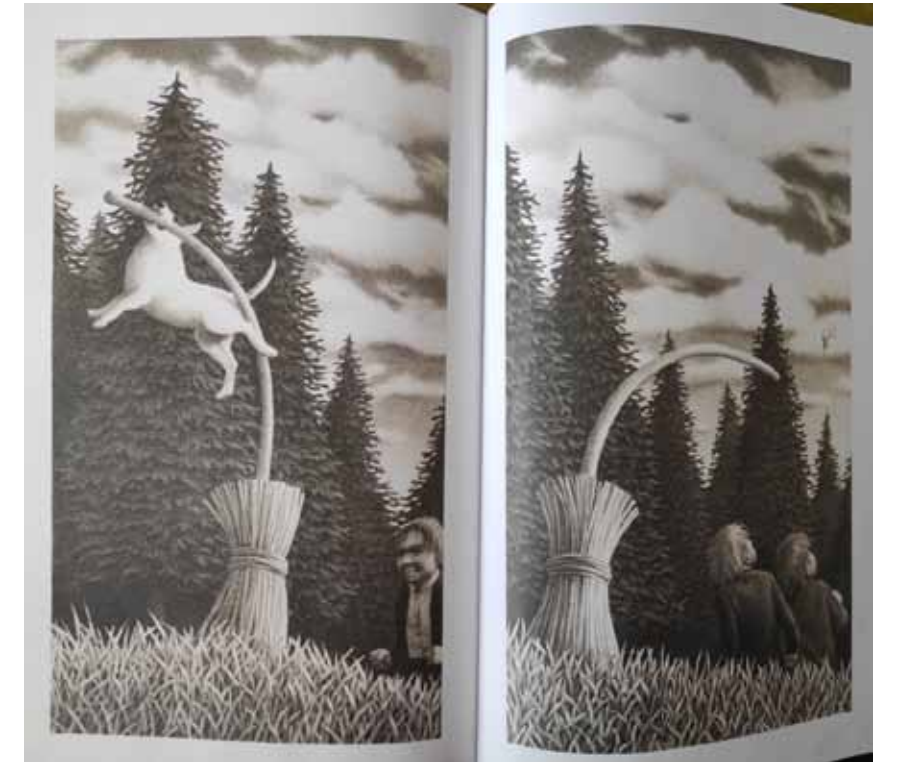


Figura 13.
Emplante de Van Allsburg, Chris.
The Widow's Broom.
Boston: Houghton Mifflin, 1992, 5/p.

(«Metalinguistic» 162) afirma que es fundamental para comprender la producción contemporánea pero que sólo constituye un tipo, junto con la complementariedad y la redundancia. Un ejemplo de relación contrapuntual se encuentra en *Not Now, Bernard* (en español *Ahora no, Bernardo*) de David McKee, pues las imágenes (Figura 14) muestran la actitud de los personajes (la ingenuidad de Bernard, el fastidio de los padres, la malicia del monstruo) y aportan un tono humorístico no referido por el



Figura 14.
Emplane de McKee, David.
Not Now, Bernard.
Londres: Andersen Press, 1980, s/p.

relato verbal; asimismo, este título muestra cómo el contrapunto suele ser un tipo de relación idóneo dentro del libro-álbum, pues permite aprovechar la suma de la información de palabras e imágenes.

Finalmente, Nikolajeva y Scott plantean que existen interrelaciones por contradicción cuando las palabras y las imágenes aportan información opuesta. Esta relación se observa en *Lily Takes a Walk* de Satoshi Kitamura (Figura 15), donde las palabras narran un agradable recorrido desde el punto de vista de Lily, mientras las imágenes muestran una serie de circunstancias aterradoras que vive Nicky, su perro, de las cuales sólo el lector es testigo; en una de las escenas la mascota intenta dar cuenta de sus escalofriantes visiones, pero dado que carece de expresión verbal únicamente aparece



Figura 15.
Emplane de Kitamura, Satoshi.
Lily Takes a Walk.
Londres: Scallywag Press, 2021, s/p.

con el hocico abierto mientras múltiples globos de texto muestran los monstruos que él encontró en el camino, de forma que dicho recurso perteneciente al cómic es adaptado al prescindir de su habitual uso verbal para funcionar únicamente como recurso visual, dominio de Nicky.

En los cuatro casos expuestos existe una relación dialógica entre códigos semióticos que aumentarán su complejidad mientras más «huecos» o indeterminaciones contenga la obra, pues si desde la Estética de la recepción se estudiaba la función del lector frente a la ficción literaria, en el terreno del libro-álbum el proceso se duplica por la conjunción de dos sistemas, y se complejiza al percibir las ambigüedades establecidas entre ambos, pues «El texto verbal tiene sus huecos y el texto visual tiene sus propios huecos. Palabras e imágenes pueden llenar sus huecos entre sí, de manera total o parcial. Pero también pueden dejar huecos para que el lector/observador

los llene; tanto las palabras como las imágenes pueden ser evocativas a su manera e independientes entre sí»⁵² (Nikolajeva y Scott, *How Picturebooks* 2). Por esto es necesario pensar el libro-álbum dentro de un espectro más amplio que lo irónico, porque palabra e imagen no siempre funcionan como contrapeso de la otra, sino que son capaces de suscitar la reflexión al disrumpir sus funciones habituales.

En el libro-álbum muchas veces el texto insinúa más de lo que dice y la ilustración oculta más de lo que muestra, con lo cual es posible hablar no solo en términos de «huecos» sino de silencio. Esto emparenta al libro-álbum con la poesía, porque como señala Cecilia Bajour: «Las pausas al interior y al final de los versos, los blancos diseñados en la configuración espacial de los poemas, la gradación de información en lo que se dice y cómo se lo dice, las opacidades, las figuraciones de lo metafórico y lo metonímico: todo necesita del silencio para entretejer lo dicho con lo no dicho» (Córdova 2018). Como menciona Van der Linden, leer un libro-álbum implica «saborar» los silencios entre palabras a imágenes, como también «apreciar el uso de un formato, de los marcos, la relación de la cubierta y de las guardas con su contenido, [...] vincular las representaciones entre ellas, decidir un orden de lectura en el espacio de la página»⁵³ (Van der Linden, *Lire* 8), es decir, su lectura compromete la totalidad del libro y el cuerpo del lector al interactuar con este objeto, argumento que ilustraré a continuación a partir de la materialidad en libros-álbum sobre monstruos.

1.4. El libro-álbum extendido: materialidad y monstruosidad

Como mencioné anteriormente con relación a *Migrar*, las características físicas del libro-álbum impreso inciden en su comprensión. En este sentido, el conjunto de cua-

⁵² [The verbal text has its gaps, and the visual text has its own gaps. Words and images can fill each other's gaps, wholly or partially. But they can also leave gaps for the reader/viewer to fill; both words and images can be evocative in their own ways and independent of each other.]

⁵³ [apprécier l'utilisation d'un format, de cadres, le rapport d'une couverture et des pages de garde a leur contenu, [...] reliaison des représentations entre elles, décider d'un ordre de lecture sur l'espace de la page]

lidades materiales del libro-álbum, junto con las palabras y las imágenes, conforma un tercer elemento a decodificar por el lector, aspecto que involucra activamente su cuerpo e incide en sus prácticas de lectura (Veryeri, «Materiality. An Introduction»: 243-244). Este complejo proceso puede entenderse mejor a partir de diversos títulos que utilizan la materialidad como un recurso que permite dar cuenta de lo monstruoso de manera interactiva, a la vez que amplifica sus posibilidades narrativas a través de la presentación del libro como objeto.⁵⁴ Un primer ejemplo de esto se observa en *Go Away, Big Green Monster* (1992), donde Ed Emberly⁵⁵ utiliza el troquelado⁵⁶ para develar los tenebrosos rasgos de un monstruo que el lector ahuyenta conforme pasa las páginas, técnica que utiliza de nuevo en *Nighty Night, Little Green Monster* (2013), un libro para bebés que revela el rostro de un pequeño y adorable monstruo al tiempo que le da las buenas noches. En el libro *Il y a des monstres dans ma chambre!* (2016) de Fanny Pageaud se tematiza el carácter escurridizo del monstruo a partir de diversas siluetas oscuras que se esconden entre páginas intonsas⁵⁷ y pueden vislumbrarse con ayuda de una linterna, como indica la contraportada del libro. *Mélange-monstres*

⁵⁴ Todos los ejemplos de esta sección son impresos. Como representante del libro-álbum digital sobre monstruos se encuentra *The Monster at the End of this Book* de Jon Stone y Michael Smollin. Este libro sigue el argumento de la versión impresa publicada en 1971, donde Grover, el protagonista, suplica al lector no avanzar en la lectura para no encontrarse con el monstruo al final del relato, pero añade elementos interactivos (como la animación y el uso de sonidos) que modifican la experiencia de pasar las páginas; estos efectos inciden en el cuerpo del lector, lo que permite hablar de materialidad en formatos digitales. Por otro lado, Jessica McCort destaca que esta historia hace explícita la participación del lector a partir de dos deseos: el de desafiar la autoridad del narrador y el de confrontar al personaje que acecha al final del libro (McCort 19), motivaciones que asimismo posibilitan un diálogo metaficcional con el receptor.

⁵⁵ Este autor —famoso por sus series de libros protagonizados por monstruos—, junto con Anne Miranda, utiliza máscaras desprendibles en el libro *Glad Monster, Sad Monster* (1997) como un recurso para ayudar a los niños a identificar y comprender sus sentimientos. Entre las siete emociones referidas destacan las páginas dedicadas a los sentimientos amorosos en las cuales un personaje rosa, presumiblemente femenino, acuna un bebé monstruo y hornea con su abuela, actividades que estereotípicamente se asocian con el género femenino.

⁵⁶ Refiere al detallado recortado de figuras mediante troquel.

⁵⁷ Refiere a páginas no separadas debido a que sus bordes no fueron cortados.



Figura 16.
Emplante de Martí, Meritxell y Salomó, Xavier.
Le Festin des Affreux.
París: Seuil Jeunesse, 2017, s/p.

(2020) de Michio Watanabe, por otro lado, es un libro con formato *mix and match*⁵⁸ que destaca la combinación inusual de miembros del cuerpo monstruoso a través de páginas seccionadas que permiten yuxtaponer personajes, actividades y textos, con lo cual este libro ofrece la posibilidad de crear diversas escenas al mezclar los catorce monstruos ilustrados. Las solapas son un recurso utilizado en *Le Festin des Affreux* (2017) de Meritxell Martí y Xavier Salomó (Figura 16), donde éstas fungen como cubreplatos que al ser levantados exhiben platillos como «croquetas de abuela» o «cue-

⁵⁸ Un tipo de libro unido por un espiral que permite la rotación de sus páginas las cuales, al estar cortadas por partes iguales, pueden coincidir unas con otras y crear combinaciones entre ellas.



Figura 17.
Emplante de Sendak, Maurice et al.
Mommy?
Nueva York: Michael di Capua Books, 2006, s/p.

llos de princesas jóvenes a las hierbas muertas», menús que tienen como fin mostrar los hábitos alimenticios nauseabundos asociados con varios personajes monstruosos.

Las solapas también son usadas en *Dans la peau des monstres* (2019) de Guillaume Duprat, pero ahora para dar cuenta del mundo interior de diversas criaturas a través de imágenes mentales que reflejan los sentimientos y pensamientos más profundos de estos seres, ofreciendo una visión empática del monstruo al dotarlo de voz y conciencia. Finalmente, *Mommy?* (2006) de Maurice Sendak, Arthur Yorinks y Matthew Reinhart (Figura 17) es un título que mezcla el formato *pop-up*⁵⁹ con

⁵⁹ Un tipo de libro en el que surge una forma tridimensional de una superficie plana cuando se pasa una página (Montanaro 180).

elementos de libro móvil,⁶⁰ y que goza de gran teatralidad gracias a su combinación de escenarios fijos, superficies tridimensionales, solapas y partes giratorias, los cuales dinamizan el tránsito de un bebé en busca de su madre, camino en el cual se encontrará con diversos monstruos góticos cinematográficos. El título del libro juega con la homofonía entre las palabras «*mommy*» (que se traduce por el cariñoso «mami») y «*mummy*» (que significa tanto «mamá» como «momia») así como con los brazos vendados que poseen tanto la momia en cubierta como la novia de Frankenstein, madre del protagonista y último personaje dentro del desfile monstruoso. En este libro la tensión se mantiene hasta el final gracias a los múltiples medios utilizados para ilustrar la travesía del infante hasta el ansiado encuentro con su mamá, como describe Nelly Chabrol:

Contenemos la respiración cuando abrimos una puerta siniestra que da paso a un espectáculo sorprendente: una mujer grisácea tiende dos brazos de momia; está conectada por tubos de colores a una especie de matraz calentado y sometido a la influencia de relámpagos. En el globo sobre ella se encuentra una última palabra exclamada, y cada letra separada imita el horror: «B-E-B-É». En efecto, una madre y su pequeño, a veces es también el encuentro amado y devorador, subversivo y volcánico, como dice Hélène Cixous, de dos seres que tienen más en común que este «ella» y este «él», incompletos desde el punto de vista lingüístico: comparten el deseo y la necesidad de estar juntos más allá de cualquier representación pulida, suave, relamida. Agradecemos a Maurice Sendak haber plasmado sobre todo en imágenes y tan

⁶⁰ Un tipo de libro con partes móviles en sus páginas impresas. Incluye textos e imágenes que se pueden girar, levantar, presionar o tirar de un lado a otro (Montanaro 180).

poco en palabras, como siempre, el deseo irresistible de encontrarse más allá de las apariencias.⁶¹ (*Filles d'albums* 101)

En *Mommy?* se encuentra un primer ejemplo de la monstrea madre, sujeto nuclear de esta tesis en tanto se trata de un personaje recurrente de la monstruosidad femenina dentro del libro-álbum contemporáneo. Este título recupera un icónico personaje femenino de las películas de horror de la Universal: la novia de Frankenstein, quien en la película adquiere importancia por ser el interés romántico de la criatura, y en el libro-álbum por ser la madre del protagonista, es decir, en ambos casos su centralidad es paradójica pues a pesar de dar título a las obras en las que aparece, ella carece de nombre y se encuentra en función de un sujeto masculino (una pareja en el primer caso, y un hijo en el segundo). Por otro lado, este libro ilustra un argumento presentado en la Introducción, según el cual en el libro-álbum contemporáneo suele haber menos monstreas que monstruos y aquellas usualmente coinciden con el personaje materno, pues en este título en total hay siete personajes monstruosos, todos masculinos excepto la novia de Frankenstein (el personaje más famoso pero no el único de las clásicas cintas de horror), quien adquiere funciones maternas por su género. De forma que *Mommy?* se vincula con el tema principal de este trabajo pero también pone de manifiesto tres puntos mencionados a lo largo del capítulo: la recurrencia del personaje materno en el libro-álbum, la importancia de los recursos

⁶¹ [Nous retenons notre souffle au moment où nous ouvrons cette sinistre porte qui laisse la place à un spectacle saisissant: une femme grisâtre tend deux bras de momie; elle est reliée par de tuyaux colorés à une sorte de fiole chauffée et soumise à l'influence des éclairs. Dans le phylactère au-dessus d'elle se détache un dernier mot exclamé, dont chaque lettre détachée mime l'horreur: «B-É-B-É». En effet, une mère et son bambin, c'est aussi parfois la rencontre aimée et dévorante, subversive et volcanique, comme le dit Hélène Cixous, de deux êtres qui ont en commun plus que ce «elle» et ce «il», incomplets d'un point de vue linguistique: ils partagent l'envie et le besoin d'être ensemble au-delà de toute représentation polie, lisse, l'éché. Remercions Maurice Sendak d'avoir mis en images surtout at si peu en mots, comme à son habitude, le désir irrésistible de se retrouver au-delà des apparences.]

intervisuales (o intertextuales en tanto el término comprenda los textos visuales) y la aplicación de las nuevas tecnologías en la producción editorial contemporánea.

Este capítulo ha tenido como fin explicar qué es un libro-álbum contemporáneo, un tipo de publicación en el que la categoría de lo monstruoso ha sido determinante a partir de *Where the Wild Things Are* de Maurice Sendak. Dicho libro muestra cómo el cambio en la noción de infancia ha ido de la mano con el tipo de productos editoriales destinados a este público, lo cual se observa en la representación de Max como un niño cuya rebeldía lo vuelve afín a criaturas salvajes, caracterización que no tiene como fin condenar su comportamiento —como sucedería en obras infantiles anteriores con una fuerte inclinación didáctica—, sino hacer manifiesto un mundo interior infantil que, en tanto humano, también puede ser violento. Por otro lado, la sofisticación del lenguaje verbovisual observado en esta obra refleja la evolución formal del libro-álbum, pues tanto el mejoramiento de las técnicas de impresión, como el aprovechamiento de las partes que conforman el objeto libro y la incursión en los formatos digitales reflejan el valor que estos libros han tenido en cada época.

Actualmente el libro-álbum es un tipo de libro de extensión breve —usualmente de 32 o 48 páginas—, que suele tener grandes dimensiones, así como gran diversidad de tamaños y formas. Asimismo, estos libros tienden a exhibir recursos narrativos y simbólicos en sus partes externas (para introducir al lector en el argumento de la obra desde su primer acercamiento), entre las cuales destaco el uso de sobrecubiertas, pues

indican que el libro-álbum es un objeto que debe ser cuidado y preservado. La calidad de su manufactura y de sus contenidos permite dar cuenta del cambio histórico que ha tenido la concepción de los libros infantiles, en los que «la transformación simbólica de los productos (transformación de la temática, cambio en el modo de utilización de los libros) es correlativa a una transformación económica: hemos pasado de los álbumes poco caros con función pedagógica a los álbumes que son, por el costo y la factura, una especie de libros de arte para los niños»⁶² (Chamboredon y Fabiani 2020). Dadas estas características, no es de sorprender la alta estima que el libro-álbum tiene también entre adultos, ya sea como intermediarios entre estos productos y los niños o bien como consumidores directos, doble recepción que explicaría la proliferación de referencias artísticas y literarias incluidas en ellos.

Finalmente, en este capítulo he resaltado la importancia de la autoridad materna dentro de las tramas de libros-álbum como *Der Struwwelpeter*, *The Tale of Peter Rabbit* y *Where the Wild Things Are*. Durante los dos últimos siglos la madre ha fungido como agente primordial en la crianza de los hijos, lo cual explicaría su constante aparición dentro de libros infantiles como los que presentaré en los siguientes capítulos, títulos en los que ésta no sólo es representada como figura de cuidado y de disciplina, sino —a la manera de *Mommy?*— como una singular personificación de lo monstruoso femenino en el libro-álbum contemporáneo.



62 [La transformation symbolique des produits (transformation de la thématique, changement du mode d'utilisation des livres) est corrélative d'une transformation économique : on est passé d'albums peu chers à fonction pédagogique à des albums qui sont, par le coût et la facture, des sortes de livres d'art pour enfants.]



MONSTRUOSIDAD Y LITERATURA INFANTIL

«Uoho» ella rugió, saltando de su mortero y lanzando a un lado su maja. «¡No podía esperarte más, Zvenislav! Ahora comeré bien. Viniste para llevarte mi preciado botín y llegaste justo a tiempo: tengo mucha hambre.»⁶³

📖 VASILII LEVSHIN, «The Tale of the Noble Zaoleshanin, a Knight in the Service of Prince Vladimir»

2.1. Lo monstruoso como categoría

Debido a sus variaciones históricas y geográficas la categoría de lo monstruoso plantea dificultades conceptuales, como apunta Asa Mittman en *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, pues «desafía el deseo humano de subyugar a través de la categorización. Ésta es la fuente, en muchas maneras, de su poder»⁶⁴ (47). Uno de los primeros pensadores en trabajar su conceptualización fue Georges Canguilhem quien, siguiendo los estudios sobre anomalías morfológicas de Geoffroy Saint-Hilaire, en *Lo normal y lo patológico* lo relacionó con la anomalía biológica. Michel Foucault continuó esta línea de pensamiento en *Los anormales* al aportar una definición biopolítica del monstruo que incluye lo médico y la norma jurídica en un sentido amplio, pues los monstruos no sólo transgreden los preceptos de la naturaleza, sino también los de la sociedad y ponen en cuestión las leyes que la rigen (61). Así, en términos generales, en este trabajo me refiero al monstruo como una transgresión con respecto a la norma humana y los límites que pone en juego,

⁶³ [«Oho» she roared, jumping from her mortar and throwing aside her pestle. «I could hardly wait for you, Zvenislav! I'll eat well now, you came to take away my precious booty, and you came at the right time: I'm very hungry.» (cit. en Hoffmann 118)]

⁶⁴ [it defies the human desire to subjugate through categorization. This is the source, in many ways, of their power.]

sea en términos corporales o psicológicos, por lo que en gran parte de este capítulo describiré los afectos asociados a la ruptura que introducen las figuras monstruosas.

El término griego «τέρας» (*teras*) —del cual derivó la teratología como la ciencia que estudia anomalías congénitas—, apunta tanto a los presagios divinos como a la monstruosidad física. Ambos sentidos se mantienen en el latín *monstrum* para referir a fenómenos que causaban sorpresa por exceder las leyes naturales, palabra que se asocia con los verbos *monere* (advertir) y *monstrare* (mostrar), de manera que el nacimiento de una persona o un animal con malformaciones era interpretado como un presagio divino acerca de algún evento extraordinario y muchas veces funesto. El nexo entre lo terrorífico y lo monstruoso aparece en lenguas modernas como el francés, como se hace notar en la edición de 1690 del *Dictionnaire universel* en el que Antoine Furetière define *monstre* (monstruo) como un «prodigio que está en contra del orden de la naturaleza, que se admira o que atemoriza»⁶⁵ (cit. en K. Hoffmann 106). Para Furetière la fealdad extrema también sería una de las peculiaridades que caracterizaría a los seres monstruosos, rasgo que a la par de la maldad extraordinaria

⁶⁵ [prodige qui est contre l'ordre de la nature, qu'on admire ou qui fait peur.]

figura en la entrada de la palabra «monstruo» del *Diccionario del español de México*, el cual añade otros tres usos a este término: para designar objetos de tamaño descomunal, para describir aquello cuyo aspecto o comportamiento es contrario a los de su especie y para referir a personas con cualidades extraordinarias (DEM). Esto muestra que aunque el significado de lo monstruoso ha variado y se ha complejizado a lo largo de su historia, esta palabra muchas veces ha tenido un sentido negativo al estar unida a lo anormal como fuente de terror.

Los monstruos usualmente poseen una presencia temible y amenazadora, por lo que se relacionan fundamentalmente con el miedo. Para Noël Carroll esta desagradable sensación surge cuando el marco conceptual humano se ve superado (16-17), y dado que el monstruo no se adecúa a los parámetros del entendimiento humano supone una amenaza cognitiva, por lo que posee una liminalidad ontológica. Michael Foster utiliza la palabra «intersticial» (*interstitial*) para describir a los *yōkai*⁶⁶ (criaturas del folclor japonés con propiedades monstruosas), en tanto que poseen rasgos diversos combinados de forma poco natural,⁶⁷ y encarnan «un sitio de comunicación, combinación y contacto», a la vez que inauguran un espacio «donde se construyen los significados»⁶⁸ (89). Debido al extrañamiento que producen estos seres, frecuentemente se les ha pensado en términos de otredad radical, pues como apunta Jeffrey Cohen, el monstruo es diferencia hecha carne y cualquier tipo de alteridad puede ser construida a través de su cuerpo (7). El mismo Cohen afirma que la fascinación

66 Foster explica que es posible traducir *yōkai* por «monstruo» (*monster*), sin embargo, el primero es más amplio y amorfo que el segundo. Asimismo, señala que *kaijū* es otro término japonés intercambiable por «monstruo». La diferencia entre ambos tipos de criaturas radica principalmente en sus orígenes: las raíces de los *yōkai* son las leyendas (incluidas las urbanas) y los cuentos folclóricos, mientras los *kaijū* surgen como bestias gigantes del cine de ciencia ficción de mediados de siglo XX (22).

67 Ejemplo de esto son los *tsukumogami*, artículos de uso doméstico que adquieren rostro y extremidades al cumplir cien años de existencia. Estos *yōkai* provocan desconcierto al combinar de manera insólita rasgos animados en objetos inertes.

68 [a site of communication, combination, and contact. The zone of uncertainty is the space where meanings are made.]

cultural por los monstruos que se ha observado en los últimos años «nace del deseo gemelo de nombrar lo que es difícil de aprehender y de domesticar (y por lo tanto de desarmar) de lo amenazante. Por ello el monstruo aparece de manera simultánea como el destripador demoníaco de las películas *slasher*⁶⁹ y como el asquerosamente lindo peluche de ojos saltones para niños»⁷⁰ (viii). Esto quiere decir que el intento humano por controlar aquello que lo sobrepasa se manifiesta en la variedad de formas bajo las cuales es posible encontrar a los monstruos, ya sea dentro de géneros como el cine de horror dirigido a adultos⁷¹ o en juguetes⁷² destinados a las infancias, así como en la literatura infantil dentro de la cual juegan un papel importante al permitir explorar el miedo a partir de su extraña apariencia y/o malintencionada actitud.

69 Subgénero del cine de horror en el que un asesino psicópata persigue, ataca y asesina de uno en uno a los personajes de la película (muchas veces adolescentes) hasta el encuentro definitivo con la chica final. Este personaje es fundamental dentro de los estudios feministas de horror, pues se trata de un figura femenina que resiste lo suficiente para ser rescatada o aniquilar al monstruo tras un prolongado sufrimiento. Por esto Carol J. Clover indica que es posible referirse a ella como una «sobreviviente torturada» más que como una «heroína»; si acaso como una «víctima-heroína», con énfasis en «víctima» (x); asimismo, ella posee una feminidad lo suficientemente anómala como para no perturbar las estructuras simbólicas de lo masculino (xii), inadecuación que permite caracterizarla como astuta, seria, hábil y casta, lo que la separa de sus amigas y la alía con los chicos de la película e incluso con el monstruo (40).

70 [is born of the twin desire to name that which is difficult to apprehend and to domesticate (and therefore disempower) that which threatens. And so the monster appears simultaneously as the demonic disembowler of slasher films and as a wide-eyed, sickeningly cute plush toy for children.]

71 Cabe señalar la existencia del horror infantil como subgénero artístico, el cual tiene una tradición cinematográfica importante. Para una discusión detallada revisar Troutman, Megan. (Re)Animating the Horror Genre: Explorations in Children's Animated Horror Films. Tesis de doctorado. University of Arkansas, 2015.

72 La colección de muñecas Monster High es un ejemplo notable de juguetes de este tipo porque utiliza personajes monstruosos femeninos. Sara Austin señala que la etiqueta de lo monstruoso, la cual históricamente ha sido utilizada para calificar cuerpos femeninos, racializados o con discapacidades, es reapropiada en campañas de la franquicia como una celebración de la diferencia. Austin critica que pese a utilizar la categoría de lo «monstruoso» estos productos reproducen ideales hegemónicos de belleza femenina, a la vez que destaca el activismo en torno a la identidad de género por parte de sus fans. Para conocer más sobre este fenómeno revisar Austin, Sara. «Valuing Queer Identity in Monster High Doll Fandom». *Transformative Works and Cultures* 22 (2016).

Físicamente, los seres monstruosos habitualmente son caracterizados por la posesión de miembros como cuernos, garras o tentáculos; por la ausencia o el exceso de extremidades y órganos (como patas, cabezas, ojos); y, sobre todo, por exhibir colmillos afilados. La recurrencia de este tipo de diente se relaciona con una práctica muchas veces atribuida al monstruo, sobre todo dentro de las ficciones infantiles, que es la antropofagia. Para David Gilmore, el gusto por comer humanos es un rasgo tan importante de la monstruosidad como lo puede ser su aspecto grotesco o su comportamiento malicioso (7), tema que aparece en algunos de los cuentos de hadas más conocidos donde «la bruja mala se quiere *comer* a Hansel y Gretel, el lobo se *come* a Caperucita, [...] el Ogro planea *devorar* a Pulgarcito» (Montes 111) y sigue presente hasta la fecha. Como indica Carolyn Daniel: «Las historias sobre monstruos que amenazan con comer, sean lobos, brujas, tiburones o extraterrestres, siguen siendo la base de mucha de la ficción de horror grotesca dirigida tanto a niños como adultos. Monstruos como estos actúan fuera de las prohibiciones culturales y sociales y representan la antítesis de la humanidad civilizada»⁷³ (139). De forma que los impulsos destructivos del monstruo son representados de manera ejemplar a través de la antropofagia porque recuerda la vulnerabilidad humana y en última instancia la falibilidad de los principios que dan orden al mundo humano, razón por la que esta práctica aparecerá en repetidas ocasiones dentro de este capítulo.

2.2. Monstruos en libros infantiles

La relevancia del monstruo en la producción editorial infantil actual admite varias explicaciones. Como señala Teresa Colomer, los monstruos, gracias a su «plasticidad y poca concreción» son el tipo de personaje fantástico que mejor representa «angustias interiores, pesadillas y terrores indefinidos, conjurados hoy en día por una

73 [Stories about monsters who threaten to consume, whether they are wolves, witches, sharks, or aliens, continue to be the mainstay of much grotesque-horror fiction aimed at both children and adults. Monsters such as these act outside cultural and social prohibitions and represent the antithesis of civilized humanity.]

literatura infantil que refleja gran atención hacia los temas psicológicos» (*Andar* 85). Aunque el monstruo suele asociarse con todo tipo de ansiedades, su aparición en la literatura infantil muchas veces logra crear una combinación de miedo, alegría y risa⁷⁴ que explicaría su popularidad dentro de estos libros (Christie 4). Por otro lado, el niño, en tanto lector ideal de este tipo de literatura, suele representar una alteridad con respecto al adulto como agente civilizatorio, por lo cual cuando el infante transgrede algún tipo de límite puede encontrarse más cerca del monstruo que del personaje adulto (Mustola y Karkulehto 138; Varrik 54). De forma que es posible encontrar monstruos en libros dirigidos a bebés y a públicos juveniles, y su representación varía dependiendo de la edad lectora a la que van dirigidos los relatos, como también de los recursos de los que dispone el formato (elementos interactivos, palabra, imagen, etcétera), además de que en muchos de los casos la introducción del monstruo sirve para enfatizar el contraste entre las perspectivas del infante y del adulto, como mencioné en el primer capítulo a colación de *Where the Wild Things Are*.

En el célebre libro-álbum de Sendak, Max se presenta como un personaje transgresor del buen comportamiento y del orden familiar, situación que lo asemeja a los monstruos. Al comienzo del libro el niño sostiene objetos punzocortantes con los cuales perfora una pared y persigue a su mascota; en la segunda imagen éste sujeta un tenedor de manera amenazante mientras en el fondo aparece el retrato de un monstruo con cuernos, colmillos y nariz puntiaguda, con lo cual se establece un paralelismo entre ellos, especialmente por el carácter devorador significado por el cubierto (*Figura 18*). Esta semejanza es enfatizada por el disfraz de lobo que porta Max, cuyo uso es revelador, como apunta Debra Mitts-Smith:

74 Esta serie de respuestas emocionales se puede entender a través de la categoría *faux horror* (falso horror), la cual engloba el tipo de ficciones que domesticar el terror y vuelven divertido lo atemorizante. Jessica McCort indica que *Where the Wild Things Are* es ejemplo de esto, pues adapta lo que tradicionalmente ha sido terrorífico (el monstruo) al convertirlo en algo deseable y amigable (6 y 13), caracterización cada vez más importante dentro de las historias infantiles, aunque también presente en las adultas.



Figura 18.
Ilustración de Sendak, Maurice.
Where the Wild Things Are.
Nueva York: Harper Collins Publishers, 2013, s/p.

cuando Max usa su traje de lobo, libera su bestia interior. De manera significativa, la cara de Max permanece descubierta y funge como un recordatorio visual del niño debajo de la fachada salvaje. [...] Cuando su madre lo llama «¡MONSTRUO!», Max responde de manera tradicionalmente lupina: «¡TE VOY A COMER!» [...] Max sólo puede regresar cuando su bestia interior se ha amansado. Apaciguado, él se quita la capucha de su traje de lobo y aparece para encontrar su cena.⁷⁵ (135-136)

⁷⁵ [when Max puts on his wolf suit, he unleashes his inner beast. Significantly, Max's face remains uncovered and so acts as a visual reminder of the young boy beneath the wild façade. [...] When his mother calls him «WILD THING!», Max retorts in a traditionally wolfish manner: «I'LL EAT YOU UP!» [...] Max can return only when his inner beast is subdued. Pacified, he pulls off the hood of his wolf suit and emerges to find his dinner.]

No es casual que Max utilice un disfraz de lobo, animal al que en diversas épocas se le han atribuido fuerzas malévolas.⁷⁶ La voracidad es una de las características con las que frecuentemente se identifica a este animal, por lo cual cuando Max utiliza su traje de lobo adquiere un tono desafiante ante la madre y amenaza con comérsela, es decir, adquiere un rasgo que suele caracterizar al personaje monstruoso. En *Where the Wild Things Are* se enfatiza verbal y visualmente que los maximonstruos poseen horribles colmillos y garras, sin embargo Max no es un ser indefenso: es capaz de domar a las criaturas con un truco mágico y ellos, asustados, lo coronan como «el rey de todos los monstruos». Por otro lado, Max no cede ante la autoridad familiar ni la amenaza monstruosa: no es sino hasta que experimenta una profunda soledad y un gran deseo de ser amado que decide abandonar el reino de lo salvaje y volver a casa, momento en el que se alinearía con los héroes clásicos pues, como señala Margery Hourihan: «Aunque se entretienen en la naturaleza mágica durante un tiempo, no se puede persuadir a Max ni a Odiseo para que permanezcan allí a pesar de los ruegos y de las zalamerías; se mantienen dedicados a su propósito. Cada uno logra un regreso exitoso al hogar y a la normalidad, y es recompensado con el amor de una fiel familiar»⁷⁷ (11-12). Es decir, la identificación de Max con los monstruos es temporal y solamente termina cuando aparece una motivación más grande que su impulso destructivo: la necesidad del cariño materno, lo que muestra la complejidad de las dinámicas entre niños y adultos representadas en el libro-álbum contemporáneo.

Por el cúmulo de respuestas emocionales convencionalmente asociadas al monstruo (miedo, desagrado, extrañeza), los libros infantiles que incluyen este tipo de personajes suelen ser un espacio idóneo para observar las tensiones de la relación

⁷⁶ Para conocer la evolución de las significaciones culturales que ha tenido la figura del lobo revisar Sax, Boria, *Mythical Zoo: An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend, and Literature*. California: Abc-Clío, 2001, pp. 267-273.

⁷⁷ [Though they linger in the magical wilderness for a time, neither Max nor Odysseus can be persuaded to stay there despite appeals and blandishments; they remain dedicated to their purpose. Each achieves a successful return to home and normality and is rewarded by the love of a faithful kinswoman.]

niño-adulto. Carolyn Daniel señala que diversas ficciones infantiles que involucran miedo han funcionado como cuentos admonitorios al advertir sobre peligros tangibles y señalar de manera didáctica cuál es el lugar del infante en la escala social (150), situación que también se puede hallar incluso en libros que expresamente buscan mitigar los temores infantiles, como indica Jackie Stallcup, pues «existen cuestiones tácitas de autoridad y control que añaden capas de complejidad y sugieren paralelos con textos antiguos que buscaban controlar a los niños a través de amenazas implícitas y explícitas de violencia»⁷⁸ (126), lo que revela que la advertencia manifiesta no es el único mecanismo de disciplinamiento observado en este tipo de libros, cuestión que se vuelve más aguda al visibilizar las relaciones de poder que ineludiblemente atraviesan la relación adulto-infante. Para ilustrar estas dinámicas, a continuación analizaré brevemente algunos libros-álbum que representan personajes monstruosos⁷⁹ dentro del entorno familiar, obras en las que puede predominar el control del adulto sobre el niño, como menciona Stallcup, pero también existir colaboración entre ambos e incluso celebrarse la autonomía del infante, peculiaridades que clasifiqué en cuatro categorías: empoderamiento, extrañamiento, ambivalencia y mordacidad.

2.2.1. Una tipología del monstruo en el libro-álbum contemporáneo

Una de las funciones más comunes del monstruo dentro del libro-álbum es el empoderamiento del personaje infantil, lo cual ocurre cuando el primero abre una vía de

⁷⁸ [are unspoken issues of authority and control that add layers of complexity and suggest parallels with older texts that sought to control children through implicit and explicit threats of violence.]

⁷⁹ Para la selección de libros tomé en cuenta casos en los que el monstruo se trata de una entidad no identificable, a diferencia de seres clasificables dentro de categorías específicas como vampiros, brujas, momias, etcétera. Asimismo, en estos libros el monstruo debía representar una diferencia con respecto al resto de los personajes, por lo cual no incluí textos en los cuales la monstruosidad permeaba la totalidad del universo ficticio en el cual se desarrolla la historia. Finalmente, la relación entre adultos e infantes debía darse en términos de tutores e hijos, de manera que la convivencia se acotara al círculo familiar más cercano (por lo cual quedan fuera libros que se desarrollan en el entorno escolar, por ejemplo). En las notas a pie refiero casos que aunque incumplían alguna de las condiciones señaladas fueron relevantes para este trabajo.

emancipación para que el niño supere sus miedos gracias a su valentía y/o la empatía de los adultos que le acompañan.⁸⁰ Un ejemplo de este uso es *Monstres de maison*, de Eleonora Marton, donde una niña llamada Lola descubre que los monstruos que ve por la noche en realidad son objetos domésticos que cambian su apariencia en la oscuridad, bajo la cual ella misma adquiere un aspecto monstruoso al final del libro. En este libro la protagonista adquiere un sentido de autonomía y madurez (Stallcup 141) al vencer sus temores por sí misma, lo cual constituye un doble empoderamiento porque domina el miedo y adquiere independencia al lograrlo por sí misma. Otra forma en la que esta función aparece habitualmente es cuando el infante enfrenta sus temores con ayuda de otros personajes (sus padres, sus juguetes, más niños e incluso figuras monstruosas), como sucede en *Scratch scratch dip clapote!* (en español ¡Scric scrac bibib blub!), de Kitty Crowther, libro que sigue la tradición de *The Tale of Mr. Jeremy Fisher* de Beatrix Potter y la serie de *Frog and Toad* de Arnold Lobel al adaptar la perspectiva infantil al universo anfibio de Jérôme, una rana que cada noche siente pavor a la oscuridad (Figura 19), en la que imagina monstruos de agua dulce, serpientes emplumadas y esqueletos de pantano (14). En este libro hay una caracterización inusual de la figura paterna, un personaje pocas veces representado en el rol de cuidador (De Sarlo *et al.* 2022), en tanto se involucra en el desarrollo de

⁸⁰ Los libros mencionados en esta sección remiten al empoderamiento como la superación de los miedos nocturnos ligados a los monstruos, sin embargo existen casos en que los monstruos intervienen en la adquisición de cierta autonomía infantil sin necesariamente recurrir al temor asociado a ellos, una tendencia notoria en libros de los últimos años que tienen en común el uso de protagonistas femeninas. Por ejemplo, en *Mi monstruo Mandarino* de Verónica Murguía, Andrea entabla amistad con un monstruo imaginario como mecanismo para sobrellevar la soledad, hasta que adquiere la capacidad de afrontar la realidad y gozar de la compañía de otros niños. Por otro lado, en *I Can Catch a Monster* de Bethan Woollvin la búsqueda de monstruos le permite a Bo emanciparse de sus hermanos, quienes exhiben un comportamiento aberrante con respecto a los seres míticos que habitan el bosque. Finalmente, en *Looking for a Jumbie*, de Tracey Baptiste y Amber Ren, la intervención de diversas criaturas folclóricas del Caribe posibilita un doble proceso de autonomía, pues al ir al encuentro de los jumbies Naya conoce la verdadera naturaleza de estos seres y pone en entredicho la información proporcionada por su madre sobre ellos.



Figura 19.
Ilustración de Crowther, Kitty.
Scratch scratch dip clapote!
París: L'école des loisirs, 2002, p. 14.

Jérôme al acompañarlo en la confrontación de aquello que resuena en el estanque, con lo que el infante logra enfrentar sus temores al tiempo que refuerza la relación de confianza con su progenitor, una condición que puede ponerse en entredicho en situaciones tensas de la dinámica familiar, como muestran otros usos del monstruo en el libro-álbum actual.

Una segunda función del monstruo es cuando éste introduce un extrañamiento con respecto a los padres, quienes encarnan a estas criaturas de manera permanente o temporal, especialmente durante momentos de conflicto. Un primer ejemplo de este uso se encuentra en *La peor señora del mundo* de Francisco Hinojosa y Rafael Barajas, donde la representación de la madre es completamente negativa, pues la mujer es descrita como «mala, terrible, espantosa, malvadísima. [...] La más malvada de las



Figura 20.
Emplane de Hinojosa, Francisco y Barajas, Rafael.
La peor señora del mundo.
Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica,
2010, pp. 16-17.



malvadas» (16), y exhibe un comportamiento monstruoso de manera invariable a lo largo del libro al disfrutar tundir a todo ser que se cruce por su camino, incluidos sus hijos, a quienes tortura físicamente y alimenta con comida para perro, maltrato que es posible representar gracias a la hiperbolización de su maligno carácter, referido con un tono humorístico visual y verbalmente. El texto subraya que ella es extremadamente gorda y que posee filosos colmillos y uñas, lo que contrasta con una vestimenta estereotípicamente femenina: usa maquillaje en rostro y uñas, una falda corta, medias de red, y sus botas, mandil y sombrero son color rosa, este último adornado con un hueso en lugar de moño, de manera que su monstruosa personalidad se refleja en una mezcla de atributos supuestamente femeniles y violentos, como su bolso de mano repleto de herramientas de tortura (Figura 20). Por otro lado, la función de extrañamiento puede introducirse de manera temporal durante una crisis dentro del entorno familiar, como ocurre en *Der Kleine und das Biest* (en español *El chico y*

la bestia), de Marcus Sauermann y Uwe Heidschötter, historia que dramatiza la depresión de una madre tras un divorcio, quien se vuelve negligente,⁸¹ malhumorada, solitaria y adquiere una forma exterior bestial (Figura 21). En este libro el aspecto de la madre también mezcla rasgos estereotípicamente femeninos y monstruosos: posee cuernos, garras, colmillos y pezuñas, pero lleva el cabello largo y un vestido rosa con holanes. En este segundo uso destaco la representación monstruosa de la madre no sólo porque se relaciona directamente con el tema central de la tesis sino porque esta es la única categoría en la que encontré una mayor proporción de representación

⁸¹ Una de las maneras como se señala en el libro la falta de cuidado materno es a través de la alimentación, lo cual es subrayado en la adaptación filmica (producida por la televisora ZDF y disponible en Youtube), donde la madre, en su forma bestial, permite que el niño consuma golosinas sin restricción, situación que cambia cuando recupera su humanidad y muestra interés en cuidar la dieta del infante, de forma que la nutrición una vez más se presenta como un aspecto fundamental de la relación entre madres e hijos.

Figura 21.
Emplane de Heidschötter, Uwe
y Sauermann, Marcus.
Der Kleine und das Biest.
Leipzig: Klett, 2012, s/p.

monstruosa femenina que masculina.⁸² Aunque hay casos donde la representación de la madre como monstruo tiene connotaciones neutras⁸³ e incluso positivas,⁸⁴ en la mayoría de las ocasiones hay un uso negativo⁸⁵ de esta caracterización, estrategia

82 El desbalance referido se nota en libros donde sólo el personaje materno es monstruoso, como en el ya mencionado *La peor señora del mundo* o en *My Mother is Weird* de Rachma Gilmore y Brenda Jones, en el cual las madres adquieren garras, cuernos, colmillos e incluso vello en los oídos cuando se encuentran de malhumor o exhaustas. Pero también en casos en los cuales, aunque ambos padres poseen rasgos monstruosos, el énfasis se encuentra en el personaje materno, como en *Der Kleine und das Biest*, lo cual probablemente tiene que ver con la subrepresentación del personaje paterno como agente de crianza. Una excepción a esto se encuentra en *Este monstruo me sueña* de Gabriela Keselman y Emilio Urberuaga, donde el padre es representado como un monstruo a punto de cocinar al protagonista, hasta que el hijo reconoce que el caldero en realidad es una tina y que su padre únicamente pretende bañarlo.

83 En *Ma planète* de Emmanuelle Houdart la madre, el padre y la hermana del protagonista son representados como Terriens, monstruos que adoptan al infante al aterrizar en su planeta. La representación monstruosa consiste en la posesión de cuerpos híbridos, sin embargo ésta no entraña una diferencia sustancial sino aparente, ya que los padres fungen como cuidadores cuando son Terriens y también cuando son humanos, aunque se aprecia una especial cercanía entre el infante y la figura materna.

84 En *De kommer om natten* (traducción en español *Ellos vienen en la noche*) de Henrik Jonsson en múltiples ocasiones la madre ayuda a la hija a lidiar con sus miedos nocturnos (como en la primera categoría revisada), y es representada utilizando una playera holgada que deja ver un estómago con estrías mientras corre sin pantalones por la casa, lo que revela una mirada íntima al entorno doméstico. Cuando la madre encarna un monstruo su aspecto sigue siendo casi el mismo salvo por las garras, colmillos, gafas rojas y actitud amenazadora que acrecientan su poder protector contra las criaturas antropófagas, es decir, aunque ocurre un desplazamiento de lo monstruoso hacia la figura materna la caracterización tiene un uso positivo, lo cual muestra que las imágenes de lo monstruoso femenino no necesariamente implican una representación femenina abyecta.

85 La transgresión del ideal materno también sirve para caracterizar a los personajes monstruosos femeninos dentro de ámbitos escolares, como señala Elizabeth Marshall, quien al analizar diversas maestras monstruosas de la cultura popular (incluidos libros-álbum) encontró que éstas suelen tener dos rasgos en común: son focalizadas como tal a partir de la perspectiva de un estudiante masculino vulnerable y sus acciones representan un desvío del comportamiento maternal, por lo cual sus cuerpos usualmente exhiben disciplinamiento en términos de raza, género y orientación sexual, una lectura donde la monstruosidad puede tener connotaciones misóginas al reforzar una visión hegemónica del sujeto femenino. Para saber más revisar Marshall, Elizabeth. «Monstrous Schoolteachers: Women Educators in Popular Cultural Texts». *Feminist Media Studies*, 16(3), 460-477 (2016).

que puede rastrearse a las representaciones maternas en el cuento de hadas, como mostraré en la segunda parte de este capítulo.

Así como las figuras tutelares suelen encarnar al personaje monstruoso también lo pueden hacer los hijos, como se observa en el uso ambivalente del monstruo, la tercera categoría de esta tipología. En estas historias se trastoca la imagen idealizada de la infancia al punto de identificar en alguna medida al niño⁸⁶ con el personaje monstruoso, como sucede en el ya mencionado *Where the Wild Things Are* de Maurice Sendak. Un ejemplo similar se encuentra en *Petit, el monstruo* de Isol, donde el protagonista posee una naturaleza ambivalente aludida desde su puesta en página, pues cuando comete alguna fechoría el contorno que da forma a Petit sobresale entre plastas de color que adquieren formas asociadas a lo monstruoso como un diablo, un lobo o un murciélago (Figura 22), y cuando se porta bien las figuras cambian a un conejo, un sol o un ángel. El comportamiento de Petit desconcierta a su madre, quien le pregunta cómo un niño tan bueno puede hacer cosas tan malas e incluso a él mismo cuando se cuestiona si no será «algún tipo de monstruo inclasificable». En libros de este tipo los niños reciben la desaprobación familiar⁸⁷ por desacatar las reglas, lo que deriva en un proceso de autorreconocimiento en el que se identifican

86 *Lunática*, libro-álbum poético mencionado en el primer capítulo, bien podría entrar dentro de esta categoría porque hay una fusión entre las identidades del lobo y de la niña, personificación que expresa la inconformidad de ésta ante el mundo de los adultos. Otro ejemplo femenino de esta categoría se encuentra en *¡No, tú no!* de Hanan Díaz y Leston Luis, libro en el cual, a la manera de *Where the Wild Things Are*, lo monstruoso permite expresar de manera catártica la frustración infantil ante la disciplina materna. En ambos libros la monstruosidad aparece como un aspecto liberador y deseable, pues da forma a la rebeldía femenil infantil dentro de entornos familiares asfixiantes.

87 Por ejemplo en *Prunelle de mes yeux* de Élisabeth Brami y Karine Daisay el uso ambivalente del monstruo es utilizado para caracterizar en distintos momentos a madre e hijo, a la primera físicamente y al segundo moralmente. El infante recibe la reprobación materna cuando él revela que está enamorado de ella, mientras la madre es representada como una mantis (figura que alude a su carácter castrador) cuando el protagonista comienza a sentir rechazo hacia ella, de forma que la ambivalencia y la monstruosidad aludidas tensorán la relación entre ambos hasta un punto casi insostenible.



Figura 22.
Detalle de Isol.
Petit, el monstruo.
Ciudad de México: Consejo Nacional para
la Cultura y las Artes, 2011, s/p.

con el personaje monstruoso. Como señala Bruno Bettelheim, «los niños saben que ellos no siempre son buenos; y, a menudo, cuando lo son, preferirían no serlo. Esto contradice lo que sus padres afirman, y por esta razón el niño se ve a sí mismo como un monstruo» (15). Este tercer uso de lo monstruoso no sólo sirve para complejizar la identidad infantil ante sí y sus figuras tutelares, sino también a estos últimos, pues en los dos textos mencionados los niños comprenden que, al menos en cierta medida, la satisfacción de su necesidad de alimentación, y por lo tanto de cuidados familiares, se encuentra condicionada por la voluntad de la madre, de manera que la imagen de la figura materna también adquiere un carácter dual ante la mirada infantil, aspecto sobre el cual ahondaré en el siguiente capítulo.

Finalmente, hay una cuarta función del monstruo, que denomino mordaz, cuando éste se introduce para polemizar el rol de los padres ante las ansiedades infantiles. En este tipo de libros existe un distanciamiento entre padres e hijos que es subrayado por el monstruo como entidad externa, pues introduce una crisis ante la cual los padres se muestran omisos, por lo que estos son representados negativamente sin necesidad de encarnar al ser monstruoso. *Not now, Bernard* de David McKee (Figura 14) y *Du bruit sous le lit* (en español *Ruidos bajo la cama*) de Jean-Marc Mathis son ejemplos de este uso. En ambos libros el monstruo tiene un carácter dual porque el niño puede verlo, oírlo y representa un peligro letal, mientras que para el adulto se trata de un simple amigo imaginario,⁸⁸ y las quejas acerca de éste son ignoradas porque no hay pruebas de su existencia.⁸⁹ En los dos títulos se revela que el monstruo es real: en el primer caso el monstruo devora a Bernard y toma su lugar en el hogar sin que los padres se den cuenta, mientras en el segundo el monstruo sale desparado ante la escalofriante visión del padre (Figura 23). En ambos libros los tutores se caracterizan por la negligencia ante los infantes, cuyas demandas les impiden realizar tareas cotidianas e ir a dormir, respectivamente. El humor, sobre todo gráfico, tiene como fin poner en entredicho el juicio de los padres al exhibir la arbitrariedad de la

88 Este tema bien puede rastrearse hasta *Der Erlkönig* (conocido en español como *El rey de los elfos*) poema de Johann Wolfgang von Goethe en el que un infante asegura ser acechado por un ente sobrenatural, lo cual es continuamente desmentido y racionalizado por su padre, hasta la conclusión de la composición con la muerte del hijo.

89 Dentro de esta categoría vale la pena mencionar un par de títulos más en los que la madre es un personaje importante. En *No Such Thing* de Jackie French y Betsy Lewin, Howard y el monstruo debajo de la cama tienen el mismo problema: sus respectivas madres niegan la existencia del otro, por lo que estos se alían para darles una sorpresa y demostrar que ellos decían la verdad. Por otro lado, en *My Mama Says There Aren't Any Zombies, Ghosts, Vampires, Creatures, Demons, Monsters, Fiends, Goblins, or Things* de Judith Viorst y Kay Choroa, la madre del protagonista niega la existencia de una serie de seres terroríficos, sin embargo el niño es incapaz de creerle plenamente dado que ella comúnmente comete errores como perderse al conducir o regañarlo por acciones que él no cometió. En ambos casos los seres monstruosos permiten contraponer las perspectivas infantil y adulta, en el primer caso con una resolución humorística y en el segundo con una crítica incisiva al personaje materno.



Figura 23.
Detalle de Mathis, Jean Marc.
Du bruit sous le lit.
París: Éditions Thierry Magnier, 2004, s/p.

palabra unilateral del adulto en contraste con las imágenes que muestran la realidad infantil. En este caso el humor funciona como un subterfugio que permite dar cuenta de una experiencia que representada de otra forma sería demasiado dolorosa para el lector infantil, de manera que ambos libros muestran cómo la adaptación del tono (vía palabra o imagen) es uno de los recursos con los que cuenta la literatura infantil para abordar temas considerados escabrosos, por lo cual constituye un recurso sumamente útil dentro de las historias con monstruos.

En esta primera parte del capítulo he hablado sobre diversas formas de representación de lo monstruoso en el libro-álbum contemporáneo, para lo cual tomé como

punto de partida las tensiones entre niños y adultos en senos familiares, revisión en la cual establecí cuatro categorías: empoderamiento, extrañamiento, ambivalencia y mordacidad. Los libros citados en este apartado exploran el universo infantil a partir del personaje monstruoso y en ocasiones alientan la independencia del infante, realizan una crítica al mundo adulto y visibilizan relaciones de poder entre padres e hijos. En suma, adoptan una perspectiva infantil que cuestiona la autoridad adulta, por lo que en esa medida pueden clasificarse como subversivos, una categoría que aplica para aquellos libros que celebran «soñar despierto, desobedecer, contestar, huir de casa y ocultar los pensamientos y sentimientos privados a adultos antipáticos. Revocan las pretensiones adultas y se burlan de las instituciones adultas, incluyendo la escuela y la familia»⁹⁰ (Lurie x). Sin embargo, en este análisis de los usos del monstruo en el libro-álbum contemporáneo también se puede apreciar que la mayoría de las criaturas enlistadas son masculinas o por lo menos neutras, por lo que existe un sesgo de género en la representación. Como mencioné anteriormente, solamente en la segunda categoría revisada fue posible encontrar una mayor proporción de monstruos femeninos al identificar a la madre con el personaje monstruoso,⁹¹ y en la mayoría de los casos la representación de este personaje fue negativa, es decir, lo monstruoso servía como indicador de la «mala maternidad», concepto que explicaré en el siguiente capítulo, y que seguiré ilustrando en las siguientes páginas. A fin de ampliar el repertorio de monstruos dentro de la literatura infantil, a continuación haré

⁹⁰ [daydreaming, disobedience, answering back, running away from home, and concealing one's private thoughts and feelings from unsympathetic grown-ups. They overturned adult pretensions and made fun of adult institutions, including school and family.]

⁹¹ Otros títulos que representan madres monstruosas pero no incluí porque toda la familia es monstruosa son *Supposing* de Frances Thomas y Ross Collins, *My Monster Mama Loves Me* So de Laura Leuck y Mark Buehner, *Most Loved Monster* de Lynn Downey y Jack E. Davis y *Who is Your Favorite Monster, Mama?* de Barbara Shook Hazen y Maryann Kovalski. Pese a las diferencias entre estos libros, todos representan a la madre como única responsable del hogar, enfatizan el afecto materno (por el cual a veces compiten los hermanos), y en suma ofrecen una representación positiva del personaje materno, pues la caracterización monstruosa en gran medida es utilizada para introducir variaciones en los hábitos y entornos familiares pero no para criticar a la madre.

un breve repaso por diversos cuentos folclóricos europeos que incluyen este tipo de personajes. El criterio de selección será a partir del ejercicio de la antropofagia o por un involucramiento activo en esta práctica, un tipo de alimentación que, además de asociarse con el personaje monstruoso, permite abarcar un vasto espectro de lo monstruoso femenino dentro de los relatos estudiados, amplitud dentro de la cual destaca, una vez más, la recurrencia de las figuras maternas.

2.3. Monstruosidad femenina en el cuento folclórico y de hadas europeo

El cuento folclórico y el cuento de hadas son narraciones que han coexistido a lo largo del tiempo y ambos son antecedentes de la literatura infantil en tanto muchos de estos relatos posteriormente entraron al canon de clásicos infantiles. Las fronteras entre estos tipos de cuentos son porosas, pues ambas son narraciones en prosa, de carácter tradicional y ficcional pero el cuento folclórico se transmite principalmente de forma oral, mientras el cuento de hadas se distingue como un género literario subsiguiente (Haase 363); por tratarse de una derivación escrita, el cuento de hadas se considera una forma de cuento folclórico (una historia tradicional que no tiene un autor definitivo pero pertenece a todos por igual), y entre sus características se encuentran la ubicación espaciotemporal ficticia y la recurrencia de elementos fantásticos o mágicos (Mondschein en Grimm, Grimm's *Complete* xiv-xv), elementos que se encontraban en el tipo de relatos que Marie-Catherine d'Aulnoy nombraría por primera vez «cuentos de hadas» (*contes de fées*) para referirse a los escritos que circulaban entre los aristócratas de la Francia del siglo xvii.

Aunque inicialmente los cuentos de hadas no fueron dirigidos a niños, varios de estos relatos fueron de los primeros en constituir un repertorio literario propiamente infantil, primero por la presencia de los infantes durante la lectura de estas narraciones entre adultos, y luego por su adaptación escrita y expresa. Esta transformación es evidente en las ediciones de *Cuentos de la infancia y el hogar* (*Kinder und Haus-*

märchen en alemán) de Jacob y Wilhelm Grimm, donde el personaje materno, quien usualmente es despiadado con sus hijos, en muchas historias pasó de ser encarnado por la madre biológica a la madrastra en un intento por proteger la sensibilidad del joven público lector. Este desplazamiento apunta a una caracterización negativa de la madre generalizada dentro de los cuentos de hadas, razón por la que frecuentemente se ha estudiado a personajes femeninos como madrastras malvadas y brujas como manifestaciones de la madre «mala» que preserva la fantasía de la madre «buena» (Haase 638), personificada por la madre biológica y usualmente muerta. En los siguientes apartados analizaré la construcción textual y visual de diversas monstruos antropófagas del cuento de hadas, a quienes dividiré en tres categorías: ogros, madrastras y brujas, para mostrar cómo muchos de estos personajes funcionan como figuras maternas malévolas, exposición que tiene como propósito rastrear la caracterización monstruosa de la madre en el libro-álbum contemporáneo, la cual señalé en la primera parte del capítulo, y también se encuentra intertextualmente presente en los títulos estudiados en el tercer capítulo.

2.3.1. Ogras

Las ogros son una encarnación recurrente de la monstruosidad femenina en el cuento de hadas, particularmente dentro del siglo xviii. Según Jacob Grimm, los términos franceses *ogre* y *ogresse* provendrían del latín *Orcus*, que significa dios de la muerte y del inframundo, palabras que se popularizarían a partir de la publicación de los cuentos de Charles Perrault en 1697 (Haase 702). Estas figuras, importantes dentro del folclor africano y europeo, fueron recuperadas por Perrault y d'Aulnoy de la tradición oral (Brunel 912), y a partir de su fijación en medios impresos se conocerían como humanoides, generalmente de gran tamaño y escaso intelecto, que gustan de comer carne humana, especialmente infantil. Los ogros usualmente son caracterizados como seres que dirigen su malicia contra los humanos, aunque su conexión en ciertas

culturas con espíritus ancestrales o incluso su cercanía con las hadas en la tradición cuentística francesa⁹² los conecta con los poderes de la vida y la muerte, lo que señala la naturaleza indeterminada de estos seres, pues pueden ser tanto malvados como divinos, poseer características cuasi animales y a la vez facultades sobrenaturales, y aunque son parecidos a los humanos son excluidos de la sociedad por sus impulsos caníbales (Brunel 924), de manera que su monstruosidad también reside en la transgresión de clasificaciones representada por su mera existencia.

Una primera muestra de las ogros dentro del cuento de hadas se encuentra en «Pulgarcito» de Charles Perrault ejemplo que, aunque no se alinea con la representación del mal materno, sirve para ilustrar el desdoblamiento de las figuras parentales como monstruos y la construcción visual de la monstruosidad femenina. En este cuento el ogro y su esposa replican la relación entre los padres de Pulgarcito: la madre de Pulgarcito y la esposa del ogro son figuras benevolentes porque intentan proteger a los niños de los personajes masculinos hostiles, pues el padre es quien propone el abandono infantil, así como el ogro «se los devora con los ojos» (223) y planea servirlos en un festín con sus amigos. En este cuento se observa una simetría entre el progenitor y el villano, pues el ogro es una especie de doble del padre y objetiviza el deseo monstruoso de comerse a sus hijos (Brunel 916), hipótesis que también sostiene Tatar con respecto a este cuento y a «Hansel y Gretel», en los que la incapacidad para proveer se distorsiona y da pie a fantasías caníbales que tienen como agente al responsable de la escasez (*Off with Their* 196). En este sentido, Dorothy Bloch señala que los temores infantiles (incluido el de ser devorado) reflejan un «desplazamiento del miedo hacia monstruos y criaturas imaginarias [...] destinado a preservar una ima-

⁹² Por ejemplo, Arlette Bouloumié explica que en Perrault (quien en la dedicatoria de «Piel de asno» se refiere a su obra como «cuentos de ogro y de hada» [*contes d'ogre et de fée*]) los ogros serían hermanos de las hadas, pues habrían de compartir propiedades mágicas así como cierto poder sobre el destino humano (Brunel 924). Por otro lado, en «L'Oranger et l'Abeille», d'Aulnoy presenta a Tourmentine, madre adoptiva y posteriormente antagonista de la protagonista, quien al ser mitad ogro y mitad hada posee rasgos como el canibalismo pero también gran inteligencia debido a su ascendencia feérica.

gen idealizada de los padres, de los cuales era así posible recibir el cariño tan esencial para sobrevivir» (13), argumento que puede aplicarse a este caso y trasladarse a otros cuentos con personajes antropófagos que en la mayoría de los casos representan a las madres, como mostraré a lo largo de esta sección.

El ogro tiene siete hijas, lo cual refuerza la similitud entre la familia ogresca y la de Pulgarcito, quienes poseen incipientes rasgos ogrescos descritos en detalle antes de ser asesinadas por su padre:

El ogro tenía siete hijas, que todavía eran niñas. Aquellas pequeñas ogresas tenían todas la tez muy bonita, porque comían carne fresca como su padre; pero tenían ojillos grises y redondos, la nariz ganchuda y una boca muy grande con dientes largos, muy puntiagudos y muy separados uno de otro. No eran todavía malas del todo, pero prometían mucho, porque ya mordían a los niños pequeños para chuparles la sangre. (224)

En este fragmento por un lado se atribuye la belleza de las niñas a su alimentación carnívora, que sin embargo no oculta otros rasgos asociados con lo monstruoso: una nariz que se adivina brujil, además de una boca y unos dientes que acentúan su carácter devorador. Se puede deducir que con la edad las niñas desarrollarán un aspecto y unos hábitos completamente ogrescos, que de momento se manifiestan en la actividad vampírica de beber sangre humana, de allí que estas ogresas posean un carácter peligroso que su faz infantil aún oculta. Un par de siglos después de su lanzamiento, Gustave Doré realizó una edición ilustrada de estos cuentos; en el grabado de esta escena (Figura 24), Doré eligió presentar a las ogresas con rasgos infantiles ordinarios pero añadió huesos y partes animales (no mencionadas en el texto) sobre la cama, en manos y bocas para enfatizar su carácter monstruoso. La aparición de estos personajes es breve pues su padre las degüella al confundirlas con los niños,



Figura 24.
Ilustración de Doré, Gustave para «Pulgarcito».
Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poucet10.jpg>

pero conforma una doble excepción de lo monstruoso femenino en este apartado, pues la abominación corre por filiación paterna y las hijas, al ser infantes,⁹³ aún no alcanzan su máximo desarrollo, peculiaridades que refuerzan la teoría de que, en los cuentos de hadas, el verdadero mal femenino se encuentra en figuras adultas que la mayoría de las veces coinciden con la madre.

El cuento «Finette Cendron» (versión en español «Finita Cenicienta») de Marie-Catherine d'Aulnoy guarda similitudes con el relato de Perrault revisado aunque

⁹³ Caperucita roja es un personaje que también puede representar la monstruosidad femenina infantil a partir de la antropofagia, pues en versiones orales del cuento que le da nombre, la protagonista se alimenta de la carne y la sangre de su abuela, actividad censurada en versiones escritas como la de Charles Perrault. Para conocer más al respecto revisar Verdier, Yvonne. «Little Red Riding Hood in Oral Tradition». *Marvels & Tales* 11: 1, Wayne State University Press, 101-123 (1997).

con una mayor presencia femenina, pues la protagonista es la más pequeña de tres hermanas, quien en ocasiones es auxiliada por su hada madrina Merluce,⁹⁴ y en este caso la madre, al abandonar a las niñas en el bosque, coincide con la ogro y villana principal. Atraídas por sus paredes y techos de piedras preciosas las niñas llegan a un castillo habitado por una pareja de ogros y son recibidas por la fémina, quien es descrita en detalle: «enseguida les abrió la puerta una vieja espantosa. Tenía un solo ojo en medio de la frente, que sin embargo era más grande que cinco o seis ordinarios, la nariz chata, la tez negra y una boca tan horrible que daba miedo. Medía diez metros de alto y cinco de ancho»⁹⁵ (231). Esta ogro posee varias de las características asociadas a lo monstruoso mencionadas anteriormente, como órganos oculares anormales y un tamaño descomunal, pero también señala la piel oscura como uno de los rasgos que provocan pavor, característica en la que es necesario ahondar pues apunta a otros de los sesgos que dan forma a lo monstruoso.

Thomas Geider señala que el color de piel de los ogros puede variar dependiendo de la región de procedencia: en cuentos orientales puede ser negra; en la tradición china, azul y en los cuentos namibios, blanca (Haase 703), por lo cual en principio el tono oscuro de la piel se explicaría como una posible variación territorial. Sin embargo, Arlette Bouloumié indica que entre las oposiciones que introduce la figura del ogro hay una asociada al color: mientras Gargantúa es un ogro blanco que se relaciona con el gusto por vivir, el ogro en Perrault, al vincularse con la muerte, ejemplifica al ogro negro, categoría caracterizada entre otras cosas por la violencia y la acumulación macabra de carne (Bouloumié 113). Más aun, Kathryn Hoffmann explica que en el contexto de Perrault y d'Aulnoy es posible hablar de lo monstruoso etnológico

⁹⁴ Este personaje concuerda con el arquetipo del hada buena de finales del siglo XVII, quien beneficia a los bondadosos y castiga a los malévulos, mientras las hadas malas son despiadadas con todos (Long 124).

⁹⁵ [aussitôt une vieille femme épouvantable leur vint ouvrir; elle n'avait qu'un oeil au milieu de front, mais il était plus grand que cinq au six autres, le nez plat, le teint noir et la bouche si horrible, qu'elle faisait peur; elle avait trente pieds de haut et quinze de tour.]

como un tipo de diferencia unida a los cuerpos, la piel, el cabello, las prácticas y los lugares marcados por la distancia con respecto a Europa, y que la representación de las mujeres africanas es particularmente problemática en cuentos de hadas como los de d'Aulnoy, donde su apariencia suele describirse de manera irónica en términos de belleza (124). En este trabajo he enfocado la diferencia sexual como principio del cual emerge lo monstruoso, sin embargo, descripciones como la de esta ogra revelan cómo las representaciones de lo monstruoso también traslucen sesgos raciales⁹⁶ y etnológicos, así como la naturalidad con que un cuerpo percibido como diferente puede muy fácilmente ser clasificado como monstruoso, categoría que al asociarse con el género femenino se relaciona de manera ineludible con preceptos de belleza epocales, punto al que regresaré en este capítulo y el siguiente.

Aunque en este cuento los monstruos son una pareja, no cabe duda de que la atención se centra en la ogra, que a su vez establece un paralelismo con el personaje materno, el cual parece desalmado frente al personaje paterno representado como bondadoso y pasivo. En la edición de este cuento ilustrada por Gustave Staal no hay imágenes del ogro, mientras el grabado dedicado a la ogra (Figura 25) es de mayor tamaño que el resto y se le añaden rasgos puntiagudos (orejas, dedos, pies, colmillos, incluso una espada) no mencionados en el texto. La ogra posee la debilidad de la vanidad, gracias a lo cual es derrotada por las niñas: tras la muerte del ogro ella se consuela pensando en que un rey o un marqués querrá ser su segundo esposo, y mientras las niñas la peinan para volverla más atractiva, Finette toma un hacha y la decapita de un solo golpe, de manera que en su búsqueda de embellecimiento y segundas nupcias encuentra su perdición. El empeño de esta ogra por conseguir una nueva pareja puede deberse a que estos seres generalmente forman parte de una familia (Haase

⁹⁶ Para un examen histórico de las representaciones monstruosas de las personas negras revisar Knight, Wanda. «Looking B(l)ack: Examining the Monstrous History of Black Oppression through Racist Imagery and Artifacts». En Compagna, Diego y Steinhart, Stefanie (eds.). *Monsters, Monstrosities, and the Monstrous in Culture and Society*. Delaware: Vernon Press, 2019.



Figura 25.

Ilustración de Sataal, Gustave para «Finette Cendron» en D'Aulnoy, Marie-Catherine et al.

Contes des fées.

París: Garnier Frères, 1978, p. 233.

703), como en «Pulgarcito», ya que incluso las ogros suelen ser menos crueles y maliciosas hacia los humanos cuando son acompañadas por un consorte (Rose 276), lo cual se puede observar en el último cuento que conforma el apartado de ogros.

En «La bella durmiente del bosque» de Perrault la villana es una ogra que antagoniza con la princesa como su suegra. En esta versión el príncipe, tras despertar

a la protagonista⁹⁷ en el castillo,⁹⁸ debe ocultar a su madre la existencia de su nueva familia ya que «aunque la quería, la temía, porque era de raza de ogros, y el rey sólo se había casado con ella por sus muchas riquezas» (130). Por la descripción del cuento se puede deducir que la reina es tratada con velado desprecio no sólo por su esposo, sino por los sirvientes del palacio, quienes murmuran a sus espaldas acerca de sus hábitos alimenticios. Cuando el príncipe ocupa el trono al fin acomoda a su familia en el palacio, y cuando éste debe ausentarse para ir a la guerra comienza una pugna entre suegra⁹⁹ y nuera que bien puede dramatizar el difícil encuentro entre una mujer joven que no puede hacer nada más que «sufrir la brujería y la autoridad —y quizá también la hostilidad— de una mujer a cuya casa ha entrado y en cuya hija se ha convertido»¹⁰⁰ (Warner 220). Durante el tiempo en que la madre posee el poder se conoce su verdadero carácter: siente una glotonería insaciable por sus nietos y su hija

⁹⁷ Margery Hourihan señala cómo, paradójicamente, el hechizo del hada buena fija el carácter pasivo de la princesa, rasgo arquetípico de las heroínas ya mencionado en la Introducción, pues su intervención la salva de la muerte pero la condena a cumplir su destino únicamente por el encuentro con el príncipe, de manera que ser elegida es todo lo que puede pedir porque representa su único modo de salvación (Hourihan 198).

⁹⁸ La representación del castillo en este cuento enfatiza el nexo entre el miedo a ser devorado y ser castrado, concepto en el que ahondaré en el tercer capítulo. Entre los rumores que rodean al palacio el más popular es que en él vive un ogro que se alimenta de niños a sus anchas, dado que él sería el único capaz de atravesar el espeso bosque, lo que mantiene a la población alejada del recinto; sin embargo, el príncipe, animado por un deseo ardiente de amor y de gloria, logra atravesar sin problema alguno el erizado bosque de zarzas y espinos. Barbara Creed menciona que la entrada peligrosa es un motivo visual asociado con la vagina dentada (mito en el cual los genitales femeninos son representados como potencialmente castradores), y señala que este cuento y otras de sus variantes ilustran esta figuración monstruosa pues el único pretendiente que logra atravesar ileso la barrera de espinas es aquel capaz de inspirar amor (Creed, *The Monstrous-Feminine* 107). De forma que el castillo de la princesa tematiza tanto la antropofagia como la castración al aludir a la figura del ogro y presentar un acceso potencialmente mortal para los pretendientes.

⁹⁹ Warner resalta cómo en francés *belle-mère* designa tanto a la madrastra como a la suegra (220), coincidencia que permite pensar a estos dos tipos de mujeres como representaciones negativas derivadas de la figura materna en el cuento de hadas.

¹⁰⁰ [suffer the sorcery and the authority —and perhaps the hostility— of the woman whose house she has entered, whose daughter she has become.]

política, a quienes cree devorar una vez que los manda cocinar; posee un carácter sádico, pues ordena que su nuera y sus hijos, así como el personal que la burló, sean arrojados en una tina llena de sapos, víboras, serpientes y culebras; finalmente, es orgullosa y colérica, pues cuando su hijo interrumpe la ejecución la reina se lanza a sí misma en la tina, donde muere devorada por las alimañas. La muerte violenta de la ogra ilustra un tipo de deceso común en este tipo de cuentos, como señala Tatar con respecto a las madrastras:

Para enfatizar el fin absoluto del reino de terror de la madrastra el cuento de hadas describe su fallecimiento con detalles gráficos y mórbidos. Ahogada, calcinada, destrozada por animales salvajes o metida en ataúdes llenos de aceite hirviendo o serpientes venenosas, ella muere en cuerpo y alma, y deja de suponer una amenaza para la recientemente establecida familia real.¹⁰¹ (*The Hard Facts* 148)

El fin funesto de estas monstruas bien puede interpretarse como el desenlace necesario de cuentos admonitorios que advierten sobre las consecuencias de la mala maternidad; en el relato revisado la violencia de la muerte de la ogra se ve atenuada por el duelo del joven rey, actitud indulgente poco común ante la muerte de las villanas en el cuento de hadas. En este caso Perrault tematiza la rivalidad familiar a partir de la madre/suegra como ogra, mientras en «Sol, Luna y Talía» de Giambattista Basile, antecedente de este relato,¹⁰² la antagonista es una esposa que conspira para que el rey

¹⁰¹ [To emphasize the definitive end to the stepmother's reign of terror, the fairy tale describes her demise in graphic and morbid detail. Drowned, burned to ashes, torn to pieces by wild animals, or placed in a casket filled with boiling oil and poisonous snakes, she dies in both body and spirit, no longer representing a threat to the recently established royal family.]

¹⁰² Otro cambio notable entre las versiones de este cuento es el contacto físico representado. En la de Perrault el príncipe sólo se hinca ante ella, mientras en la de Basile la princesa tiene dos hijos producto de una violación (el hechizo se rompe hasta que los bebés intentan alimentarse de ella). Finalmente, en la versión de los hermanos Grimm un beso rompe el encanto y no hay referencia alguna a la familia del príncipe, cambios que pueden deberse al tipo de público y usos a los que cada relato fue destinado.

se alimente involuntariamente de los hijos que procreó con su amante. La villanía de un personaje no consanguíneo que busca aniquilar la descendencia paterna apunta a la madrastra malvada, arquetipo de la monstruosidad femenina cuya perversidad en ocasiones es subrayada a través de la cocina antropofágica.

2.3.2. Madrastras

En los cuentos de hadas, las madrastras son mujeres que llegan al hogar tras la muerte de la madre biológica y perturban la armonía familiar al entrar en conflicto con la prole del marido. La madrastra es un personaje recurrente en la cuentística de los Grimm, lo cual tiene una explicación contextual pues durante la época en la que recopilaban los relatos era común la muerte de mujeres durante el parto, y dada la estricta división de labores por género, los viudos debían casarse de nuevo rápidamente, por lo que las segundas nupcias eran usuales (Mondschein en Grimm, *Grimm's Complete* xxi). Este ajuste en el modelo familiar dio pie al arquetipo de la madrastra malvada la cual, en tanto encarnación decimonónica de lo monstruoso, es un signo «de la disgregación social dentro de los cuentos mismos: el *deus ex machina* por el cual la diferencia (de cuerpo, de cultura, o de ideología) es cercada y purgada de la familia, del estado, o de la imaginación»¹⁰³ (Marsh y Cakmak 105). Esta demonización, por otro lado, permitía incluir abuso contra el infante y a la vez negar cercanía con la figura maltratadora (Schechtman xiv), lo que muestra que, mientras la violencia gráfica era admisible en este tipo de relatos, la concepción de la madre como agente de agresión era considerada perturbadora para la psique infantil, de manera que la inclusión de madrastras malvadas liberaba de responsabilidad a los padres biológicos y preservaba el ideal materno.

«El enebro», uno de los cuentos más violentos de los hermanos Grimm, tiene como villana a una madrastra que comete todo tipo de vejaciones contra su hijas-

¹⁰³ [of social disaggregation within the tales themselves: the *deus ex machina* by which difference (of body, of culture, or of ideology) is encircled and purged from the family, the state, or the imagination.]

tro, quien constituye un impedimento para que Marlenita, su hija biológica, sea la única heredera de la familia. Aunque en este cuento no hay mayor detalle sobre la apariencia física de la mujer sí hay una minuciosa descripción psicológica que ilustra el desagrado que siente frente al hijastro: «Cuando la mujer miraba a su hija, sentía muchísimo cariño por ella, pero, cuando miraba al niño, se le encogía el corazón y pensaba que era un estorbo. Y siempre estaba meditando cómo se las arreglaría para que todas las posesiones familiares pasaran en herencia a su hija, y era el diablo el que le inspiraba estos pensamientos» (Grimm, *El enebro* 348), aversión que escala en violencia hasta culminar en el asesinato. Aunque en principio se señala la codicia como el origen de la maldad de la mujer, en el texto constantemente se menciona al diablo como el agente que la inspira para terminar con la vida del niño. Finalmente, la villana engaña al chico al ofrecerle una manzana, artimaña que utiliza para decapitarlo: «Y, cuando el chiquillo se inclinó hacia el interior del baúl para coger la manzana, el diablo volvió a tentar a la mujer y, plof, la mujer cerró la tapa de golpe, de modo que le cortó al niño la cabeza, y la cabeza rodó entre las manzanas» (Grimm, *El enebro* 350). En este texto la madrastra es descrita como una mujer ordinaria, cuyo aspecto ni siquiera es referido, y sin embargo posee características que la emparentan con la figura de la bruja: la influencia demoniaca, el ofrecimiento de la manzana como un motivo recurrente en la ficción brujil¹⁰⁴ y la alimentación a base de humanos. Después del homicidio, la madrastra manipula el cadáver y le hace creer a Marlenita que ella asesinó a su hermano (con lo cual se pone en tela de juicio el supuesto afecto hacia su hija biológica), para finalmente cocinar el cuerpo y servirlo en la cena, es decir, en este caso la madre sustituta no sólo no alimenta a su hijo —una expresión básica del cuidado materno— sino que hace de él el platillo principal.

¹⁰⁴ Esta fruta no sólo figura en diversos cuentos sino que fue motivo de disputa durante la cacería de brujas, pues el demonólogo Henri Boguet en su *Discours exécration des sorciers* (1602) afirmó que las manzanas eran el alimento que las brujas utilizaban para conducir a sus víctimas hacia el diablo (K. Hoffmann 118).

En este cuento no se menciona que la madrastra efectivamente ingiera al infante, pero sí se describe cómo el padre se alimenta de su hijo, por lo cual la mujer induce canibalismo involuntario. En el texto se resalta el deleite con el cual el padre engulle la cena: él felicita a la cocinera y no quiere compartir el guisado, mismo que devora hasta dejar los huesos limpios, complicidad que es mencionada en la canción del niño-pájaro hacia el final del cuento: «Me mató mi madre, me comió mi padre, pero mi hermanita, la fiel Marlenita, puso mis huesitos en un pañuelito y al pie del enebro los depositó» (Grimm, *El enebro* 354). En este canto y el resto del cuento se refiere a la villana como la madre, no como la madrastra, lo cual apoya el argumento de Tatar según el cual, en la colección de cuentos de los hermanos Grimm, las madrastras y otras villanas casi siempre son sustitutas, muy ligeramente disfrazadas, de las madres biológicas (*The Hard Facts* 144), lo cual permitiría tipificar el abuso perpetrado por personajes femeninos, especialmente dentro del hogar, simplemente como maldad maternal.

En los últimos párrafos del cuento se relata el intenso malestar físico y emocional de la madrastra, quien siente que se quema por dentro y desea estar bajo tierra para no oír el canto del ave. La sensación abrasiva cobra sentido cuando el pájaro la asesina dejando caer sobre ella una piedra de molino (Figura 26): «en el sitio donde había estado la mujer surgía humo y fuego y llamas y, cuando todo hubo acabado, allí estaba de nuevo el hermanito» (Grimm, *El enebro* 367), de forma que dicha aniquilación permite que el niño cobre vida de nuevo. En este cuento la muerte violenta de la mujer corona el final feliz de los tres integrantes de la familia, quienes pasan por alto el incidente para entrar a comer en la casa; el hecho de que el esposo y la niña no sientan pena ante el fallecimiento de la madrastra indica que ella merecía dicho fin, pues en lugar de guardar luto inmediatamente celebran la reunificación familiar a través de la cena, con lo que la alimentación nuevamente aparece como una actividad significativa que inaugura el comienzo de un nuevo ciclo en el que se ha expurgado el mal femenino. Por otro lado, Gilbert y Gubar interpretan el canto del ave como muestra del desarrollo del protagonista y de su progreso hacia la adultez



Figura 26.

Ilustración de Von Schwind, Moritz para «El enebro» en Tatar, María. *The Hard Facts of the Grimm's Tales*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1987, p. 4.

en términos de autoafirmación y de autoexpresión, pues al convertirse en pájaro es capaz de entonar una canción de venganza y de, eventualmente, rebelarse ante la madrastra, al contrario de algunas heroínas que son convertidas en objetos silentes (57), sujetos incapaces de articular verbalmente sus deseos y pensamientos, como sucede con la princesa en «Blancanieves».

En «Blancanieves», como en el «El enebro», la protagonista es concebida a partir del profundo deseo de la madre, quien muere poco después de dar a luz y es sustituida por una madrastra despiadada. En «Blancanieves», a diferencia de otros cuentos marcados por la escasez económica, la madrastra no daña a su hijastro por falta de medios para subsistir ni de bienes materiales, sino por rivalizar en atractivo físico, como revela la primera descripción de ella: «Era una bella mujer, pero tan orgullosa y soberbia, que no podía soportar que alguien la superara en belleza»

(Grimm, «Blancanieves» 526), de forma que la vanidad aparece por segunda vez en esta sección como una característica del personaje monstruoso femenino en el cuento de hadas, en esta ocasión como característica principal de la villana. La madrastra se dirige a su espejo mágico cada que desea constatar que es la más bella del reino y cada día se queda satisfecha con la respuesta, hasta que a la tierna edad de siete años Blancanieves la destrona en hermosura. Ante esta revelación, la atemorizada reina se pone verde y amarilla de envidia, momento que inaugura la rivalidad entre ellas en términos de mujer-monstruo y mujer-ángel (Gilbert y Gubar 51), una polarizada diferencia que se desdibujará hacia el final del relato. El primer atentado contra Blancanieves sucede cuando encomienda su asesinato al cazador, quien debe entregar el hígado y los pulmones de Blancanieves como prueba. El cazador,¹⁰⁵ conmovido por la belleza de la princesa y confiado en que los animales la devorarán en el bosque, permite la huida de Blancanieves y en su lugar lleva los órganos de un jabato, los cuales son cocidos con sal para deleite de la madrastra. Incluyo a la reina malvada en esta sección por sus inclinaciones caníbales, pues aunque no logra ingerir las vísceras de su hijastra, ella cree haberlo hecho. Este acto ilustra el canibalismo folclórico, un tipo de alimentación que caracteriza a la mayoría de los monstruos antropófagos pues no se explica por la falta del sustento necesario para sobrevivir (Tatar, *Off with Their* 194) sino por motivos ulteriores muchas veces malvados; en este caso el canibalismo ni siquiera deriva del gusto por la carne humana,¹⁰⁶ ya que esta inclinación jamás es

¹⁰⁵ Así como los villanos pueden representar una proyección negativa de las figuras parentales, también es posible interpretar a los personajes benevolentes como un desdoblamiento de los padres, como sucede con el cazador, quien habría de ser un sustituto del progenitor de Blancanieves, razón por la cual no ayuda a la reina en sus tentativas de asesinato (Bettelheim 287; Gilbert y Gubar 55).

¹⁰⁶ En *Adieu Blanche-Neige* Beatrice Alemagna busca capturar la brutalidad de este cuento de los Grimm a partir de la perspectiva de la reina malvada. Entre muchas otras razones, este libro-álbum destaca por dedicar un emplante de ocho recuadros a la madrastra (cuyo aspecto remite al Drácula personificado por Gary Oldman) devorando las supuestas vísceras de Blancanieves. Estas imágenes retratan un intenso placer en el acto canibal a tal grado que la motivación de la reina se vuelve ambigua. Para conocer más sobre este título revisar: <https://www.topipittori.it/en/topipittori/sulle-tracce-delle-fiabe>

mencionada en el cuento, sino del ansia por destruir completamente a la princesa y de nutrirse de su hermosura a través de la ingestión, acto que indica tanto un deseo de identificación (Brunel 920) como un intento desesperado de aferrarse a poderes femeninos a punto de desvanecerse (Haase 157), potencia entendida en términos de juventud y belleza.

Es también a través de la alimentación que en su tercer intento la reina logra dar muerte a Blancanieves: gracias a su maestría en las artes de la brujería, elabora una manzana con un aspecto exterior tan hermoso que le apetecería a quien lo viera, pero con un interior tan venenoso que con un mordisco moriría (Grimm, «Blancanieves» 533). Kathleen Long señala que durante la cacería de brujas se atribuyó a estas mujeres la capacidad para volar y para cambiar de forma, pero sobre todo el poder para causar daño a través de la magia, práctica que los Grimm recuperan en la caracterización de la reina malvada como bruja. Por otro lado, la manzana, tan apetitosa como mortífera, establece un paralelo con la villana en tanto el atractivo físico encubre su naturaleza perversa, ambivalencia que Carolyn Daniel encuentra en la personificación de la bruja literaria, quien suele tener un carácter dual, tanto atractivo como repelente, por su cercanía con la figura materna, pues la bruja «está culturalmente asociada, como la madre, con la abyección a través de las capacidades generativas de su cuerpo, y a través de la comida/pociones con las que ella incita y envenena»¹⁰⁷ (136). Esta caracterización se puede observar en la ilustración de Walter Crane (Figura 27), pues durante el «tercer episodio de la tentación» (Gilbert y Gubar 55) la presenta con una actitud persuasiva y con un sombrero puntiagudo (accesorio de antaño asociado con las fuerzas demoniacas), lo cual fija su personificación brujeil a través de recursos visuales cuando en el texto simplemente se menciona que está disfrazada como campesina.

¹⁰⁷ [is culturally associated, like/as the mother, with abjection through her body's generative capacities, and through the food/potions with which she entices and poisons.]



Figura 27.
Ilustración de Crane, Walter para «Blancanieves».
Recuperado de: <https://mythfolklore.blogspot.com/2014/07/grimm-snow-white-cont-again.html>

En la versión de los hermanos Grimm, Blancanieves recupera la vida al escupir el trozo de manzana mientras los sirvientes del príncipe la transportan en el ataúd transparente. Este objeto sirve a Gilbert y Gubar para establecer un punto de comparación entre la princesa y la reina, pues ambas serían cautivas dentro de prisiones de cristal: mientras la primera es depositada en un féretro que exhibe su belleza de ultratumba,¹⁰⁸ la segunda es sometida a la tiranía del espejo mágico hasta la muerte,

¹⁰⁸ Para Gilbert y Gubar el féretro es interpretado como una cárcel para Blancanieves porque ilustra su castidad absoluta, su inocencia gélida y su dulce nulidad (53), de la cual logra escapar gracias a su cautivante belleza que la habría de convertir en la posesión más preciada del príncipe, acto que ejemplifica el poder de la mirada masculina (*male gaze*) en tanto este tipo de vista conlleva el poder de la acción y de la posesión (Berger en Bowers 217) sobre sujetos femeninos.

pues únicamente es capaz de liberarse a través de la autodestrucción (56) cuando hacia el final del cuento baila «hasta caer muerta» (Grimm, «Blancanieves» 535). Esta muerte no sólo asegura la tranquilidad de la pareja real, sino que sitúa de manera indiscutible a Blancanieves como «la más bella del reino», cuestión que abre la posibilidad de que el ciclo de muerte y vanidad se repita de nuevo, un tipo de drama entre madre e hija que el libro-álbum contemporáneo continúa representando, como expondré en el tercer capítulo. Probablemente la reina malvada sea una de las villanas más memorables de la literatura infantil porque los hermanos Grimm dedican gran parte del relato a su caracterización, pues en un solo personaje se encuentra una madrastra despiadada, una reina cruel y una bruja canibal; a continuación analizaré esta última figura, con lo cual concluiré la sección sobre monstruosidad femenina en el cuento de hadas.

2.3.3. Brujas

La bruja es uno de los personajes fantásticos más populares dentro de los cuentos de hadas y conforma uno de los principales referentes dentro del imaginario de mujeres terribles tanto en ficciones infantiles como adultas. Daniel indica que cuando la bruja es representada como un ser malvado frecuentemente es una encarnación de la madre devoradora (figura que coincide con todas las madrastras y la mayoría de las ogras mencionadas anteriormente) y del mal seno¹⁰⁹ (117), en tanto suele englobar

¹⁰⁹ Término psicoanalítico propuesto por Melanie Klein a principios del siglo xx. Refiere al mecanismo por el cual en los primeros años de vida el infante «divide» a la madre en dos figuras radicalmente opuestas dependiendo de las experiencias positivas y negativas asociadas a ella, especialmente a través de la lactancia, de forma que el buen seno alude a la sensación de bienestar experimentada durante el amamantamiento, mientras el mal seno apunta a sentimientos de ansiedad y furia derivados de la falta de alimento y cuidados maternos. Esta separación persiste hasta que el infante es capaz de comprender que los aspectos satisfactorios e insatisfactorios percibidos forman parte de una misma persona. Esta estrategia es similar al desplazamiento del miedo a los padres hacia monstruos, pues en ambos casos hay una dificultad de la mente infantil para conciliar los aspectos positivos y negativos de las figuras parentales, mecanismo que será nuevamente observado en el siguiente capítulo a partir del análisis de *Graine de Grenade*.



Figura 28.

Ilustración de Vogel, Hermann para «Hansel y Gretel». Recuperado de: <https://topillustrations.wordpress.com/2017/12/28/hansel-and-gretel-pictures-from-the-story/>

todo tipo de aspectos negativos asociados a la figura materna. Asimismo, Barbara Creed señala que en los discursos patriarcales la bruja es definida como abyecta porque perturba el orden simbólico, por lo cual usualmente se le describe como irracional, urdidora y malvada, y se le asocia con objetos igualmente abyectos como «suciedad, putrefacción, arañas, murciélagos, telarañas, brebajes, pócimas e incluso con canibalismo»¹¹⁰ (*The Monstrous-Feminine* 76), actividad que caracterizará a los dos últimos personajes que forman parte de esta breve selección de monstruas antropófagas en el cuento folclórico europeo.

¹¹⁰ [filth, decay, spiders, bats, cobwebs, brews, potions and even cannibalism.]

«Hansel y Gretel» parte de la misma premisa que «Pulgarcito» y «Finette Cendron», pues los padres abandonan a los hijos en el bosque como solución a la falta de recursos. En este caso la instigadora es la madrastra,¹¹¹ descrita como una mujer insensible ante el sufrimiento de los niños, a quienes constantemente insulta y limita el alimento; esta figura materna malévola se alinea con la villana principal del relato, una bruja cuyo hogar —hecho de pan, pastel y azúcar— deslumbra a los famélicos niños tras estar días perdidos. En primera instancia la bruja se describe simplemente como una mujer mayor que se apoya con ayuda de un bastón, quien tras sorprender a los niños devorando su hogar les asegura que nadie les hará daño y los toma de la mano para invitarlos a pasar. En la ilustración de la casa elaborada por Hermann Vogel (Figura 28) sobresalen las figuras antropomórficas que adornan la fachada, específicamente los enladrillados con muecas macabras de los cuales come Hansel, lo cual plantea una clara alusión al canibalismo así como al carácter siniestro de este sitio. Una vez dentro de la morada, la anciana proporciona comida, ropa y cama a los niños quienes, acostumbrados al maltrato que sufren en casa por parte de la madrastra, se embelesan con las atenciones. Sin embargo muy pronto descubren que ella tiene intenciones ocultas:

Pero la vieja que se había presentado de forma tan cordial era una bruja malvada que acechaba a los niños. Había construido de pan la casa solamente para atraerlos. Cuando caía uno en sus manos, lo mataba, lo cocinaba y se lo comía, y eso era para ella un día de fiesta. Las brujas tienen los ojos sanguinolentos y no ven bien de lejos, pero poseen un olfato tan fino como los animales y notan cuando se aproximan seres humanos. (Grimm, «Hansel y Gretel» 592)

¹¹¹ En las primeras ediciones del cuento la madre biológica es quien convence al padre de abandonar a los niños (Haase 639), mientras que en la versión definitiva del cuento este personaje es representado por la madrastra, lo que introduce una ligera variación de la figura materna como agente maligno.

En esta descripción destacan las similitudes de la bruja con los ogros, quienes poseen una visión deficiente pero un olfato aguzado, así como gusto por la carne infantil. El canibalismo es una de las características más sobresalientes de la bruja de este cuento, por lo cual dedica grandes esfuerzos a la tarea de secuestrar niños y posteriormente comerlos;¹¹² tan solo un día después de la llegada, la bruja pone en marcha su plan: encierra a Hansel en una jaula y a Gretel le encomienda alimentarlo para que se vuelva más apetitoso. En este cuento las figuras de las villanas coinciden, lo cual es notorio en las ocasiones en que despiertan a los infantes con la misma frase.¹¹³ La nutrición es otro de los elementos que permiten señalar esta identificación, pues mientras la madrastra limita el sustento en la primera parte del cuento, en la segunda la bruja raciona el alimento a Gretel y engorda a Hansel sólo para comérselo, es decir, ambas villanas representan el mal maternal —sobre todo si se toma en cuenta que en las primeras ediciones la madre biológica era la responsable del abandono— en tanto niegan la comida a sus hijos e incluso amenazan con alimentarse de ellos para reincorporarlos al cuerpo que les dio a luz (Tatar, *The Hard Facts* 140), como pretende la caníbal hacia el final del cuento, cuando pierde la paciencia y decide devorar a ambos niños.

Al igual que Finette, Gretel supera en inteligencia al personaje antropófago y empuja a la bruja dentro del horno, quien perece calcinada. Esta muerte inaugura el final feliz del cuento: Hansel es liberado y los niños se llevan las riquezas de la bruja, las cuales solucionarán sus problemas económicos. De vuelta en casa descubren que

¹¹² Para Barbara Creed la bruja caníbal de este cuento representa la madre oral sádica. Esta figura surge cuando el infante imagina que, así como éste se alimenta del seno materno, la madre también podría desear alimentarse de él. Por otro lado, aunque este temor puede relacionarse con un daño físico, la imagen de la madre antropófaga como derivación de la vagina dentada también alude al miedo infantil de perder la identidad personal al ser «tragada» por la progenitora (*The Monstrous-Feminine* 109). Finalmente, la casa hecha de dulces mostraría otra imagen del mito de la vagina dentada en tanto se trata de un señuelo utilizado para entrapar incautos en sus fauces.

¹¹³ En el original alemán la madrastra despierta a los niños diciendo «steht auf, ihr Faulenzer» (levántense, holgazanes) y posteriormente la bruja le grita a Gretel «steht auf, Faulenzerin» (levántate, holgazana) (Grimm, *Kinder* 117 y 122).

la madrastra ha muerto, de manera que las muertes de la bruja y de la madrastra son simultáneas, con lo cual el mal femenino (o materno) queda completamente erradicado y los niños finalmente pueden vivir junto a su padre, reunión posible en última instancia gracias a que Gretel rechaza la alianza con la bruja (o la madre).

Finalmente, una de las brujas más famosas de los cuentos populares es Baba Yagá, personaje que aparece en numerosos relatos del folclor ruso. He mencionado que la bruja literaria usualmente tiene un carácter ambiguo, el cual también posee Baba Yagá, pues como Marcela Carranza señala, puede ser tanto una bruja impiadosa como una figura benefactora, y sin embargo «esta ayuda resulta costosa. Quien llega a su hogar, por casualidad o adrede, siempre es sometido a pruebas. Los personajes, jóvenes rusos, hombres y mujeres, deben demostrar a esta especie de diosa desacralizada que son dignos de su amparo» (en Afanásiev, *El pájaro* 10-11). Dicha ambigüedad relaciona directamente a la bruja con el personaje materno, una figura que muchas veces es simbolizada por las mujeres mayores en los cuentos folclóricos y de hadas (Haase 638), complejidad manifiesta en la variedad de relatos recopilados por Aleksandr Afanásiev donde aparece Baba Yagá, en los cuales, pese a tener diversas caracterizaciones, siempre se destaca su carácter violento y sus inclinaciones antropófagas.

«La bruja Yagá» es un relato en el que de nuevo aparece el personaje de la madrastra malvada, quien planea deshacerse de su hijastra al enviarla a casa de su hermana «la bruja Yagá Pata-de-hueso». En esta historia el bien y el mal se conducen a través de una relación fraternal, pues así como la madrastra y la bruja actúan en perjuicio de la protagonista, la tía biológica proporciona la información necesaria para que la heroína sobreviva a los intentos homicidas de la caníbal. La niña logra escapar gracias a los ayudantes de la bruja, a quienes proporciona diversos regalos que subrayan la falta de cuidados de Baba Yagá hacia ellos, por lo cual en este cuento las figuras de la madrastra y la bruja también se contraponen a la figura maternal cuidadora. Por otro lado, en este relato Baba Yagá persigue a la niña montada en un mortero mientras borra sus huellas con una escoba, y se hace referencia a su carácter voraz

a partir del intento de roer un espeso bosque, tarea en la que fracasa. A diferencia de otros cuentos tradicionales en los que se atestigua la muerte gráfica de la villana principal, en este caso la bruja simplemente regresa a su choza, mientras la madrastra es asesinada de un tiro cuando el padre conoce su tentativa de asesinato, con lo que el mal femenino logra sobrevivir en la lejanía del bosque pero se expulsa del hogar.

Un cuento en el que la distancia entre bruja y madrastra se abre aún más es en «Vasilisa la Bella», uno de los relatos más famosos en los que aparece Baba Yagá. En este relato, instantes antes de morir la madre biológica regala a Vasilisa una muñeca, la cual le proporcionará ayuda y consejo a cambio de alimento. Tras esta muerte, el padre elige de entre todas las mujeres interesadas en él a una viuda madre de dos hijas, una decisión en función de su estatus materno, el cual parece indicio de que «sería una gran madre y un ama de casa con mucha experiencia» (Afanásiev, *El pájaro* 39), descripción que coincide con un ideal femenino determinado por sus habilidades domésticas y de crianza; sin embargo, ella incumple esta condición pues en ausencia del esposo envía a Vasilisa directamente a la cabaña de la bruja, la cual se describe como «rodeada por una cerca de huesos humanos coronada por calaveras. El portalón no tenía postes, sino piernas humanas; ni cerradura, sino manos; tampoco tenía cerrojo, sino una boca de dientes afilados»¹¹⁴ (Afanásiev, *El pájaro* 43); a esta descripción cabe añadir que la choza de Baba Yagá se encuentra sostenida por dos patas de pollo, las cuales le permiten rotar y cambiar el domicilio, como muestran las icónicas imágenes de Iván Bilibin (Figura 29). Las ilustraciones de Bilibin también han fijado el aspecto de la bruja (Figura 30), quien es personificada como una anciana demacrada, de nariz prolongada, dedos largos y oscuros, ligeramente calva y con abundante vello facial y corporal, una suma de características que enfatizan su decrepitud.

¹¹⁴ Como señala Carolyn Daniel, este descripción alude al mito de la vagina dentada a través del motivo de la entrada peligrosa. El carácter antropófago de Baba Yagá coincide con el aspecto de su morada, la cual exhibe una boca amenazante en la puerta dado que representa el temor a ser desmembrado (devorado o castrado) por la bruja canibal (123).

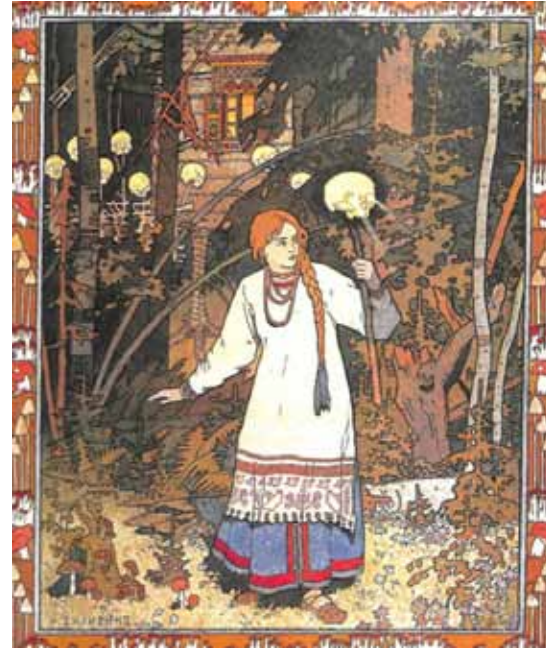


Figura 29.

Ilustración de Bilibin, Iván para «Vasilisa la Bella» en Afanásiev, Alexandr.
El pájaro de fuego y otros cuentos rusos.
Jelgava: Libros del zorro rojo, 2020, p. 47.

El encuentro entre la protagonista y la bruja es tenso pero no fatídico, pues esta última accede a ayudar a la muchacha a cambio de que trabaje para ella. Entre sus labores se encuentra preparar una enorme cantidad de alimentos para la insaciable bruja quien, pese a su fama de comer «personas como si fueran pollitos» (Afanásiev, *El pájaro* 40), jamás planea devorar a Vasilisa e incluso establece un diálogo con ella en el que ambas revelan algunos de sus secretos, por lo que, a diferencia de Gretel, esta heroína encuentra la manera de colaborar con la caníbal. Esta cooperación, sin embargo, no significa que Baba Yagá coincida con la madre muerta ni que simbolice

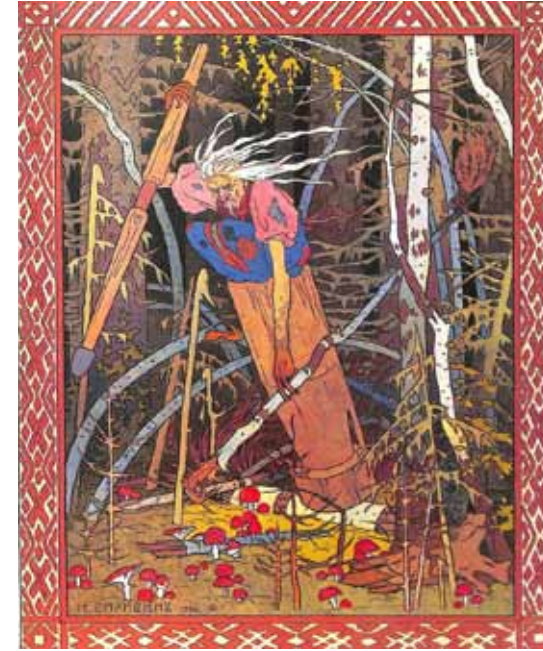


Figura 30.

Ilustración de Bilibin, Iván para «Vasilisa la Bella» en Afanásiev, Alexandr.
El pájaro de fuego y otros cuentos rusos.
Jelgava: Libros del zorro rojo, 2020, p. 48.

una figura materna afable, pues en cuanto la bruja tiene noticia de la muñeca bendita¹¹⁵ de la muchacha la saca a tropezones de la casa y cumple su parte del trato: le da lumbre dentro de una calavera, la cual fungirá como arma homicida en contra de su madrastra y hermanastras, y por lo tanto como instrumento de su liberación. Probablemente este cuento ofrezca la caracterización más interesante de Baba Yagá

¹¹⁵ Kathleen Long señala que el rechazo a Dios fue una de las características que moldearon la representación de la bruja en la cultura popular europea desde principios de la Edad Moderna (126), y como la bendición de la madre alude indirectamente a la protección divina, Baba Yagá repele inmediatamente a Vasilisa.

porque a pesar de ser una figura monstruosa, famosa por su crueldad y antropofagia, no representa el mismo tipo de mal femenino que supone la madrastra, frente a la cual aparece como un personaje complejo y de carácter ambivalente, sino que es más cercana a un personaje donante¹¹⁶ como el hada —que en sí combinaría tanto aspectos benévolos como malignos de este ser—, razón por la cual otorga su macabra protección a Vasilisa.

Finalmente, vale la pena destacar similitudes entre «La bruja Yagá y Canijo» y «La bruja Yagá y Búho-Bú», dos relatos más en los que aparece Baba Yagá. Ambos cuentos, a diferencia de los revisados, se encuentran protagonizados por varones, quienes burlan a la bruja e incluso son los artífices de la muerte de la prole de Yagá. En el primer cuento Canijo y sus hermanos entran en la casa de la bruja, quien adopta una actitud servicial ante ellos y les ofrece a sus cuarenta y un hijas en matrimonio, para posteriormente cobrar venganza contra los invasores. Al igual que en «Pulgarcito», los hermanos se salvan de ser decapitados al cambiar sus ropas con las de las mujeres, para posteriormente clavar las cabezas de éstas sobre los postes de hierro que rodean el sitio y volver a su hogar. En el segundo cuento, el protagonista es secuestrado dos veces por la bruja al ofrecerle una manzana, en la última ocasión Yagá asegura al niño en la alacena y encarga a su hija cocinarlo para la cena. Sin embargo, Búho-Bú empuja a la hija al horno, la cocina y aguarda a que la bruja se la coma y se revuelque sobre los restos de ésta para revelarle que son los huesos de su descendiente, noquearla y regresar a su hogar. En ambos cuentos la presencia femenina se encuentra disminuida: los héroes son masculinos, desaparece la figura de la madrastra y la bruja pierde las dimensiones grandiosas que adquiere en otros relatos. Incluso las hijas de la bruja abonan a esta minimización, pues simplemente aparecen para morir a manos de Yagá cuando ésta es superada en ingenio por los protagonistas. Estos cuatro relatos muestran algunos de los matices que componen la figura de Baba

¹¹⁶ Un tipo de personaje del cuento folclórico que beneficia al héroe con sus poderes mágicos.

Yagá, personaje mítico de la tradición rusa que habría de modelar en gran medida el arquetipo de la bruja caníbal; también resulta sugestivo al analizarla como símbolo de la figura materna, pues de esta sección es el personaje que ofrece un mayor espectro de cualidades tanto positivas como negativas, caracterización que añade capas de complejidad al observar las relaciones que establece con los personajes heroicos en función de su género.

Este capítulo ha tenido como fin explorar el concepto de lo monstruoso, particularmente en sus formas femeninas, dentro de la literatura infantil. Dado que esta investigación se enfoca en libro-álbum, la primera parte la dediqué al monstruo dentro de dicho medio, y encontré que en la producción contemporánea las obras que incluyen monstruos tratan temas tan variados como el temor a lo desconocido, la satisfacción de enfrentar los miedos, el dolor de ser rechazado y, en dos de las cuatro categorías propuestas, los sentimientos encontrados respecto a los progenitores. Aunque estos títulos plantean críticas a madres y padres por igual, fue más común encontrar a las primeras retratadas como monstruas (incluso en representaciones positivas), indicio que me permitió perfilar a la madre como el personaje monstruoso femenino más recurrente dentro del libro-álbum contemporáneo.

A la par de dicha revisión, realicé un recorrido por los cuentos de hadas (antecedente directo de la literatura infantil) en busca de personajes monstruosos femeninos. Al tomar a la antropofagia como parámetro de monstruosidad, una vez más encontré una prevalencia de madres monstruosas, aunque parcialmente camufladas. La primera figura que estudié fue la ogra, cuya característica principal es la apetencia desmesurada por la carne humana, la cual puede surgir con el gusto por la sangre humana, como en el caso de las ogres en «Pulgarcito», y derivar en el deseo por

devorar la propia descendencia, como la madre reina en «La bella durmiente del bosque». Otro rasgo común entre estas monstruas es la vanidad, que en el caso de la ogra en «Finette Cendron» ocasiona el descuido que le cuesta la vida, mientras en «Blancanieves» motiva a la reina malvada a utilizar todas las artimañas posibles para aniquilar a su rival en belleza. En segundo lugar analicé a las madrastras, las cuales suelen poseer una personalidad engañosa, pues aparentan ser buenas madres y esposas para posteriormente maltratar a la descendencia de sus maridos, como sucede en «El enebro», donde la madre sustituta no sólo no alimenta a su hijo —falla común de los progenitores del cuento de hadas—, sino que hace de éste una fuente de sustento. El carácter ambivalente de las madrastras también lo ostentan las brujas caníbales, tercera figuración observada, quienes pueden tener un comportamiento amable (aunque a veces falso) o cruel frente a las y los protagonistas, suelen ser mujeres mayores y vivir solas en el bosque, como sucede en «Hansel y Gretel» y distintos relatos sobre Baba Yagá.

Aunque la madre monstruosa apareció en ambas secciones de este capítulo, las últimas representaciones destacan por ser absolutamente negativas, lo cual apunta a que en el cuento de hadas las figuras maternas constituyen un lugar que por excelencia sirve para ubicar el mal femenino. Los arquetipos del cuento folclórico analizados perviven en la literatura infantil contemporánea, donde son aludidos intertextualmente, actualizados e incluso subvertidos, como mostraré en la última parte de esta tesis, donde profundizaré en la caracterización de la madre monstruosa a partir del cruce de tradiciones literarias y artísticas, así como del uso del libro-álbum como medio verbovisual.





LA MIRADA ESPECULAR

Tal vez sea una monstra —una antimujer—, algo impulsado y sin acceso a los consuelos normales y atractivos del amor, de la maternidad y de la alegría en los demás...¹¹⁷

ADRIENNE RICH, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*

3.1. Maternidad y monstrosidad

Aunque las madres han existido desde los inicios de la humanidad, la noción de maternidad surgió entre los siglos XVIII y XIX. En el primer capítulo expliqué cómo durante dicho periodo la producción editorial para niños fue promovida gracias a la creciente valoración de la infancia, fenómeno que también repercutió en la esfera privada pues la familia nuclear ganó importancia, especialmente el vínculo entre madres e hijos, y se normalizó que las progenitoras asumieran tareas otrora delegadas a terceros como la lactancia o la educación de los infantes. En estas circunstancias, la madre adquirió una relevancia sin precedentes en tanto la idea del amor materno se erigió como un bien natural y social favorable para las especies y la sociedad (Badinter 117), importancia que, sin embargo, no residía en la persona de la madre sino en el infante a su cuidado en tanto «ser orgánico delicado y vulnerable que requería completa devoción y atención»¹¹⁸ (Hirsch 14). De forma que la preocupación por la supervivencia y el desarrollo de los infantes modificaría la comprensión de la mater-

nidad, pues en adelante no sólo designaría el proceso biológico por el cual se da vida a un nuevo ser, sino también una serie de cuidados dedicados al menor.

Con el reconocimiento de la maternidad surgirían también dos formas de materializar dicha condición, representadas por las figuras de la buena madre y de la mala madre. Por un lado, la figura de la buena madre respondería a la idealización de la maternidad en tanto expresión de un amor instintivo hacia los hijos, el cual habría de asegurar su protección y crianza. El amor materno incondicional también sería el elemento que permitiría calificar el ejercicio de la maternidad como idóneo, pues: «Las buenas madres no son violentas ni negligentes. Las buenas madres crían y cuidan a sus hijos. Y lo más importante, se percibe que las buenas y las malas madres ejercen dos tipos diferentes de maternidad y son dos tipos diferentes de madres»¹¹⁹ (Hughes, Hager y Jaremko 1). Esta separación es evidente en algunos de los cuentos de hadas revisados previamente, especialmente en los de Grimm, donde el cambio de las madres biológicas a madrastras tenía como fin preservar ideales germanos de

¹¹⁷ [Perhaps one is a monster—an anti-woman—something driven and without recourse to the normal and appealing consolations of love, motherhood, joy in others... (Rich 22)]

¹¹⁸ [delicate and vulnerable organic being who required complete devotion and attention.]

¹¹⁹ [Good mothers are not violent or neglectful. Good mothers nurture and care for their children. Most importantly, good mothers and bad mothers are perceived to do different types of mothering and be different kinds of mothers.]

maternidad¹²⁰ (Haase 638), lo que muestra cómo la fórmula de la buena maternidad también ha fungido como un modelo normativo que en ocasiones ha buscado promover valores tradicionales. La mala madre, por otro lado, es definida en contraste con la engrandecida buena madre, de forma que todo comportamiento que ponga en entredicho el amor materno como inclinación natural puede abonar a esta clasificación. Es decir, la mala madre se trata de una figura tan amplia como difusa, pues es determinada por un muy vasto espectro de acciones llevadas a cabo de manera voluntaria o involuntaria, tales como la falta de diligencia en el cuidado de los hijos, el maltrato físico y/o psicológico e incluso el asesinato. Precisamente la violencia de este último acto apunta al extremo más abominable de la mala maternidad: las madres monstruosas, personificaciones cuya recurrencia dentro del libro-álbum y del cuento de hadas señalé anteriormente. En las siguientes páginas ahondaré en su caracterización dentro del libro-álbum actual, cuestión por la cual tematizaré este tipo de progenitoras a partir de tres fenómenos que ayudan a ilustrar las intersecciones entre maternidad y monstruosidad: el infanticidio, la castración y la ambivalencia.

En la exposición sobre madres devoradoras del capítulo anterior cité múltiples casos en que las progenitoras buscan dar muerte a sus hijos, acto que remite a Medea como madre monstruosa por antonomasia porque ella representa «lo irreparable y lo imperdonable: una madre que mata deliberadamente a sus hijos»¹²¹ (Chabrol, *Filles d'albums* 108). La mitología griega es una tradición de la cual se alimentan dos

120 El papel de las madres en la difusión de la obra de los Grimm como proyecto de unificación nacional fue fundamental pues, acorde a la marcada división de labores de la época: «Para los Grimm, los hombres eran los productores de cultura, mientras que las mujeres eran las reproductoras. Por lo tanto, para los Grimm los *Cuentos de la infancia y el hogar*, los cuentos que las madres contaban a sus hijos, eran el depósito del legado, la cultura y las creencias alemanas 'reales'». (Mondschein en Grimm, *Grimm's Complete* xix) [To the Grimms, men were the producers of culture, while women were the reproducers. Thus, «Children's and House-tales» —to the Grimms, the tales mothers told their children were the storehouse of the «real» German heritage, culture, and beliefs].

121 [l'irréparable et l'impardonnable: une mère qui tue délibérément ses enfants.]

de los libros-álbum analizados más adelante, y en la que surge Medea como madre mitológica monstruosa que asesina a sus hijos motivada por el odio hacia Jasón quien —pese a prometerle que permanecería siempre a su lado en agradecimiento por su ayuda— la abandona al unirse en matrimonio con la princesa Glauce para obtener beneficios ulteriores, como procrear hijos soberanos. En la tragedia de Eurípides se evocan múltiples acciones cuestionables que Medea realizó (por ejemplo, acribillar a su hermano, así como traicionar a su padre y a su patria), las cuales en su momento favorecieron al héroe pero que a la luz del infanticidio resultan aberrantes, de forma que, como apunta Sarah Iles, la iracunda Medea pasa de fungir como donante a ser el opuesto de la mujer «buena» y «servicial», lo cual sugiere que «la mujer malvada siempre se escondió dentro de la doncella-ayudante»¹²² (Claus e Iles 6), ambivalencia acorde a su caracterización como hechicera.

El tipo de crimen cometido por Medea representa una transgresión tan profunda que implica la negación de su humanidad: Jasón la califica como animal y peor que un monstruo cuando le dice «leona que no mujer, pues tienes una naturaleza más salvaje que la tirrénica Escila» (Eurípides 1342-1344). La monstruosidad de Medea radica en el asesinato de su propia prole, sin embargo, la aversión del héroe hacia este personaje se explica primero por pertenecer al género femenino, porque sin la existencia del linaje femenino «los hombres no tendrían ninguna desgracia» (574-575), pero sobre todo por su origen extranjero, ya que «no existe mujer griega que jamás se hubiera atrevido» a liquidar a su descendencia (1340-1341), lo que muestra una construcción de la monstruosidad femenina a través de la diferencia sexual y del ejercicio nefando de la maternidad, pero también de la otredad bárbara frente al mundo heleno representado por Jasón, situación que muestra cómo en los orígenes de la civilización occidental la diversidad étnica ya operaba como fuente de monstruosidad. Esta cuestión anteriormente se trajo a colación a propósito de la representación

122 [the wicked woman always lurked within the helper-maiden.]

de la ogra en el siglo xvii, personaje que reaparecerá más adelante en el análisis de *Graine de Grenade* emparentado con la figura de Al Ghoula, criatura del folclor árabe que simboliza la madre destructiva al igual que Medea en la mitología griega o La Llorona en las leyendas hispanoamericanas (Ghazal 14). Finalmente, Medea desea coartar la estirpe de Jasón, pues como ella afirma al planear el asesinato de los niños y de Glauce: «ni verá jamás en adelante a los hijos nacidos de mí, ni tendrá un hijo de su esposa recién casada» (Eurípides 802-804), por lo que, aunque evidentemente la capacidad reproductiva del hombre permanece intacta, en la venganza hay una voluntad castradora implícita. Las madres infanticidas y castradoras son dos tipos de progenitoras que se encuentran en los libros-álbum a analizar en este último capítulo, por lo cual ahora explicaré brevemente en qué consiste la segunda figura.

La construcción psicoanalítica de la madre como sujeto castrador es la base a partir de la cual Barbara Creed elabora su influyente teoría sobre lo monstruoso femenino,¹²³ explicación que será particularmente útil para entender las implicaciones de la decapitación en el análisis de *La bella Griselda*. Freud identifica el miedo masculino a la castración con los órganos sexuales femeninos,¹²⁴ idea que desarrolla en «Analysis of a Phobia in a Five Year Old Boy» donde establece que la visión de los

123 En *The Monstrous-Feminine* (1993) Creed parte del miedo a la castración que evoca la madre para presentar siete «caras» de lo monstruoso femenino en el cine de horror: la madre arcaica, el útero monstruoso, la vampira, la bruja, la posea, la madre monstruosa y la castradora. En el artículo «Monstrous-Feminine» (2016) los últimos dos arquetipos forman uno solo (la monstrea castradora) para referir a representaciones de la madre castradora y de la *femme castratrice*.

124 Esta afirmación también se encuentra en el artículo «Fetishism», donde Freud afirmaba que «probablemente ningún hombre estaba exento del miedo a la castración ante la vista de los genitales femeninos» («Fetishism» 154) [Probably no male human being is spared the fright of castration at the sight of a female genital]. Asimismo, en «The 'Uncanny'» señala que los genitales femeninos ilustran perfectamente el efecto de lo siniestro (*unheimlich*) por la difusa familiaridad que alguna vez tuvieron como «antigua casa (*Heim*) de todos los seres humanos, el lugar donde cada uno de nosotros vivimos una vez y en principio» («Uncanny» 245) [former *Heim* (home) of all human beings, to the place where each one of us lived once upon a time and in the beginning.]

genitales femeninos de la madre produce en el hijo un temor a la castración, el cual es reforzado por la autoridad paterna y tiene como consecuencia la represión del deseo hacia la progenitora, mecanismo conocido como complejo de Edipo.¹²⁵ Barbara Creed da vuelta a este argumento para señalar que el carácter monstruoso de lo femenino no radica en ser un ente castrado, sino en su constitución como sujeto castrador, pues al reconstruir el caso señala diversas evidencias que Freud pasa por alto y que indican que el sujeto castrador es la madre y no el padre,¹²⁶ pues el infante analizado asocia el carácter amenazante de la madre con diversos objetos punzocortantes, lo cual deriva en que éste imagine los genitales maternos como órganos peligrosos y, en suma, castradores.

En el caso analizado el tipo de castración aludida refiere a la amputación del órgano sexual masculino, de la cual Creed parte para establecer la existencia de dos tipos de castración: literal (como desmembramiento del cuerpo) y simbólica (como una mutilación de la identidad personal), de la cual tanto sujetos masculinos como femeninos pueden ser víctimas y agentes. La teoría de Creed servirá para interpretar el comportamiento de diversos personajes femeninos en este capítulo, cuya violencia será atenuada a partir de recursos del libro-álbum como el humor gráfico y la metáfora visual; asimismo, la propuesta de Creed es muestra de cómo el psicoanálisis feminista de los últimos años ha abordado las relaciones entre maternidad y monstruosidad, nexos que también puede ser explicado a través del sentimiento de la ambivalencia.

125 Este complejo es explicado en el ensayo mencionado a partir de Hans, un niño cuyo apego excesivo hacia la madre deriva en el desarrollo de sentimientos negativos hacia el padre, una rivalidad que, el niño imagina, podría culminar en la castración infantil ejecutada por la figura paterna. Este miedo a la castración lo hace renunciar a la madre e identificarse con el padre, con lo cual se desvanece su ansiedad para dar paso a la esperanza de tener una pareja y formar su propia familia en el futuro.

126 Barbara Creed y Karen Horney recuperan la interpretación de *Der Struwwelpeter* de Georg Groddeck, contemporáneo de Freud que comparó el libro-álbum con la teoría de Freud para señalar que éste da una importancia excesiva y tendenciosa a la figura paterna, con lo cual omite el influjo de la amenaza verbal materna en la ansiedad infantil a la castración (Creed, *The Monstrous-Feminine* 89; Horney 138).

En *The Monster Within: The Hidden Side of Motherhood*, Barbara Almond define la ambivalencia como la combinación de sentimientos de amor y odio dirigidos hacia una misma persona, fenómeno que puede admitirse en todo tipo de relaciones humanas pero que constituye un tabú cuando una madre se siente así respecto a sus hijos. Con base en su experiencia clínica, la psicoanalista señala que numerosas madres expresan un miedo a engendrar o criar descendencia monstruosa a partir del ejercicio de una maternidad inadecuada e incluso monstruosa¹²⁷ (10). Para Almond, esta preocupación se relaciona fundamentalmente con la dificultad de estas mujeres para lidiar con la ambivalencia materna, es decir, de tolerar la coexistencia de ambos tipos de sentimientos descritos (8). Esta incompatibilidad coincide con el maniqueísmo expresado en las figuras de la buena madre y de la mala madre, ilustrado con la separación entre madres biológicas bondadosas y madrastras malvadas del cuento de hadas, y matizado a partir de Baba Yagá, un personaje capaz de exhibir comportamientos tanto benevolentes como dañinos. Estos dos aspectos se complejizan en el libro-álbum contemporáneo a partir de la ambivalencia materna en tanto permiten expresar una realidad emocional heterogénea —como se observará en el análisis de *Mère Méduse*—, fenómeno que también ayuda a observar el intrincado tejido de identidad y diferencia que existe entre madres e hijas, eje fundamental de las tres obras que analizaré a continuación.

3.2. *Graine de Grenade*

Jihad Darwiche y Françoise Joire son autores que, en conjunto y por separado, han trabajado en una variedad de proyectos franceses enfocados en tradiciones literarias y artísticas del Cercano Oriente. La edición francesa se distingue por su vanguardia

¹²⁷ En estos casos se teme tanto la monstruosidad de los hijos como la propia, por lo que Almond se vale de obras literarias como *Frankenstein* y *Dracula* para ilustrar relaciones que engendran lo monstruoso: en el primer caso por el abandono y la incapacidad de amar parentales (20), y en el segundo por la maternidad vampírica o que se alimenta metafóricamente de su progenie (xxiii).

dentro del panorama mundial del libro infantil, y una de las maneras como se expresa este carácter es a partir de una importante producción de obras orientadas a la diversidad social del lectorado francófono, como se puede observar en los catálogos de Éditions L'Harmattan, Lirabelle o Les Editions du Jasmin. Esta última empresa se autodenomina como una editora independiente de Luj que privilegia el saber multicultural y la diversidad lingüística, lo cual es patente en *Graine de Grenade*, libro-álbum publicado en 2012 que se nutre de diversas fuentes, entre ellas, la cultura palestina. Una de las maneras como el libro integra esta inspiración contextual específica es a través de su aspecto visual, pues las ilustraciones se crean a partir del bordado tradicional de Palestina, un arte popular antiguo¹²⁸ pero en constante evolución que, como indica el apéndice del libro, usualmente es transmitido de generación en generación de madre a hija. Esta relación es tematizada a lo largo del libro-álbum y se problematiza a partir de dos figuras maternas que entroncan con la reina malvada y la ogra,¹²⁹ arquetipos que en el Capítulo II relacioné con la vanidad, un rasgo que aparece de nueva cuenta en este título.

Aquí también es evidente la influencia de los cuentos de hadas, particularmente de «Blancanieves», donde las relaciones entre princesa y reina «simbolizan los graves problemas que pueden darse entre una madre y una hija» (Bettelheim 294), relato elegido en este libro para contar los desencuentros entre la protagonista y su progenitora. Al igual que en cuentos como «La bella durmiente del bosque», «El enebro» y el ya mencionado «Blancanieves», el anhelo materno se cristaliza a partir de una

¹²⁸ La técnica pictórica utilizada en este libro se relaciona directamente con el tipo de narración, pues Inea Bushnaq destaca que existe un paralelismo entre el bordado tradicional y el cuento folclórico, ya que se trata de dos artes que forman parte de la constitución identitaria de la cultura árabe (pp. xiii-xiv).

¹²⁹ Estas dos figuras colindan en «Blancanieves» pues, como indica Tatar, en la primera edición de los *Cuentos de la infancia y el hogar* de los Grimm la madre biológica no muere sino que su vanidad la convierte en una ogra, lo cual explica sus inclinaciones antropófagas. No es sino hasta la segunda edición del título que la madre biológica fallece y es reemplazada por la madrastra (*The Hard Facts* 143), asociación entre figuras monstruosas que se explora a lo largo de *Graine de Grenade*.

intervención mágica, en este caso gracias a una granada, fruta que por sus numerosas semillas es considerada un símbolo de fertilidad¹³⁰ en tradiciones como la china, la persa, la semítica, la griega y la romana (Leach y Fried 880). En principio la ilusión de engendrar es intensa en la madre, quien al pronunciar su deseo también conjura la belleza de la hija al exclamar: «Dios mío, dame una hija. ¡Que sea tan bella como estos granos de granada!»,¹³¹ cualidad que la hija recibirá de los granos de dicha fruta, los cuales son descritos como bellos, rosados y redondos, aunque son representados como círculos rojos sobre un fondo blanco junto a un cuchillo de cocina (Figura 31), imagen que alude al derramamiento de la sangre materna sobre la nieve en el cuento de los Grimm, pero también a la turbulenta relación entre madre e hija que solo se apaciguará con la muerte de la primera.

La llegada de la hija es un afortunado acontecimiento subrayado a partir de la doble metáfora lumínica de «alumbrar una hija tan bella como la luz del sol»,¹³² cuya belleza es aludida en el nombre que recibe de su madre: «Graine de Grenade» (Grano de Granada), pues aunque no se trata de un apelativo común para niñas, sugiere salud y belleza, especialmente en la cultura palestina (Muhawi y Kanaana 277). Por otro lado, *Graine de Grenade* es el título en francés que aparece en la parte superior de la cubierta del libro, mientras en la parte inferior exhibe la frase «ن امرأ باح» en alifato, que en árabe significa «amor por granada»,¹³³ sentencia muy cercana a «ب و باح» (grano de granada). De forma que este encabezado también puede referir al amor que la madre biológica siente por su hija al inicio de la historia y que se mantiene en la segunda parte gracias a la intervención de la madre adoptiva, pues como

¹³⁰ Esta fruta incluso figura en el cuento folclórico palestino «Mediamidad» como responsable del embarazo de dos mujeres que no lograban concebir hijos. En el cuento referido aparece una *ghouleh*, criatura antropófaga del folclor árabe, como madre adoptiva. Este motivo también se encuentra en *Graine de grenade*, donde una ogra adopta a la protagonista, lo que establece un diálogo con la tradición árabe a través de sus monstruos.

¹³¹ [«Mon Dieu, donne-moi une fille. Qu'elle soit aussi belle que ces graines de grenade!»]

¹³² [Elle accoucha d'une fille belle comme le plein jour.]

¹³³ Agradezco enormemente a Wafa Pathan por su ayuda para traducir las palabras en árabe en la cubierta de este libro.

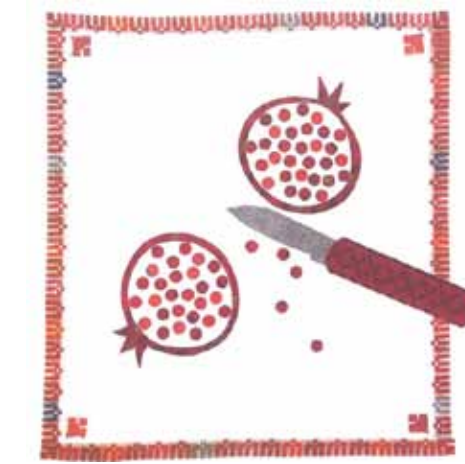


Figura 31.
Ilustración de Darwiche, de Jihad y Joire, y Françoise.
Graine de Grenade. Conte de Palestine.
Clichy: Éditions du Jasmin, 2012, s/p.

indica Van der Linden, los títulos en cubierta también ofrecen claves valiosas para la interpretación de un discurso (*Lire* 59). De vuelta a los interiores, el emplane del nacimiento constituye la única aparición visual de la figura paterna, la cual antecede su también única intervención textual cuando, al comparar la belleza entre su esposa y su hija, da su veredicto a la cónyuge: «Es cierto, tú eres muy bella, pero Graine de Grenade es más bella que tú». ¹³⁴ Esta sentencia trasluce la función del progenitor en «Blancanieves», donde el espejo mágico funge como juez en la contienda por ser la más bella y hace manifiesta la presencia del rey pues, como indican Gilbert y Gubar, el espejo emite «la voz patriarcal del juicio que rige la valoración propia de la reina», y cuando la madrastra internaliza su veredicto no es necesario que figure más en la historia (52). Las breves apariciones del padre en el libro-álbum, sin embargo, agudizan

¹³⁴ [C'est vrai, tu es très belle, mais Graine de Grenade est plus belle que toi.]



Figura 32.
Ilustración de Darwiche, de Jihad y Joire, y Françoise.
Graine de Grenade. Conte de Palestine.
Clichy: Éditions du Jasmin, 2012, s/p.

la fractura familiar, pues éste aparece primero para simbolizar la unión familiar y luego el rompimiento entre madre e hija, quiebre que derivará en una ira implacable y en el deseo materno de deshacerse de Graine de Grenade.

Como en múltiples cuentos de hadas, el bosque figura una vez más como sitio de terror cuando Graine de Grenade es llevada con engaños para ser abandonada allí. Para mitigar el miedo nocturno, la niña busca la cercanía del cuerpo de su madre, por lo que ata sus cabellos en una sola trenza, cose la parte inferior de sus vestidos y acomoda sus cuerpos en los brazos de la otra. En el emplante referido (Figura 32), la técnica del bordado adquiere una dimensión metafórica porque refiere visualmente a los esfuerzos de Graine de Grenade por sostener la relación con su madre, mientras esta última se mantiene firme en el deseo de disolver el vínculo y literalmente desata los hilos que las atan, para posteriormente dejar a la niña a su merced con la esperanza de que sea devorada por bestias. En este punto hay un giro con respecto

al motivo del encuentro con un monstruo caníbal en el bosque, pues en este caso es utilizado para introducir la ambivalencia de la figura materna al dividirla en una madre biológica con profundos sentimientos de odio, por un lado, y en una ogra como madre adoptiva completamente amorosa, por el otro.

El mito del ogro es la tercera fuente que alimenta esta historia, narrativa que sirve para expresar claras oposiciones binarias entre estos seres y los humanos en términos de mal y bien, estupidez e ingenio, fealdad y belleza, así como naturaleza y cultura (Haase 704), dicotomías usualmente encarnadas por los villanos y los héroes, respectivamente, pero que aquí separa a dos tipos de madres monstruosas. En este título la ogra coincide con el ideal de la buena madre porque siente un amor instantáneo por Graine de Grenade, a quien cree haber dado a luz tras estornudar, de manera que en este caso el supuesto bajo intelecto del ogro puede ser interpretado como ingenuidad, pero también como pensamiento mágico al admitir esta explicación como principio de vitalidad en tanto los ogros son criaturas mágicas con poderes sobrenaturales (Brunel 918), que en este libro concederían a la ogra la capacidad para engendrar y restaurar la vida. La apariencia de la ogra es monstruosa y provoca miedo en la niña, pero su gran tamaño también posibilita que la gigante cargue fácilmente a la niña y la mantenga cerca de sí todo el día (Figura 33), con lo que el contacto físico que Graine de Grenade anhelaba finalmente es satisfecho; asimismo, al ser llevada en brazos y aparecer en menor tamaño ante la descomunal ogra, Graine de Grenade retrocede a un estado neonatal, y con ello a una fase preedípica en la que «madre e hija gozan de una intimidad especial» (Masiello 815). Por otro lado, el aspecto peligroso de la ogra es sugerido a través de sus garras y colmillos pero aminorado por los bordes redondeados en cuerpo y rostro, lo cual manifiesta la naturaleza dual de la ogra pues mientras los objetos puntiagudos aluden a la vulnerabilidad de la piel que puede ser perforada, las formas curvas se relacionan con sentimientos de seguridad y confort, e incluso pueden asociarse con el cuerpo materno durante la primera infancia (Bang 70-71), con lo que las figuras del ogro y de la *ghouleh* como madre adoptiva son trastocadas al recuperar cuidados no cubiertos por la madre biológica.



Figura 33.
Ilustración de Darwiche, de Jihad y Joire, y Françoise.
Graine de Grenade. Conte de Palestine.
Clichy: Éditions du Jasmin, 2012, s/p.

La caracterización de la madre adoptiva de Graine de Grenade permite actualizar diversos aspectos del mito del ogro, así como establecer vínculos con otros personajes de la Antigüedad. Por un lado, este personaje arrea un rebaño de gacelas, mismas que cada día regresan a casa con las ubres cargadas de leche, lo cual refiere a la nutrición como cuidado primario de la madre a través de la lactancia, elemento que ratifica que la ogra, en tanto madre, simboliza el buen seno; el grupo de mamíferos también remite al pastor Polifemo, arquetipo del ciclope¹³⁵ que en *La Odisea* devora

¹³⁵ Existe una gran cercanía entre los ogros y los ciclopes, pues los primeros descienden de los segundos (K. Hoffmann 107). Estas dos criaturas poseen similitudes como el tamaño descomunal y los hábitos antropofágicos; incluso los ogros en los cuentos de d'Aulnoy suelen tener un solo ojo como los ciclopes. Finalmente, Debbie Felton señala que lo que más inquieta a Odiseo sobre Polifemo es su absoluto desprecio por la relación huésped-anfitrión, que los griegos tenían en muy alta estima ya que tenían por costumbre brindar alimento, posada y regalos a sus visitantes, aun cuando fueran extraños (107), acciones que la ogra lleva a cabo con Graine de Grenade, lo que da la vuelta a uno de los aspectos más adversos del ciclope.

a los compañeros de Ulises mientras bebe leche fresca, y que en este caso introduce un contrapunto a partir de la personificación materna bondadosa. Por otro lado, la antropofagia como una de las características más recurrentes del ogro parece ausente en este libro-álbum, dado que la monstra nunca da muestras de querer comerse a Graine de Grenade y, sin embargo, se puede hablar de un engullimiento simbólico, pues la niña, cuyo nombre mismo hace alusión a un alimento, es confinada dentro del hogar cuando se le prohíbe abrir la puerta y hablar con otras personas, hecho que se puede interpretar como un regreso al interior del cuerpo materno.

En este libro la asociación con la granada también puede interpretarse a la luz del mito de Deméter y Perséfone como gran narrativa de la relación madre e hija, pues en ambas historias la figura materna utiliza todos los recursos a su disposición para recuperar a su descendiente, aun cuando esto marca el inicio de su vida como mujer independiente. En el primer caso los estragos de Deméter cesan cuando Hermes logra que Perséfone pase una temporada con ella y otra como consorte de Hades en el inframundo, mientras en el libro-álbum la ogra emplea a un grupo de camellos (Figura 34) como psicopompos que conducirán el cuerpo de Graine de Grenade por los cielos hasta dar con aquel que pronuncie las palabras «Por la vida de la que llevan, deténganse»,¹³⁶ el príncipe¹³⁷ que mediará su regreso a la vida. Para Arlette Bouloumié el mito del ogro trata fundamentalmente sobre el regreso de la muerte, ya que el bolso que usualmente cargan estos seres se equipara con la balsa en la cual Caronte transporta las almas (Brunel 917-918), un destino que en el libro-álbum se cumple con la resurrección de la hija gracias al ahínco de la ogra como un personaje materno dotado de cualidades míticas.

¹³⁶ [«Par la vie de celle que vous portez, posez-vous!»]

¹³⁷ Aunque el encuentro con el príncipe es fundamental para que la protagonista reviva, ella es reanimada cuando una sirvienta mayor la aseá y saca uno a uno los dientes de la cabeza, por lo que, a diferencia de diversos cuentos de hadas, Graine de Grenade sobrevive gracias a los cuidados proporcionados por un personaje que funge como figura materna y no directamente por la acción del príncipe.



Figura 34.
Ilustración de Darwiche, de Jihad y Joire, y Françoise.
Graine de Grenade. Conte de Palestine.
Clichy: Éditions du Jasmin, 2012, s/p.

El arquetipo de la reina malvada también es revisitado en este libro a partir de la progenitora, lazo sanguíneo que —como sucede con la infanticida Medea—, calificaría su maternidad como monstruosa y absolutamente repudiable. Al igual que en «Blancanieves», la villana se pone «verde de rabia» cuando sabe que su hija sigue viva y procede a enviarle un peine envenenado, de forma que utiliza el segundo método mortífero mencionado en el cuento de los Grimm y apela a la vanidad de la ahora joven, aunque ésta simplemente recibe el utensilio como un obsequio que confirma la reconexión con la figura materna primaria. El peine, cuyos dientes se hunden en la cabeza de la muchacha ocasionando su muerte, representa el doble comportamiento castrador de la madre: es simbólico porque refiere a la ausencia del cuerpo materno (Creed, *The Monstrous-Feminine* 107), es decir, a la negativa de tener contacto físico y emocional con la hija, pero también es literal porque este rechazo desemboca en la mutilación de la joven a través del peine punzocortante. Los dientes del peine pueden

aludir a la antropofagia como motivo que resuena subrepticamente en la historia a partir de las figuras de la reina malvada y de la ogra en tanto el «canibalismo connota pasaje y transubstanciación, muerte y renovación y codifica reflexiones sobre el poder femenino y los enredos familiares»¹³⁸ (Haase 157), sin embargo, Graine de Grenade es «mordida» pero no ingerida, lo cual confirma que este método letal apunta a la castración de acuerdo a la teoría de Creed, en tanto hay un daño severo al cuerpo de la joven. Finalmente, la violencia de la muerte de la protagonista no es mostrada por la imagen, pero sí mediante una larga descripción textual basada en la repetición que relata el tortuoso procedimiento,¹³⁹ lo cual dimensiona la agresión materna que desemboca en el asesinato sin dar detalles gráficos, es decir, por esta colaboración entre lo visual y lo verbal es posible representar el infanticidio dentro del libro-álbum y hacerlo de manera cuidadosa al tener como lector principal al público infantil.

Graine de Grenade es un libro en el que la representación de la monstruosidad femenina tiene elementos tanto transgresores como tradicionales. Por un lado, el bordado —arte transmitido de madres a hijas—, y la resignificación de la *ghouleh* como madre adoptiva benevolente hacen manifiesta la cultura palestina en un libro-álbum publicado en el mercado francófono, fusión que permite establecer un punto de encuentro entre tradiciones infantiles del Oriente y Occidente. En cuanto a la influencia europea, por otro lado, la reinterpretación de «Blancanieves» resulta original porque pone en primer plano a los padres biológicos, personajes enmascarados en dicho cuento como la reina malvada y el espejo mágico, pero señalados aquí como responsables del mal materno y de la disputa entre madre e hija, respectivamente.

¹³⁸ [cannibalism connotes passage and transubstantiation, death and renovation, and encodes reflections on feminine power and kin entanglements.]

¹³⁹ «Pasó el peine por sus cabellos una primera vez, algunos dientes se rompieron y se hundieron en su cabeza. Lo pasó una segunda vez, y otros dientes se rompieron. Lo pasó una tercera vez y ella cayó al suelo, inerte.» [Elle passa le peigne une première fois dans ses cheveux, quelques dents se cassèrent et s'enforcèrent dans sa tête. Elle le passa une deuxième fois, d'autres dents se cassèrent. Elle le passa une troisième fois et elle tomba par terre, inanimée.]

La intertextualidad como rasgo sobresaliente del libro-álbum contemporáneo es evidente por las alusiones al cuento de los Grimm pero también por la ogra como personaje que se conecta tanto con el cuento de hadas como con la mitología griega. Sin embargo, un aspecto en el que este libro sigue las convenciones es en la fragmentación del personaje materno, tensión que culmina cuando la progenitora muere de ira durante la boda de Graine de Grenade mientras la segunda madre celebra su belleza, de forma que el baile mortífero de «Blancanieves» se convierte en una danza festiva que anuncia tanto el final feliz del libro como la imposible reconciliación de los dos polos maternos. Por último, en este libro la dualidad introducida por la ogra sirve para conceder los cuidados de la crianza a una figura típicamente monstruosa, lo que revitaliza el mito del ogro,¹⁴⁰ mientras construye el mal materno —que en los cuentos de hadas tiene como fin separar a la heroína del padre o esposo (Tatar, *The Hard Facts* 145)— a través de la madre biológica, un desplazamiento original pero que se alinea con un visión conservadora de la maternidad en términos de buenas y malas madres, y que sitúa a la vanidad en el núcleo del conflicto entre madre e hija, una característica recurrente de la monstruosidad femenina que también aparece en el siguiente libro-álbum.

3.3. *La bella Griselda*

Marisol Misenta, mejor conocida como Isol, es una de las autoras latinoamericanas con mayor proyección dentro y fuera del mundo hispanohablante, pues ha sido seleccionada por el prestigioso catálogo White Ravens y condecorada con el premio Astrid Lindgren Memorial Award, el más importante dentro del ámbito internacional de la literatura infantil. La arraigada tradición de la historieta argentina es una

¹⁴⁰ Para otras actualizaciones interesantes de la ogra en el libro-álbum contemporáneo revisar *Agnès l'ogresse* de Benoît Debecker, que recupera este personaje directamente de los cuentos de hadas a partir de la institutriz como una figura maternal devoradora. También vale la pena mencionar el polémico *L'ogresse en pleurs* de Valérie Dayre y Wolf Erlbruch, el cual se puede interpretar como una metáfora del infanticidio a manos de la madre caníbal.

de las influencias más importantes en el trabajo de la autora quien, tras recibir una Mención de Honor en el concurso «A la orilla del viento», en 1997 publicó su primer libro-álbum: *Vida de perros*. Desde entonces, México ha sido el país en el que Isol ha producido la mayoría de sus títulos, muchos de ellos al cuidado de Daniel Goldin en el Fondo de Cultura Económica, editorial que ha publicado casi la mitad de la totalidad de su obra, y que en 2010 lanzó *La bella Griselda*. Como en otros de sus proyectos, aquí Isol partió de bocetos calcados con lápiz y pluma para obtener su característico trazo sobrepuesto pero, a diferencia de libros-álbum anteriores, en éste incluyó escenas con mucho movimiento y personajes al fondo, lo que requirió simplificar la puesta en página a partir de una composición de sólo cuatro colores (blanco, negro, azul y amarillo), y del juego con transparencias y siluetas (McCullen 117 y 121). Para crear el ambiente regio en el que se desarrolla la historia, la autora además utilizó patrones de papel origami y fotografía, elementos que ensambló empleando canales de Photoshop. Este recuento muestra la cantidad de trabajo que requirió lograr la sencillez del estilo representado, el cual consiguió tras realizar varias pruebas y combinar distintas técnicas análogas y digitales, dedicación que también permea la parte textual de esta obra gracias a su agudeza, concisión e integración con la imagen, una bien lograda amalgama que permite visitar tópicos del cuento de hadas.

Como mencioné en la Introducción, la hermosura es una cualidad que tiende a caracterizar a las princesas de los cuentos de hadas, y ésta suele ser extraordinaria porque funge como manifestación física del carácter magnánimo de dichas jóvenes. En *La bella Griselda* de Isol la belleza de la protagonista es tan insólita como mortífera pues provoca la decapitación de sus enamorados; esto es aludido en la cubierta del libro, donde dos pequeños jinetes descabezados aparecen debajo de la princesa mientras ella admira su semblante. Dicha composición está inspirada en uno de los tapices medievales de *La dama y el unicornio* (McCullen 121), en el cual una mujer mira un unicornio a su izquierda mientras sostiene un espejo que refleja la faz del ser fantástico, enfatizando el sentido de la vista. Esta alusión sirve para poner de

relieve el narcisismo de Griselda, quien en la cubierta no establece contacto visual ni táctil con los animales que la escoltan, al tiempo que aparece absorta en la imagen de su rostro, por lo cual la protagonista se aleja del arquetipo de la princesa de los cuentos de hadas y se acerca peligrosamente a la reina malvada y a Medusa, ambas personificaciones icónicas de lo monstruoso femenino.

En este libro el humor negro se introduce desde las primeras páginas. La frase «La princesa Griselda era tan hermosa que hacía perder la cabeza a cualquiera» detona una historia hilarante cuando «perder la cabeza» al enamorarse de alguien deja de ser una mera expresión y se convierte en un hecho, como es indicado con la sentencia «Y no es sólo un decir» y la ilustración de la serie de cabezas rodantes que la princesa deja a su paso. La parte gráfica disminuye la violencia de la decapitación, de forma que al comienzo del libro Griselda sujeta una testa con una faz tan sonriente como la de ella, imagen que evoca a Hamlet sosteniendo el cráneo de Yorick, por lo cual en esta escena la cabeza remite metonímicamente a la calavera como símbolo de la muerte. En este mismo sentido, Lucas Gagliardi sugiere que las líneas cinéticas que van de los cuellos hasta el piso pueden interpretarse como la trayectoria de las cabezas al caer pero también como el flujo sanguíneo de los cuerpos, lo cual sitúa al lector en un incómodo límite (8-9) al sugerir el derramamiento del fluido vital. Finalmente, la expresión de los rostros señala la tensión que introduce Griselda, pues mientras las mujeres en la corte miran escandalizadas las numerosas cabezas rodando, los pretendientes suspiran de amor y utilizan sus últimas palabras para alabar a la princesa (Figura 35). De esta manera Isol crea un delicado balance entre la hiperbolización textual y la alusión gráfica para representar la decapitación y sus aspectos horripilantes, los cuales son referidos con un tono cómico a lo largo del libro, equilibrio que permite presentar temas escabrosos en libros que tienen como destinatario ideal al infante.

Además de ser muy bella, Griselda¹⁴¹ es una princesa cruel pues se divierte ante el espectáculo de cabezas, las cuales colecciona como si fueran preseas. Griselda somete estas partes corporales a una suerte de embalsamamiento para posteriormente colgarlas como trofeos de caza y exhibirlas en campanas de cristal dentro de su salón dorado,¹⁴² lo cual puede interpretarse como una parodia al cuerpo de Blancanieves en su féretro transparente como la posesión más valiosa del príncipe, pero también permite compararla con Barba Azul, el homicida que dispone de una habitación secreta en la que cuelga los cadáveres de sus esposas, semejanza que pondría de relieve el sadismo de la princesa. Asimismo, la vanidad de la protagonista la alinea con la infame madrastra, pues con el fin de ampliar su colección Griselda cada día se somete a excéntricos procedimientos como beber jugos de frutos ácidos de Tasmania o practicar estiramientos y equilibrio utilizando zapatitos de cristal, faenas que la emparentan con la infame madrastra en sus elaborados esfuerzos por mantenerse

¹⁴¹ «Griselda» es el nombre de una de las hermanastras de Cenicienta en la versión en español de la película producida por Disney en 1950, y probablemente la primera referencia que viene a la mente dado el contexto de ficciones infantiles. Sin embargo, me parece más pertinente utilizar este apelativo para comparar a la princesa de Isol con la protagonista de *La historia de María Griselda* de María Luisa Bombal, quienes no sólo comparten nombre, sino una belleza tan irresistible como calamitosa y, además, se encuentran dentro de la tradición literaria latinoamericana. En el cuento de Bombal también se halla el motivo de la mirada masculina como voz del espejo mágico de la reina malvada, como se aprecia cuando una de las mujeres busca ser la más bella ante los ojos de su marido: «¡María Griselda! Dicen que es la mujer más linda que se haya visto jamás. Yo quiero que Fred la vea y diga: «¡Mentira, mentira, Silvia es la más linda!» (41). Asimismo, el semblante de María Griselda es tan sobrecogedor que incluso su propio marido debe tener cautela al admirarlo: «Y, sin embargo, él evitaba siempre mirarla de repente, miedoso, temeroso de que el corazón pudiera detenerse bruscamente» (52), hecho que permite compararla con la gorgona Medusa. La diferencia más importante entre las protagonistas sería la actitud ante su deslumbrante aspecto: la Griselda de Bombal es tan bella como buena, se conmueve por el sufrimiento de los otros y ella misma padece su atractivo como tara que la condena a la soledad; la princesa de Isol, por otro lado, experimenta gozo en la muerte de sus pretendientes y el aislamiento apenas le provoca aburrimiento, por lo que puede pensarse como el reverso malévolo en esta dupla de Griseldas.

¹⁴² La perturbadora imagen de Griselda rodeada de cabezas conservadas también remite a Medusa a partir del jardín de cuerpos petrificados que, según describe Ovidio, cerca la guarida de las gorgonas (Leeming 14).



Figura 35.
Emplante de Isol.
La bella Griselda.
Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica,
2010, s/p.

como la mujer más bella. Cuando Griselda es representada admirando su belleza se parece más que nunca a dicha villana, como se aprecia en el emplane coronado por la frase «se miraba en el espejo y se ponía contenta. Le gustaba que su hermosura se comentara en todo el reino», en donde su perfil destaca frente a un fondo predominante negro, lo cual señala el carácter ominoso de la escena ya que, como el texto señala «en vez de amarla, todos le temían», pues los suspiros dedicados a la princesa adquieren un cariz trágico al implicar una muerte segura, razón por la cual, pese a su atractivo semblante, Griselda es tan escalofriante como la más horripilante de las criaturas. Así, la caracterización de la protagonista trastoca la arraigada asociación

entre bondad y belleza¹⁴³ profusamente presente en los cuentos de hadas, pues dicha amalgama se escinde ante la actitud despiadada de Griselda, cuya esencia monstruosa reside en el poder decapitador de su hermosura.

La ya mencionada mezcla de belleza y horror que caracteriza a Griselda evoca el mito de Medusa, «reina del panteón de monstruos femeninos» (Creed, «Horror» 37-38) y segunda figura monstruosa con la que se relaciona Griselda. Medusa, junto con Esteno y Euriale, forma parte de la triada de gorgonas (nombre que significa «terrible») dentro de la progenie monstruosa de Forcis y Ceto.¹⁴⁴ Estas monstruas usualmente son caracterizadas como criaturas femeninas aladas con grandes colmillos, largas lenguas y cabellos de serpientes capaces de petrificar a aquellos que las miren (Bowers 221), pero Medusa se diferencia de sus hermanas por ser la única

¹⁴³ Este vínculo puede rastrearse hasta la Antigüedad. Eliacer Cansino refiere que así como en la filosofía platónica la belleza y la bondad son dos valores indisolubles, el monstruo condensa sus opuestos pues su presencia «sintetiza y concentra en su figura la diversidad de males, y su proverbial fealdad suele ser el signo externo de su perversidad, manteniendo así esa unidad primigenia de maldad y fealdad» (20). De esta manera Griselda trastoca el tropo, pues se trata de una mujer monstruosa que posee una belleza tan excesiva como su falta de compasión.

¹⁴⁴ Ceto es una divinidad marina de la mitología griega usualmente representada como un pez de forma serpentina, madre de otros monstruos acuáticos y serpentiformes como Escila, quien al igual que Medusa perdió su belleza al desatar la furia de una diosa (la hechicera Circe). Otras de sus descendientes son las fórcides, entre las cuales se encuentran las grayas, guardianas de la cueva de las gorgonas. En ocasiones, también suele considerarse como su hija a la ninfa Equidna (del griego Ἐχιδνα «víbora»), descrita en la *Teogonía* de Hesiodo como divina, abominable y de cruel corazón «cuya mitad era una doncella de ojos brillantes y mejillas hermosas, / y la otra mitad era una serpiente horrible y gigante» (cit. en Syropoulos 71). [Half of whom was a maiden with sparkling eyes and beautiful cheeks, / and the other half a huge snake terrible and gigantic]. Junto con Tifón, Equidna procreó algunos de los monstruos más importantes de la mitología griega, como Cerbero, can tricéfalo con cola de serpiente, y la monstrea acuática Hidra de Lerna, también policéfala y de aspecto serpentina. Sirva este breve árbol genealógico para señalar los numerosos casos en que la figura de la serpiente aparece como parte integral de lo monstruoso en la mitología griega, así como las tensiones que introduce en términos de fealdad y belleza cuando se trata de monstruos femeninos, como sucede en el caso de Medusa.

mortal. La representación de Medusa a partir del periodo helénico¹⁴⁵ es importante para ponderar la monstruosidad de Griselda pues, al igual que la gorgona, la princesa constituye una amenaza para la visión masculina y su poder surte efecto al ser mirada (Leeming 73). Por otro lado, Freud asocia la visión de la cabeza de Medusa y la de los genitales femeninos, que a partir de su interpretación se perciben como castrados, por lo que el miedo a Medusa se relaciona con el miedo a ser castrado;¹⁴⁶ esta relación cobra un nuevo significado en el libro de Isol, pues el poder decapitador de la protagonista se traduce en una capacidad castradora. La resonancia de Medusa en Griselda apunta a la teoría de Creed, quien refuta el planteamiento freudiano según el cual la mujer «asusta y repele porque está castrada» (Freud, «Medusa's» 274), y afirma que más bien es percibida como monstruosa porque es dotada con poderes imaginarios de castración (*The Monstrous-Feminine* 87). Esta asociación significa que tanto Medusa como Griselda suscitan el temor a ser castrado pero, a diferencia de la gorgona, Griselda no se encuentra recluida en una cueva sino que exhibe su hermosura sin pudor alguno, lo que magnifica su peligro ante los cuerpos individuales y sociales masculinos.

En uno de los emplanes centrales (Figura 36) el texto anuncia que la belleza de Griselda era «letal, peligrosa... ¡atraía desastres!», mientras dos caballeros se enfrentan en una justa. Los jinetes cruzan espadas pero no mueren al chocar sus armas, sino al mirar a la mujer, quien se muestra complacida por las adulaciones de las cabezas

¹⁴⁵ El mito tuvo modificaciones durante su tránsito por la tradición grecolatina, de manera que en la *Teogonía* Hesiodo refiere que Poseidón yació con la bella Medusa en un lecho de flores, y posteriormente Ovidio (cuya versión se convertiría en la más conocida) narra en *Las metamorfosis* que Neptuno la violó en el templo de Minerva-Atenea (Leeming 12), transgresión por la cual Medusa perdió su famosa belleza y fue transformada en una criatura escalofriante. No conforme con el castigo, Atenea otorgó a Perseo un escudo tan pulido que le permitió aproximarse a la gorgona sin mirarla directamente sino a través de su reflejo y guió su mano para decapitarla.

¹⁴⁶ Barbara Creed, al igual que diversos historiadores de mitos han señalado, afirma que las serpientes convulsas, la boca enorme, la lengua colgante y los colmillos de jabalí hacen de Medusa una versión particularmente desagradable de la vagina dentada (*The Monstrous-Feminine* 111), con lo que ambas figuraciones de lo monstruoso femenino referirían al miedo a la castración.



Figura 36.
Emplante de Isol.
La bella Griselda.
Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica,
2010, s/p.

volando; de manera que los desastres aludidos refieren a la muerte de los hombres, pero no a causa de los combates entre ellos, sino por su debilidad ante la princesa. Debido a su irresistible belleza, «Los reinos se iban quedando acéfalos, sin sus mejores reyes y príncipes», y al mencionar el carácter acéfalo de los gobiernos Isol apunta al sentido literal de la palabra a través de los caballeros descabezados, pero también a la ausencia de autoridad masculina como organización política, por lo que Griselda comienza a suponer una amenaza capaz de desestabilizar la jerarquía social.

Susan Bowers señala que Medusa se ha convertido en el emblema de mujeres que son percibidas como peligrosas por conjuntar sensualidad y poder (224), descripción que sirve para interpretar el escudo que aparece en la portada del libro-álbum, en el cual el perfil de la protagonista se encuentra entre banderines que rezan «BELLEZA

Y PODER. PERFECCIÓN IDEAL», una mezcla de atributos que, sin embargo, se vuelve contraproducente para Griselda pues todos comienzan a esconderse de ella, al grado que incluso su chofer utiliza gafas oscuras para esquivar su visión. De esta manera la mirada masculina,¹⁴⁷ como una proyección que estructura las percepciones de hombres y mujeres en tanto sujetos deseantes y objetos de deseo, respectivamente, es llevada al extremo al hacer de Griselda una mujer tan deseable que es imposible mirarla sin perecer, por lo cual la única salida del creciente aislamiento al que es sometida se encuentra en un príncipe cuya visión defectuosa le permite acercarse más que el resto de los pretendientes, hasta que finalmente logra percibir «la belleza impar de la princesa» y termina felizmente descabezado. En esta visita la actividad sexual es sugerida por una escena en la que el hombre planta un beso en el dorso de la mano de la princesa, y confirmada con la posterior aparición de Griselda embarazada, representaciones que en suma caracterizan a la protagonista como una *femme castratrice*¹⁴⁸ en la cual sexo y muerte se unen de manera indisoluble, personificación que se da principalmente a través de la representación visual sugerente.

El breve encuentro entre los príncipes tiene como consecuencia la procreación de una hija que, paradójicamente, dará muerte a Griselda, fallecimiento que puede interpretarse a la luz de dos tipos de narrativas en las que abundan las figuras monstruosas femeninas, a saber, la mitología griega y los cuentos de hadas. Por un lado, Griselda experimenta un júbilo tan grande al admirar la belleza y semejanza de su hija que muere decapitada, es decir, se petrifica como lo haría Medusa si se mirara en el escudo de Perseo, el cual funciona como un espejo en el cual se disuelve el Yo, pues como señala Bettina Knapp, la gorgona experimentaría lo absoluto que «ya sea en sus

¹⁴⁷ El concepto de mirada masculina (*male gaze*) fue propuesto por Laura Mulvey para describir la construcción de la mujer en cine, quien funge como objeto erótico para el personaje masculino en pantalla y para el espectador masculino en sala (19), lo cual establece una división entre sujetos masculinos activos a través del ejercicio de la mirada y sujetos femeninos pasivos dispuestos para ser mirados.

¹⁴⁸ En el cine de horror este concepto refiere a un tipo de personaje femenino mortífero y castrador que casi siempre posee una belleza femenina estereotípica (Creed, *The Monstrous-Feminine* 128).

aspectos horribles o hermosos, significa propiciar la destrucción del ego, dar la bienvenida a su fragmentación»¹⁴⁹ (cit. en Bowers 226). La hija es «muy parecida a ella», por lo cual hay una especie de identificación que, como a Narciso,¹⁵⁰ abisma a Griselda en su propia imagen y provoca su muerte, pues la pérdida de la cabeza implica un enamoramiento, en este caso de un rostro que funciona como su reflejo. Por otro lado, es imposible no pensar en las madres muertas de los Grimm, específicamente en la progenitora de «El enebro», quien al ver a su vástago «se sintió tan feliz, tan feliz, que se murió» (Grimm, *El enebro* 348), un caso en que el amor experimentado es tan intenso que provoca la propia aniquilación. Asimismo, en estos cuentos la muerte de la madre biológica significa la entrada de la madrastra malvada, y dado que la sombra de la reina malvada pesa sobre Griselda, ésta muere antes de que pueda rivalizar en belleza con su hija y atente contra su vida. De manera que el nacimiento de la princesita conlleva la necesaria muerte de Griselda, ya sea como Medusa/Narciso ante su reflejo o como la madre benévola que fallece antes de adoptar la personificación de la terrible madrastra, fallecimiento que, en cualquiera de los dos casos, muestra la incompatibilidad entre la monstra seductora y la figura materna.

Aunque Griselda y su hija tienen una fisonomía muy parecida, la personalidad de ambas parece ser diametralmente opuesta pues, a diferencia de la primera, la decapitación resulta inquietante para la niña (Figura 37), como se aprecia cuando fútilmente intenta recolocar la cabeza de la progenitora en su sitio, reacción que desde el inicio da muestra de su humanidad y la separa de la madre monstruo. Esta distinción se aprecia en distintos pasajes, como en el hecho de que la niña posea «el don de la simpatía», por lo que gana el aprecio del personal del castillo y de otros

¹⁴⁹ [To experience the absolute, either in its horrific or beautiful aspects, is to invite the destruction of the ego, to welcome its fragmentation.]

¹⁵⁰ Al respecto, Camille Dumoulié señala que Ovidio es el responsable de establecer un nexo entre Medusa y Narciso, mito que lo volvió famoso, al poner de relieve la importancia del escudo de Perseo como arma reflejante (Brunel 781-782).

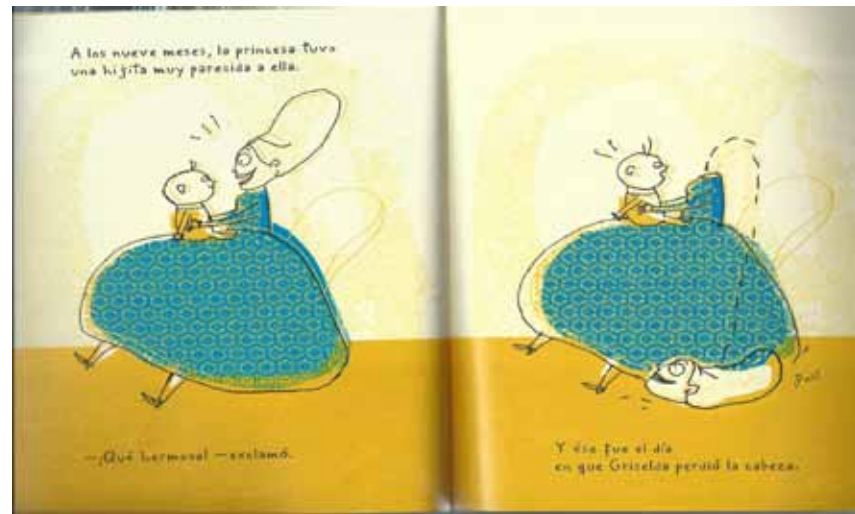


Figura 37.
Emplane de Isol.
La bella Griselda.
Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica,
2010, s/p.

niños, es decir, su carisma le permite relacionarse con otros en lugar de optar por actividades reclusivas derivadas de la vanidad. De igual manera, en las páginas finales del libro se indica que lo que más disfruta la niña es «armar rompecabezas»,¹⁵¹ juego de palabras que indica una acción contraria a la pérdida de cabezas que caracterizaba a Griselda. Sin embargo, las últimas imágenes del libro introducen la duda

¹⁵¹ La importancia de esta elección de palabra se hace patente cuando resulta imposible traducirla al inglés. En la edición canadiense de este título «rompecabezas» se traduce como «jigsaw puzzle», por lo cual la referencia al miembro corporal se pierde y es necesario añadir «She loved putting things back together», frase que alude al acto de ordenar lo que se encuentra fuera de lugar (como el reino tras la ola de muertes provocadas por Griselda) pero también a volver a juntar lo que está desunido (como puede ser la cabeza y el resto del cuerpo, o la interrumpida relación con la figura materna), sentido que cobra relevancia tras el intento de la princesita por «arreglar» el cuerpo decapitado de la madre.

acerca del destino de la princesita, pues mientras ella se concentra en jugar un niño la mira fascinado a la distancia; asimismo, debajo de la palabra «FIN» la princesa es abrazada por una niña y un niño a cada lado, a la vez que este último besa su mejilla con los ojos cerrados, gesto que puede interpretarse como un presagio de la serie de enamoramientos que provocará la heredera en un futuro y el peligro que podría significar para la mirada masculina.

Así como en el cuento de los Grimm «la reina y Blancanieves son en cierto sentido una» (Gilbert y Gubar 55), la belleza compartida entre Griselda y su hija es síntoma de una potencial monstruosidad, parte del legado materno que se hace presente incluso a través de la cabeza colgante de la madre que adorna el salón de juegos de la niña (Figura 38). Debajo del macabro ornamento aparece el perro¹⁵² faldero de Griselda en su habitual gorguera y con un semblante que denota pesar, gesto luctuoso que permite empatizar con el sufrimiento de la mascota, única compañía constante de la terrible princesa, y adoptar una actitud indulgente hacia ella quien, a diferencia de numerosas monstruos del cuento de hadas, tras la muerte es recordada con amor por al menos uno de sus seres cercanos. La plácida expresión en el rostro de Griselda también recuerda a princesas como Blancanieves y Bella Durmiente, doncellas que al fallecer se convierten «en el objeto de arte eternamente bello e inanimado que la estética patriarcal desea que sea una muchacha» (Gilbert y Gubar 54), pues bajo esta forma su hermosura es preservada y finalmente apreciada de manera directa. Asimismo, la cabeza de Griselda suspendida sobre la pared remite a la degollada Medusa, cuya mirada posee la capacidad para petrificar aún después de la muerte,

¹⁵² La profunda relación entre perro y humano aparece en por lo menos dos títulos más de Isol. El primero de ellos es en el ya mencionado *Petit, el monstruo*, donde Tadeo hace compañía al infante sin enjuiciar su supuesta monstruosidad. Así como en *Vida de perros*, donde el protagonista afirma que Clovis es su «mejor amigo DE VERAS y no como los otros»; en dicho libro la complicidad entre canino y niño es tan grande que este último frecuentemente pregunta a la madre cómo puede estar tan segura de que él mismo no es un can. De forma que en los tres títulos que firma Isol el perro se representa como un animal capaz de comprender la ambivalencia e incluso la monstruosidad de los humanos.



Figura 38.
Emplane de Isol.
La bella Griselda.
Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica,
2010, s/p.

motivo por el cual los ojos cerrados de la princesa indican que su belleza mortífera finalmente ha sido aplacada, un cese de la amenaza monstruosa femenina que, en este caso, se debe a la maternidad.

Entre los libros estudiados en este capítulo *La bella Griselda* destaca por un uso magistral de la imagen, recurso esencial del libro-álbum que aquí permite establecer conexiones intervisuales con obras artísticas y literarias, representar fenómenos violentos relacionados con la monstruosidad femenina (como la decapitación y la actividad sexual) de manera solapada e incluso humorística, así como introducir dudas acerca del fin de la belleza castradora. Tanto en «Blancanieves» como en *La bella Griselda* la figura monstruosa se caracteriza por una reclusión que tiene como propósito preservar su excelsa belleza a partir de una enrevesada serie de acciones las

cuales, como apuntan Gilbert y Gubar, emparentan el arquetipo de la reina malvada con una genealogía monstruosa que la precede y podría ser repetida al infinito entre madres e hijas:

Grotesca como Error, Duessa, Lucifera, practicará artes falsas en su habitación secreta y aislada. Suicida como Lilith y Medea, se convertirá en asesina resuelta a su propia muerte implícita en sus atentados asesinos contra la vida de su propia hija. Por último, con zapatos ardientes que parodian los trajes de la feminidad del mismo modo que el peine y el corsé que ella misma ideó, efectuará una danza de la muerte terrible y silenciosa para salir del relato, el espejo, el ataúd transparente de su propia imagen. (56)

A este respecto *La bella Griselda* trastruca la representación monstruosa femenina, pues en el cuento de los Grimm las solitarias tareas femeninas son parodiadas con el propósito de ridiculizar a la reina malvada, mientras en el caso del libro-álbum estas faenas buscan exponer la representación femenina estereotipada al llevarlas al extremo de la excentricidad,¹⁵³ así como al hacer de la bella princesa una personificación de la monstruosidad femenina aniquiladora. Un punto en el que, sin embargo, este relato sigue una pauta de representación convencional es al escindir a la protagonista en dos personificaciones: en los cuentos de hadas la madre biológica da paso a la madrastra malvada, lógica que aquí se invierte al separar a Griselda en una *femme castratrice* que posteriormente abona al tropo de la madre muerta, fragmentación que implica un conflicto entre los aspectos sexuales y maternos de la feminidad que solamente se resuelve con la destrucción del sujeto femenino. La evocación de la gorgona como

¹⁵³ Para una lectura crítica de este libro a partir de las implicaciones sociales de la belleza femenina revisar: «*La bella Griselda: Estrategias y posibilidades de representación de la belleza del cuerpo femenino en la LUJ*» de Mónica Elsa Zempoalteca Alfonso: <https://jornadaslijerasffyl.wordpress.com/2020/01/09/monica-elsa-zempoalteca-alfonseca-2/>

madre es una posibilidad que reaparece en *Mère Méduse*, último libro a analizar en este capítulo, donde la relación madre e hija es ampliamente desarrollada, sobre todo, a partir de las diferencias entre ellas.

3.4. *Mère Méduse*

Al igual que *Isol*, entre otros premios Kitty Crowther fue galardonada con el Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA) y actualmente su obra se distribuye en una veintena de países en varios idiomas. Desde hace casi treinta años esta autora integral (escritora e ilustradora) ha publicado con Pastel, filial de la editora francesa L'école des loisirs, la cual ha impulsado la Lij belga francófona y se ha consolidado a la par de Crowther. Para la creación de un libro, autora y editoras (primero Christiane Germain y luego Odile Josselin) trabajan de manera estrecha: primero Crowther presenta dibujos en bocetos y narra una historia; luego la parte editorial realiza preguntas, propone formatos, cotiza tintas y papeles; posteriormente se realiza otra reunión para revisar la propuesta del libro-álbum con textos integrados; finalmente, se eligen de manera conjunta imágenes y tipografías (digitales o manuales) para la cubierta (Vidal-Naquet 125), un largo proceso editorial que hace patente la confianza y el entendimiento logrado a través de los años entre las partes editorial y autoral. Dicho sello publicó en 2014 *Mère Méduse*, título que hace referencia tanto al invertebrado marino como a la monstra griega, e integra ambos significados a partir de una historia sobre la maternidad fallida.

El libro mencionado apunta a la medusa a través de los paratextos y de un universo gráfico que combina fauna fantástica y flora con apariencia marina, estética creada a partir del uso predominante de materiales tradicionales como crayones, acuarelas y lápices de colores, y que da una impresión de sencillez cercana al trazo infantil. Este libro-álbum es una muestra de la identidad visual que ha caracterizado el trabajo de Crowther en los últimos años, la cual se puede encontrar en obras an-

teriores como *Dans moi*, *Annie du lac*, *Le petit homme et Dieu* y particularmente en *Petites histoires de nuits*, en el cual dos de los personajes tienen un gran parecido con la madre y la hija de *Mère Méduse*. La gorgona, segundo referente al que hace mención el título, para Crowther condensa «El poder de la mujer, el poder de la mirada (una mujer fatal), el miedo a la castración, la íntima relación con lo monstruoso y la existencia de sociedades matriarcales prehistóricas»¹⁵⁴ (McCullen 64). De forma que aquí el tono cándido de la parte visual se conjuga con la densidad simbólica, sobre todo, a partir de un personaje materno protagónico que remite de manera importante a la Medusa prehelénica, razón por la cual comentaré brevemente en qué consiste dicha personificación.

David Leeming explica que el hecho de que en diversos relatos¹⁵⁵ la cabeza de Medusa tenga centralidad con respecto a su cuerpo constituye una pista sobre sus verdaderos orígenes (20), los cuales apuntan a sus poderes apotropaicos o protectores. Esta función es sintetizada en los *gorgoneion*, objetos que infundían terror al exhibir la faz de Medusa y tendrían como finalidad alejar el mal, ya fuera bajo su forma de amuletos, al ser utilizados como máscaras durante rituales¹⁵⁶ o colocarse en la fachada de santuarios, como el templo de Artemisa en Corfú, el cual estaba coronado por la figura de la gorgona y fue destruido durante la invasión helénica (Bowers 221). El frontispicio mencionado identificaría a Medusa como una poderosa deidad materna, como sugiere Arthur Frothingham, pues en él aparece rodeada de

¹⁵⁴ [The power of woman, the power of the look (a fatal woman), the fear of castration, the intimate relationship with the monstrous and the existence of prehistoric matriarchal societies.]

¹⁵⁵ Leeming indica que Homero únicamente refiere a la cabeza y el rostro de Medusa en la *Ilíada* y la *Odisea*, al igual que Eurípides en *Ión*, y que la mención literaria a su cuerpo sólo se da a partir de Hesiodo (20).

¹⁵⁶ Por ejemplo, Dumoulié refiere que en ritos como el dedicado a la Triple diosa el uso de máscaras tendría como fin «mantener a los hombres a una distancia segura de las ceremonias sagradas y los misterios reservados para las mujeres» (Brunel 782) [to keep men at a safe distance from the sacred ceremonies and mysteries reserved for women].

serpientes¹⁵⁷ y de cuerpo completo «como una diosa viviente y no como una mortal decapitada»¹⁵⁸ junto a sus hijos Pegaso y Crisaor (357). La procedencia de la gorgona revelaría dos cosas: que el objeto ritual antecedió a la monstra sin la cual Perseo no se coronaría como héroe (Harrison 187), y que la presencia oculta bajo la máscara de Medusa sería la diosa madre anterior a la sociedad patriarcal griega¹⁵⁹ (Brunel 782-783), aspectos soslayados en las representaciones clásicas y más conocidas de Medusa. Precisamente la personificación de una Medusa temible y materna es la que se encuentra en *Mère Méduse*, una caracterización que se fundamenta en la mítica cabellera pero que también es atravesada por el resto del cuerpo de la protagonista.

La corporalidad de Méduse se hace patente desde las primeras páginas al representarla durante el parto. La importancia de este momento dentro del libro es evidenciada por el largo espacio que se le dedica lo cual, como Adolfo Córdova señala, significa una ruptura con la tradición, pues mientras en «los cuentos de hadas los partos se describen en una línea, aquí la secuencia ocupa cinco dobles páginas, casi una tercera parte de toda la publicación», situación incluso pocas veces representada dentro de otros libros-álbum que abordan el tema de la maternidad (Córdova 2021). Asimismo, estas escenas ponen de manifiesto otra diferencia con respecto a la repre-

¹⁵⁷ En el frontispicio las serpientes aparecen en la cabeza y el torso de Medusa, las cuales en este caso pueden interpretarse como un símbolo asociado «con la sabiduría y el poder, la sanación, la inmortalidad y el renacimiento» que no sólo harían de Medusa una diosa madre sino «tal vez originalmente la dadora de vida y muerte, y la dadora del renacimiento y la inmortalidad» (Bowers 220) [with wisdom and power, healing, immortality, and rebirth (...) perhaps originally both the giver of life and death, and the giver of rebirth and immortality].

¹⁵⁸ [as a living goddess and not as a beheaded mortal.]
En el momento en que Frothingham publicó el artículo citado (1911) se creía que la edificación estaba dedicada a Apolo pero, como él mismo ya sugería en dicho texto, estudios posteriores permitieron identificar este santuario protegido por la efigie de Medusa como el templo de Artemisa.

¹⁵⁹ A partir del trabajo de Robert Graves, Dumoulié además señala que el mito de Medusa puede interpretarse a la luz del cambio social acontecido, pues el relato en el cual Perseo decapita a la gorgona preservaría el recuerdo de los conflictos que existieron entre hombres y mujeres en la transición de una sociedad patriarcal a una patriarcal entre la época preclásica y el periodo helenístico (Brunel 782).

sentación material del personaje materno en los cuentos de hadas, pues como indica Tatar: «mientras la buena madre usualmente aparece de incógnito como una paloma, una vaca o un árbol (y muy brevemente), la madrastra malvada se convierte en una presencia apabullante en el cuento. Ella se erige como la personificación en carne y hueso de la maternidad»¹⁶⁰ (*The Hard Facts* 151), de forma que el desplazamiento de la madrastra a la madre biológica como monstra resignifica la representación de su cuerpo como una dimensión otrora negada por su carácter cuasi etéreo. El enfoque en el alumbramiento, así como en las relaciones que Méduse establece con las mujeres que la rodean (las parteras y posteriormente su hija) producen un tono íntimo formulado a través de una mirada feminista, que en palabras de Creed no se trata del reverso de la mirada masculina ni incorpórea, sino que:

ésta invita a la espectadora a situarse en el lugar de la protagonista en pantalla, a experimentar lo que la otra está experimentando a través del afecto. [...] Mira y siente los detalles personales de la vida de la mujer que normalmente no se muestran a la mirada masculina: sus momentos contemplativos, deseos, escenas de intimidad y momentos de autorreconocimiento.¹⁶¹ (*Return* 17)

Dichas escenas, además, son sugerentes, pues aunque el cabello cubre gran parte del cuerpo y el rostro por completo (Figura 39) la asociación psicoanalítica entre el rostro de Medusa y los genitales femeninos permite interpretar estas imágenes como

¹⁶⁰ [Yet while the good mother generally appears incognito as a dove, a cow, or as a tree (and then only ever so briefly), the evil stepmother becomes an overpowering presence in the tale. She stands as the flesh-and-blood embodiment of maternity.]

¹⁶¹ [it invites the spectator to situate herself in the place of the protagonist on the screen, to experience what the other is experiencing through affect. [...] It sees and feels the whole person- details about the woman's life not normally presented to the male gaze: her contemplative moments, desires, scenes of intimacy, and moments of self-recognition.]

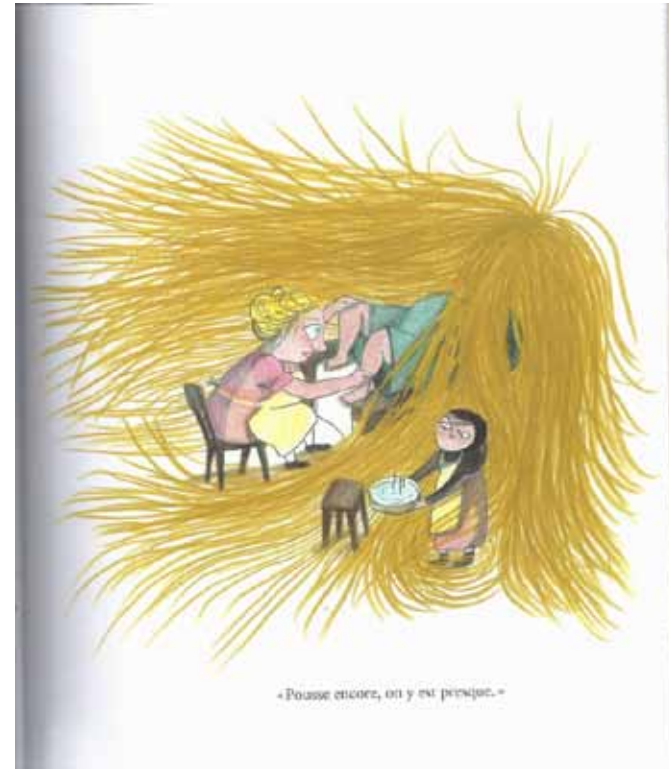


Figura 39.
Detalle de Crowther, Kitty.
Mère Méduse.
París: L'école des loisirs, 2014, s/p.

una representación oblicua de los órganos sexuales durante el procedimiento obstétrico. Esto revela el potencial evocador de lo visual en el libro-álbum, recurso que la autora rastrea hasta las imágenes medievales que permitían representar temas como el nacimiento de Jesús, y que ella recupera aquí para mostrar sin mostrar, levantando parte del velo del misterio (Vidal-Naquet 104) que rodea este álgido momento. Así, Crowther señala la importancia de este proceso vital no sólo al incluir una escena

de parto,¹⁶² sino al dedicarle un extenso espacio y hacerlo a partir de una elección gráfica arriesgada.

Aunque en los dos libros-álbum anteriormente analizados en este capítulo la relación madre e hija se encuentra presente, *Mère Méduse* es el único título en el que ambas poseen un nombre, lo cual es indicio del peso que ambos personajes tienen dentro del relato. «Irisée»¹⁶³ es el nombre que Méduse elige para su hija, el cual expresa los sentimientos que tiene hacia ella cuando la describe por primera vez como «su perla». Este apelativo refiere al gran afecto que tiene por ella, pero también a la aprehensión que siente ante la idea de que otros se le aproximen, motivo por el cual la priva de interacción social y actúa como «su concha», autodenominación que manifiesta un tipo de ambivalencia en el que la madre «se involucra tanto con el infante y la importancia que éste tiene para ella que no puede trazar límites realistas entre ella misma y su prole»¹⁶⁴ (Almond xx). El amor que siente Méduse hacia su hija es asfixiante como sus cabellos, los cuales pueden ser utilizados para hacer daño (como sucede al inicio del libro cuando ahorcan a una de las parteras) pero también para formar el nido en el que Irisée duerme, las manos con las que ella es alimentada y los brazos con los que es sostenida mientras da sus primeros pasos en el agua, es decir, son el objeto que representa su monstruosidad pero también las herramientas con las que cría a su hija. Las contradicciones del ejercicio de la maternidad son condensadas

¹⁶² Guardando las distancias temporales, la inserción de esta secuencia resulta aún más revolucionaria al considerar la abierta censura que estas representaciones han tenido. Por ejemplo, hasta diciembre de 1956 el Código Hays, en Estados Unidos, prohibía cualquier representación alusiva al parto en el cine. Un año después, se comenzó a admitir este tipo de escenas con la condición de que se manejaran con discreción y siempre dentro de los límites del buen gusto (Harrington 11), sanciones que ilustran la manera en que las imágenes de la capacidad reproductiva femenina han sido controladas incluso dentro de productos culturales destinados a audiencias adultas.

¹⁶³ Este personaje se llama «Anacarada» en la versión en español publicada por Ediciones Ekaré.

¹⁶⁴ [becomes so involved with the child and its meanings to her that she cannot draw realistic boundaries between herself and her offspring.]



Figura 40.
Detalle de Crowther, Kitty.
Mère Méduse.
París: L'école des loisirs, 2014, s/p.

en la escena donde Méduse le enseña a escribir a Irisée (Figura 40), pues los cuidados son representados por el abecedario de cabellos y la bebida que acerca a la niña, a la vez que exhibe un comportamiento perjudicial cuando miente y sonríe a Irisée para evitar que cuestione su aislamiento. La agri dulce escena es relatada por un narrador extradiegético, quien parece observar sin juzgar la dinámica entre madre e hija (De Sarlo *et al.* 2022), mirada que es posible gracias a que Méduse es representada como

ambivalente, lo cual permite identificar en la misma medida tanto el amor materno como el hecho de que ella trata a Irisée como una extensión de sí misma y por lo tanto confunde sus propias necesidades con las de su hija.

El nombre «Irisée» también refiere a la iridiscencia, fenómeno óptico por el cual se observa una multiplicidad de tonos en función de la perspectiva y la luz reflejada, como sucede al admirar un arcoíris o el nácar. Sirva la mención a esta propiedad para describir los sentimientos que la niña tiene hacia su madre: Irisée ama a su madre aun cuando ésta le niega el derecho a ir a la escuela; la niña está consciente de que Méduse tiene un aspecto aterrador, el cual se divierte imitando (Figura 41), y aunque se alegra de que finalmente le permita ir a la escuela, le pide que no la acompañe porque asusta a todos los niños. Es decir, es capaz de percibir la compleja personalidad de su progenitora y en la misma medida de replicar sentimientos ambivalentes hacia ella, pues es capaz de ver la faz materna tras la monstruosa madeja pero también de resistir su afecto opresivo. En el libro, Irisée pasa de ser una bebé a una niña, que en este caso es representada como «un ser de reflexión, capaz de desarrollar, e incluso de oponer, una personalidad, necesidades y deseos diversos»¹⁶⁵ (Chabrol, «Quel genre» 80). El crecimiento de Irisée es mediado por el uso de la palabra, un recurso del cual usualmente son privadas las heroínas en el cuento de hadas, como mencioné a colación de «El enebro», y que representa un motivo de disputa entre padres e hijos en diversos libros-álbum, cuestión señalada en la primera parte del Capítulo II. El valor de la oralidad es enfatizado cuando Irisée lee frente a su clase y causa admiración entre sus compañeros, pues se trata de una voz capaz de sostenerse incluso ante la terrible Méduse. De igual manera, la evolución de la dinámica entre madre e hija pasa por la expresión verbal: a mitad de la historia Irisée llama recelosamente a su madre «*Mère Méduse*» (Madre Medusa) pero hacia el final de la historia la nombra «*Maman*» (Mamá) con evidente cariño (Figura 42) pues, paradójicamente, hay ma-

¹⁶⁵ [un être de réflexion, capable de poser, voire d'opposer une personnalité, des désirs et des besoins divers.]

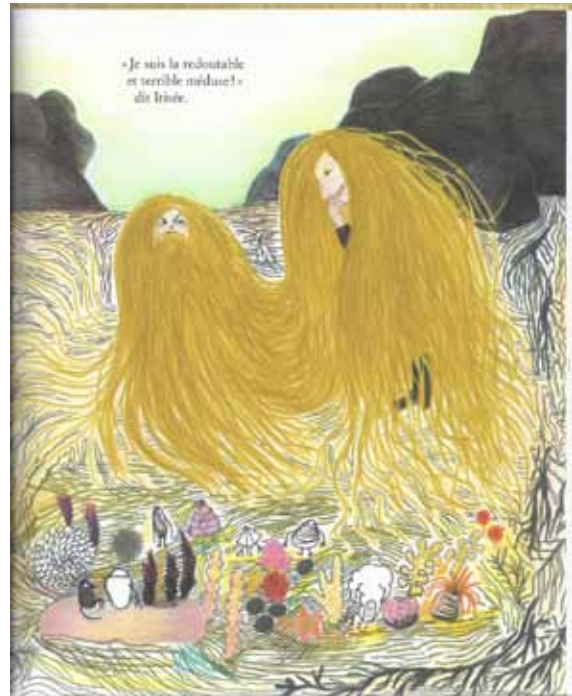


Figura 41.
Detalle de Crowther, Kitty.
Mère Méduse.
París: L'école des loisirs, 2014, s/p.

yor intimidad entre ellas cuando Méduse da el espacio necesario para que la niña se desenvuelva por su cuenta.

Hacia el final del libro la armonía en la relación entre madre e hija es significada por el cabello corto de Méduse, elemento que, como he mencionado, se relaciona con la gorgona pero también con «Rapunzel» como otra narrativa sobre madres e hijas. En dicho cuento Gothel, hechicera que adopta a Rapunzel, taja la trenza de la me-

nor al darse cuenta de que sus intentos por «separarla de todo el mundo» (Grimm, *Grimm's Complete* 46) fueron en vano, de forma que en el cuento la pérdida de la cabellera implica la ruptura definitiva del aislamiento de la protagonista, así como una irreparable fractura en la relación con la madre sustituta; en el libro-álbum, por otro lado, quien sufre dicho corte es la madre, lo cual conlleva la integración de Irisée (y probablemente de Méduse) en la colectividad así como un mejor entendimiento entre ellas, desenlace que muestra el lado creativo de la ambivalencia materna, el cual permite identificar y manejar la diferencia entre las necesidades de la madre y de los hijos (Almond xiv). Por otro lado, y en consonancia con el mito griego, el final de este libro da cuenta de la decapitación de Medusa, mutilación que sin embargo es simbólica: Méduse pierde sus largos cabellos, lo que significa que la monstra muere pero la madre sobrevive. Aunque en *Mère Méduse* el corte de cabello alude a la muerte simbólica de la monstra, ésta no se da en términos de autosacrificio sino como una muestra de agencia al ensayar nuevas maneras de relacionarse consigo misma, con Irisée y el resto de la sociedad, como explica Adolfo Córdova:

Medusa se libera de su propia aprehensión, reinventa y muestra su cuerpo, siempre oculto tras sus cabellos, y es sensible al deseo de su hija. Renuncia a la opresión terrorífica en la que va tornándose su lado fantástico en una operación no provocada por una normatividad unívoca sino por la empatía y el amor que siente por su hija. No se sacrifica por Anacarada, la escucha y la deja ser, y luego ella toma una decisión propia, algo que no le pide su hija, para sanear su relación, ser parte de una comunidad y salir de su aislamiento. (Córdova 2021)

El corte descubre el cuerpo de Méduse y al fin deja ver por completo sus rasgos faciales, de forma que el voluminoso cabello pierde su cualidad de cubierta y, como mencioné en relación a los orígenes del mito, revela que «Medusa es una máscara y



Figura 42.
Detalle de Crowther, Kitty.
Mère Méduse.
París: L'école des loisirs, 2014, s/p.

que esta máscara esconde una cara más humana¹⁶⁶»¹⁶⁷ (Brunel 780), específicamente

¹⁶⁶ Tobin Siebers indica que la historia del *gorgoneion* da cuenta del tránsito de una representación monstruosa de Medusa hacia una más humana, pues este objeto tuvo tres fases: una arcaica, en la que poseía una gran boca y colmillos con lengua colgante; una fase de transición, en la cual dichos rasgos se mantuvieron pero se suavizaron para darle un aspecto menos repulsivo; y en su etapa final se metamorfosearía para lucir como una tranquila y dignificada máscara mortuoria. Esta evolución muestra la disminución de la violencia y la adquisición de un semblante más estetizado por el que finalmente Medusa parecería dejar caer la máscara de su rostro para presentarse como reconociblemente humana (24-25).

¹⁶⁷ [Medusa is a mask and that this mask hides a more human face.]

el rostro de la madre, tanto en la era preclásica como en la historia de Crowther. Anteriormente la larga cabellera funcionaba como un medio por el cual la hija se convertía en una extensión de la madre, por lo que su eliminación significa la resolución de los enredos literales y metafóricos entre Méduse e Irisée, así como la autonomía de esta última. A partir de esta independencia finalmente es posible apreciar el parecido entre madre e hija, pues en el abrazo amoroso la cabeza de Irisée queda descubierta y revela una melena dorada igual a la de Méduse, imagen espejular que sugiere el carácter hereditario de las propiedades fantásticas y monstruosas de los cabellos.

Finalmente, la pérdida de la cabellera permite observar su monstruosidad desde una nueva perspectiva, pues como resultado de la decapitación simbólica los cabellos de Méduse se convierten en unas pequeñas y encantadoras serpientes marinas que se dirigen a la corriente del Golfo, como da cuenta una nota de la autora al final del libro. Esta transformación habla de lo monstruoso por partida doble, pues si bien refiere directamente a la cabeza de la gorgona y a las serpientes del desierto que nacieron tras cercenar su cabeza según narra Ovidio, también alude a toda una estirpe de monstruos marinos y ofidios,¹⁶⁸ entre los cuales se encuentran diversas criaturas de sexo femenino.¹⁶⁹ El viaje de las serpientes además remite a la ubicuidad y la perma-

¹⁶⁸ Debbie Felton señala que los monstruos serpentiformes ocupan un lugar preponderante en los mitos antiguos, dentro de los cuales tienen significados diversos: daban cuenta de la aversión que se tenía a estos animales en la región mediterránea, condensaban los peligros del mar (bajo la forma de criaturas acuáticas), evocaban a los dioses ctónicos así como al miedo a ser devorado y eran ampliamente asociados con lo femenino, dado que tanto las serpientes como las mujeres eran percibidas como seres poco confiables (111-116).

¹⁶⁹ Además de las monstras serpentiformes de la mitología griega anteriormente mencionadas, es posible encontrar ejemplos de este tipo de personajes en otros periodos y regiones. Uno de ellos es Lilith, deidad de origen sumerio, referida en la *Epopéya del Gilgamesh* como una demonia que toma la forma de la serpiente, animal que servirá como «símbolo del conocimiento, de la ciencia, de la regeneración, del proceso vital, por una parte; y por otra parte, de lo pecaminoso, lo prohibido, el mal», acepciones negativas que posteriormente serían apuntaladas por las tradiciones judía y católica (González 108-109). Entre las varias deidades femeninas mesoamericanas relacionadas con el ofidio se encuentra Cihuacóatl, mitad mujer y mitad serpiente; al ser «la madre de los mexicas» en ella se funden las fuerzas «tanto de la creación como de la destrucción de la vida» (Godínez 135), por lo que es considerada patrona del personal médico y de las ►

nencia de lo monstruoso pues, como Jeffrey Cohen señala, los monstruos «pueden ser arrojados a las orillas más lejanas de la geografía y del discurso, ser escondidos en los bordes del mundo y en los recovecos prohibidos de nuestra mente, pero estos siempre regresan»¹⁷⁰ (20), como sucede en este libro-álbum, donde lo monstruoso se desplaza espacial y conceptualmente, movimiento que permite resignificarlo a través de una transformación que deja abierta la posibilidad de su reaparición a partir de las crecientes cabelleras de las protagonistas.

En resumen, *Mère Méduse* es un libro que se remonta a los orígenes de Medusa para encarnar la figura de la madre, título en el que la ambivalencia resulta fundamental para comprender la evolución de sus personajes y el significado de la monstruosidad. En primer lugar, Méduse es representada como una figura materna de apariencia escalofriante que simultáneamente cuida y daña a su hija, es decir, se trata de un personaje materno que con su comportamiento desafía la tajante división entre buenas y malas madres, una representación vanguardista que, en la misma medida, permite construir al personaje infantil como sujeto de agencia a partir de la palabra. En este sentido, la ambivalencia permite la coexistencia de los aspectos amorosos y perjudiciales de la madre en un mismo personaje, así como la conciliación

mujeres fallecidas en el parto, así como mito originario de La Llorona, quien presagiaría la derrota ante los conquistadores españoles. Finalmente, dentro del folclor japonés, tradición con un gran número de *yōkai* femeninos y serpentinos, destaca la Nure-onna (mujer húmeda) quien, a la manera de Lamia, posee el rostro de una bella mujer y una mitad inferior serpentiforme. Existen dos versiones de esta criatura acuática: ella seduce a los hombres con su cuerpo semidesnudo antes de revelar su verdadera naturaleza o bien aparece ante ellos cargando un bebé que adquiere dimensiones gigantescas y los aplasta hasta la muerte; ambas caracterizaciones tienen como resultado el horror masculino pues «el hombre siempre se deshace de ella una vez que se vuelve monstruosa o es aplastado por la presión de los niños» (Petersen 33)[the man is always undone by her once she turns monstrous, or else he is crushed under the pressure of children], por lo que esta *yōkai* se puede interpretar en relación a dinámicas de género. De esta manera las monstruas serpentina aparecen tanto en los inicios de la civilización occidental como en el contexto prehispánico y en antiguas leyendas del Oriente, revelando significaciones diversas de la mujer y de lo femenino en relación a lo monstruoso.

¹⁷⁰ [They can be pushed to the farthest margins of geography and discourse, hidden away at the edges of the world and in the forbidden recesses of our mind, but they always return.]

entre madre e hija a partir del entendimiento mutuo, un desenlace no exento de desencuentros que, al ser captados por Crowther, complejizan la relación al mostrar visualmente que la admisión de sus diferencias da la distancia necesaria para reconocer sus similitudes. Así, en este libro la cabellera mágica de Méduse evoca diversas criaturas tan temibles como fantásticas, particularmente a la Medusa preclásica, lo que permite admirar que lo monstruoso también puede ser extraordinario, pues en su intersección con la maternidad se revela como un estado de transformación que media el conocimiento propio y ajeno.

3.5. Intersticios entre monstruas y humanas

En este capítulo analicé, a partir del eje madre monstrea e hija humana, tres libros-álbum publicados en la misma década en distintas regiones del mundo. Antes de comparar el componente temático de las obras, me parece importante hablar acerca de las condiciones materiales de los autores y títulos estudiados. De los tres libros analizados, *Graine de Grenade* es el único que divide la labor de escritura e ilustración con Jihad Darwiche (especializado en tradiciones orales del Oriente Medio) y Françoise Joire (conocida por una plástica que integra el idioma árabe); la composición visual de Joire parte del *collage*, la tinta y la pluma para emular el bordado palestino, mientras Darwiche elabora un discurso verbal condensado que se nutre de tradiciones literarias de Europa y Oriente Próximo, con lo que reformula tópicos del cuento folclórico y de hadas. La fusión de referentes culturales origina un libro atractivo y bien logrado al cual, sin embargo, es difícil acceder dado que a la fecha no existen reimpresiones ni traducciones del título. Probablemente esto se deba a que la capacidad de impresión y distribución de Editions du Jasmin, empresa que publicó el libro, sea limitada dado su carácter independiente, lo cual lamentablemente acota su circulación dentro de

Francia, donde hay una importante oferta de obras inspiradas en la cultura árabe¹⁷¹ que bien podría despertar interés fuera de este territorio, sobre todo considerando la escasez de literatura infantil árabe¹⁷² en el mercado occidental.

Dentro del contexto francófono también se encuentra Kitty Crowther, creadora de *Mère Méduse* y persona clave para la consolidación de Pastel, editora respaldada económica e institucionalmente por el importante grupo editorial francés L'école des loisirs; este impulso y el reconocimiento internacional a partir de diversas premiaciones han permitido que los libros de Crowther se consuman alrededor del mundo en varios idiomas. Dicha consolidación a su vez, ha favorecido la exploración de temas considerados tabú dentro de la LIJ, como el suicidio o el duelo, y la hibridación de su obra, como se aprecia en la versión en braille de *Scratch scratch dip clapote!* que lanzó la editorial francesa Les Doigts Qui Rêvent, que se lee a partir de la tactilidad de diversas texturas e incluye un audio de la historia leída por la autora, o en Farwest, libro que incluye un código QR para acceder a material animado creado en colaboración con Peter Elliot. Asimismo Isol, autora de *La bella Griselda*, ha alcanzado gran renombre internacional a partir de la obtención de galardones como el cuantioso ALMA,¹⁷³ y ha sido traducida al inglés, alemán, francés, catalán, italiano, entre otros idiomas, lo cual es poco usual entre escritores latinoamericanos. Ella ha publicado numerosas veces con el FCE (editora mexicana con presupuesto estatal y distribución internacional) obras que exploran la multiplicidad de lecturas a partir de la interacción entre texto, imagen y soporte, como en *Un patito es útil o Nocturno Recetario de sueños*, donde la narrativa se expande a partir del uso de un libro tipo acordeón o de tintas que brillan

¹⁷¹ Esta tendencia es notable también en la división del cómic, pues en los últimos años Francia ha promovido la publicación de autores provenientes del Medio Oriente. Para un estudio detallado sobre el tema revisar: Reyns-Chikuma, Chris, y Housseem ben Lazreg. «The Discovery of Marjane Satrapi and the Translation of Works from and about the Middle East.» *The Cambridge History of The Graphic Novel* (2018): 405-425.

¹⁷² Para conocer más sobre las particularidades de la literatura infantil producida en el mundo árabe recomiendo: Düngeles, Petra. «Arabic Children's Literature Today: Determining Factors and Tendencies.» *PMLA* 126. 1 (2011): 170-181.

¹⁷³ Con este premio se otorgan cinco millones de coronas suecas, casi nueve millones de pesos mexicanos.

en la oscuridad, respectivamente. Esto revela cómo la producción de libros depende no sólo de las directoras creativas de las editoriales sino también de sus posibilidades económicas, pues esto puede favorecer la incorporación de elementos impresos y digitales, la exploración de formatos o simplemente la distribución del catálogo. Por otro lado, los casos de Isol y de Kitty Crowther dan muestra de la importancia de los galardones dentro del circuito editorial infantil, y de cómo la confianza entre las autoras y sus respectivas casas editoras ha permitido la evolución de su trabajo al tener libertad creativa en cuanto a temas y ejecución, situación que en este caso deriva en representaciones muy distintas de lo monstruoso femenino.

Los personajes centrales de los tres libros-álbum analizados son madres monstruosas, un tipo de personaje femenino representado a través de figuras no consanguíneas en los cuentos de hadas, pero que en estos libros fue primordialmente encarnado por progenitoras. En estos títulos el lazo sanguíneo de las madres con las hijas fue fundamental porque mostró las grandes similitudes (sobre todo fisonómicas) entre éstas, y las desemejanzas por las cuales cada una se afirma como entidad separada; esto muestra cómo en dicho vínculo se puede encontrar la correspondencia más profunda y la separación más dolorosa (Rich 225), debido a que la faz de la una y de la otra sirven como espejos del pasado, futuro y posibilidades abiertas de ambas, razón por la cual el encuentro entre ellas supone un momento crítico que en los libros-álbum deriva en la representación dual de la figura femenina adulta. La división más evidente se encuentra en *Graine de Grenade*, donde el sujeto materno es personificado por dos monstruas: la madre biológica y la madre adoptiva, y donde la caracterización de éstas es diametralmente opuesta, pues pese al escalofriante aspecto de la última, la ogra representa los aspectos positivos de la maternidad, mientras la madre humana de *Graine de Grenade* despliega un comportamiento tan péfido que asesina a su hija al rivalizar con ella en belleza. Por otro lado, en la primera parte de *La bella Griselda*, la protagonista es caracterizada como una *femme castratrice* que decapita a sus pretendientes debido a su excesiva belleza, caracterización que es

incompatible con el estatuto materno que adquiere al final del libro y que ocasiona su propia muerte. Finalmente, en *Mère Méduse* el cabello de la protagonista simboliza dos modos de ser madre: la abundante cabellera señala una actitud aprehensiva que la vuelve monstruosa, mientras el rostro despejado al final del libro la muestra como humana. En los tres casos la segmentación del personaje femenino desvela sentimientos contradictorios respecto a la idea de ser madre, discordancias que al ser mostradas permiten, en mayor o menor medida, cuestionar ideales maternos que han fungido como estructuras normativas y que por lo tanto son aptas de ser representadas a partir de encarnaciones monstruosas.

En los tres títulos analizados, y a diferencia de diversos libros-álbum presentados en la primera parte del Capítulo II, la amenaza monstruosa termina con la muerte parcial, total o simbólica de la monstra. Para representar estos desenlaces cada libro hace uso de discursos verbovisuales que permiten presentar al lector infantil temas tan impactantes como la muerte materna, así como apelar al lector adulto a través de

códigos artísticos compartidos con el autor, lo que habla de la doble direccionalidad del libro-álbum en tanto literatura infantil (Nikolajeva 8). En este sentido, el carácter preponderantemente visual del libro-álbum posibilita una amplia exploración pictórica que permite encontrar usos sugerentes de la imagen acordes a la sensibilidad infantil, público que vuelve necesario que las historias contadas se sostengan más allá de los referentes artísticos y literarios que las preceden. El núcleo de cada libro analizado ayuda a identificar los diferentes fines de la intertextualidad: relatar las desavenencias entre madre e hija en *Graine de Grenade*, parodiar la representación de la belleza y la bondad femeninas en *La bella Griselda* y mostrar el desarrollo de una relación horizontal en *Mère Méduse*. Dichas evocaciones no son estériles ni se quedan en la mera cita, pues permiten dar nueva vida a los mitos recuperados al utilizarlos para decir algo significativo a esta época: que la madre está cambiando y se metamorfosea a través de la monstra.



CONCLUSIONES

Los héroes de aquella época nunca entendieron a los monstruos como Medusa y la Quimera, como la Hidra y Tifón.

Mucho tiempo después, los seres humanos dejaron de pensar a la Quimera como un monstruo y la imaginaron como un ideal, un sueño hermoso e imposible que mereciera, acaso, convertirse en realidad.¹⁷⁴

 AURELIO GONZÁLEZ OVIES Y MARÍA GARCÍA ESPERÓN,
Diccionario de mitos clásicos

En esta investigación presenté diversos personajes que amplían el espectro de representación de lo monstruoso femenino en el libro-álbum contemporáneo. En la revisión de estos libros encontré que las monstruas no abundan —a diferencia de sus contrapartes masculinas—, y que entre estas pocas la mayoría de ellas eran también madres. Esto no es de sorprender, pues el personaje materno apareció de manera frecuente en el recorrido por la historia del libro-álbum del primer capítulo; asimismo, al revisar libros sobre monstruos dentro del ámbito familiar y establecer cuatro funciones de lo monstruoso, las únicas ocasiones en que las criaturas femeninas superaron en número a las masculinas fue dentro de la categoría de figuras tutelares, que en casi todos los casos fueron madres en lugar de padres. Este indicio lo introduje en el Capítulo I con *Mommy?*, donde los autores recuperan a un famoso personaje cinematográfico femenino, la novia de Frankenstein, para asignarle funciones maternas. La evocación de íconos de lo monstruoso femenino en el libro-álbum contemporáneo también se encuentra en los tres títulos analizados en el tercer capítulo, donde diversas figuras míticas y folclóricas sirven como inspiración para

dar vida a personajes maternos monstruosos. Esta evidente intertextualidad apunta a un tipo de representación artística que recurre al repertorio cultural para realizar «una lectura resignificada que permita nuevas apropiaciones» (Guerrero 17), lo que remite al estatuto de las publicaciones infantiles actuales como productos con un alto grado de sofisticación no sólo por su calidad técnica, sino porque se valen del bagaje artístico universal para apelar, mediante códigos compartidos, al receptor adulto y producir nuevas historias que introducen al público infantil en él.

El libro-álbum contemporáneo no subestima al lectorado infantil pues admite representaciones perturbadoras, aunque moderadas a partir de su complejo lenguaje verbovisual. Esto se hace patente al observar la representación del mal materno en cuentos de hadas como los de Grimm, donde la perfidia de las monstruas se narra de manera gráfica y descarnada, mientras que en el libro-álbum se refiere de manera indirecta. La construcción de sistemas simbólicos a partir de figuras míticas es una manera de presentar estos contenidos, como se aprecia al analizar el tema de la decapitación en *La bella Griselda* y *Mère Méduse* en relación a la gorgona Medusa, títulos en los que también hay atisbos de sexualidad femenina en alusión a la gesta-

¹⁷⁴ En García, González y Mijangos 122.

ción. El humor, por otro lado, permite presentar temas complejos como la crueldad humana, particularmente cuando ésta se dirige contra los niños, por lo cual libros con monstruos como *Not Now, Bernard* y *Du bruit sous le lit*, expuestos en el Capítulo II, potencialmente realizan una crítica al mundo adultocéntrico. La monstruosidad misma aparece como una metáfora en *Der Kleine und das Biest*, pues sirve para representar el duelo materno, el distanciamiento en la relación filial y la paulatina vuelta a ser sí misma. De igual manera, el carácter predominantemente visual del libro-álbum muestra la plasticidad del monstruo y es un recurso fundamental para la representación corporal de las monstruas.

La vanidad es una cualidad que atraviesa la representación de lo monstruoso femenino en la literatura infantil de antaño, misma que prevalece en algunos de los libros-álbum analizados. En «Finette Cendron» y «Blancanieves» las villanas mueren por el empeño excesivo en su atractivo, obsesión que también caracteriza a la madre de Graine de Grenade y a Griselda, quienes buscan todos los medios para mantenerse como las más bellas. La preocupación por el marchitamiento de la belleza apunta a las brujas del cuento folclórico, pues se trata de mujeres que envejecen en soledad y, alejadas de la sociedad, desarrollan comportamientos tan abyectos como el hábito de comer niños. Una representación más de la monstruosidad femenina es a partir de los cuerpos grandes, rasgo que caracteriza a las ogros de los cuentos de hadas y de *Graine de Grenade*, pero también a las protagonistas de *La peor señora del mundo* y de *Der Kleine und das Biest*; quizá este sea uno de los indicadores que separan de manera más clara a las monstruas de las heroínas del cuento de hadas, pues la fineza de dichas princesas se traduce en la posesión de un cuerpo —que por su juventud y delgadez— es pequeño, de ahí que el diminuto pie de Cenicienta sea un símbolo sobresaliente de la pequeñez y la delicadeza deseables (Hourihan 196) e ilustre un esfuerzo femenino tan desmesurado por calzar dentro de ciertos estándares de belle-

za que raya en la automutilación,¹⁷⁵ fijación que varios de los libros-álbum analizados siguen reproduciendo a través de las monstruas, inconscientemente en la mayoría de los casos, y de manera crítica en el libro de Isol.

La hermosura como atributo engañoso se encuentra en *La bella Griselda*, donde la princesa posee una belleza que al no ser consumible se vuelve castradora, amenaza que sólo la maternidad puede aniquilar. La caracterización psicológica de Griselda constituye una excepción entre las monstruas del libro-álbum, pues su crueldad se dirige hacia los varones y no hacia su descendencia, como sucede con la mayoría de las madres monstruosas presentadas, quienes en menor o mayor medida ejemplifican la mala maternidad: en ciertos momentos Méduse y la ogra de *Graine de Grenade* son sobreprotectoras y casi sofocantes; la madre en *Der Kleine und das Biest* es tan indolente que no es capaz de cuidar la alimentación de su hijo, un aspecto clave en la manifestación de la ambivalencia materna (como se observa también en *Where the Wild Things Are*, *Petit, el monstruo* y *Not Now, Bernard*); finalmente, hay madres caracterizadas por un mal absoluto, como la peor señora del mundo, complacida en la tortura física de sus propios hijos, o la madre de Graine de Grenade, quien abandona y posteriormente asesina a su propia hija. Este recorrido muestra cómo, mientras el amor materno instintivo e incondicional hace de la buena madre una figura aparentemente bien definida, la mala madre, por otro lado, se presenta bajo un sinnúmero de formas en el libro-álbum contemporáneo a partir de mamás que quieren muy poco o demasiado a sus hijas e hijos.

Estudiar a estos personajes ayudó a identificar casos en los que el sujeto femenino aparece como violento, lo que en primera instancia pone en entredicho un sesgo

¹⁷⁵ En la versión de «Cenicienta» de los Grimm las hermanastras poseen pies bellos pero demasiado grandes; ellas confían en que una vez que se conviertan en reinas no necesitarán andar a pie, por lo que se cortan el dedo gordo y el talón, respectivamente, acción que al final revela su ardid. Caso similar se encuentra en «La sirenita» de Andersen, donde la doncella cambia su voz y su cola de pescado por dos bellas piernas que le permiten caminar; esta transformación, sin embargo, es imperfecta y dolorosa pues a cada paso sus pies sangran y en última instancia tampoco consolida la unión con el príncipe.

de representación mencionado en la Introducción. Sin embargo, las representaciones predominantemente negativas de las monstruas en el libro-álbum contemporáneo pueden ser problemáticas en términos de género, sobre todo al observar que muchas de ellas entroncan con el personaje materno, intersección que en ocasiones sirve para realizar una crítica incisiva que no perdona el menor fallo a las madres. No obstante, al menos en la literatura infantil actual, la representación monstruosa de las madres también permite cuestionar el ideal materno al dar cabida a sentimientos contradictorios que entranña la maternidad, y hacerlo sin enmascaramientos, desde el personaje de la madre biológica, facilita abrir la conversación acerca de su rol social.

Al inicio del trabajo también describí cómo, en la Antigüedad, la muerte de las monstruas formaba parte de la serie de hazañas que el héroe debía completar a fin de nombrarse tal, situación que igualmente se encontró en el cuento de hadas. En estos relatos, las antropófagas estudiadas se contrapusieron a la esfera doméstica, como se observa de manera clara en los casos de las ogros y las brujas caníbales, acechando incautos en lejanos castillos y chozas encantadas, pero también en el de las madrastras, cuya falta de consanguineidad representa una anomalía tal que disgrega el hogar. La maldad absoluta de estos seres justifica así su aniquilación y, a su vez, el dominio de lo masculino pues basta recordar que en muchos de los cuentos el mal femenino suele revelarse en ausencia de las figuras masculinas, ya sea porque los esposos deben realizar labores en el exterior (como el joven rey en «La bella durmiente del bosque» y el padre en «Vasilisa la Bella») o bien porque los padres carecen de poder en el hogar (como sucede en «Finette Cendron» y «El enebro») y por ello el final feliz ocurre cuando la protagonista se casa con un príncipe (como en «Blancanieves»), cuando se reúne con el padre (como en «Hansel y Gretel») o cuando suceden ambas cosas (como en «Vasilisa la Bella»). De manera que en estos casos la muerte de las monstruas no sólo contribuye a la conformación del héroe, sino también a la constitución de círculos familiares armonizados a partir de la expurgación de mujeres monstruosas.

En el libro-álbum contemporáneo prevalece la monstra como madre nuevamente para signar ámbitos familiares en conflicto, mismos que revelan una ausencia palpable: la figura paterna. En los ejemplos de los dos primeros capítulos la madre monstruosa se representó sin pareja o bien ocupó un mayor espacio aun cuando figuraron padres monstruosos en los mismos libros. La desaparición del padre se ratificó al analizar los tres libros-álbum del tercer capítulo, donde éste es desplazado en diferentes grados: en *Graine de Grenade* el progenitor jamás es referido como tal (únicamente como el marido de la madre), y solamente tiene una aparición verbal y una visual. En *La bella Griselda*, por otro lado, el príncipe cegatón engendra una hija con Griselda quien, cual mantis religiosa, lo decapita tras copular con ella, por lo que su aparición fugaz posibilita la gestación pero no vive para convertirse en papá. Finalmente, en *Mère Méduse* no hay rastro alguno del padre, y sin embargo en la escuela hay múltiples sujetos masculinos¹⁷⁶ (papás, abuelos y hermanos mayores que superan en número a las hermanas mayores y madres representadas) recogiendo a los infantes tras las clases, por lo que la falta de figura paterna únicamente es el indicio de la existencia de una familia monoparental entre otros modelos familiares diversos. De manera que la falta de figuras paternales frente a la presencia apabullante de las madres monstruosas da cuenta de la fragmentación de la familia nuclear (conformada por padres, madres e hijas/os). Esta articulación familiar fue enaltecida en el siglo XVIII a la par de la conformación de las nociones de maternidad y niñez, de forma que el cambio de estos conceptos deriva en nuevas articulaciones narrativas, como de igual manera se observa en el cine de horror contemporáneo, donde se aprecia una debilitación del padre y una mayor cantidad de películas acerca de la vida familiar no constreñida al modelo edípico, es decir, historias que no giran en torno a la autoridad paterna (Jackson 8-14), situación que también se puede observar en el bloque dedicado a los libros-álbum sobre madres e hijas.

¹⁷⁶ En este mismo sentido, Adolfo Córdova destaca que la presencia de un maestro en primaria baja da muestra de la diversidad representada en este libro, dado que este trabajo es estereotípicamente asignado a sujetos femeninos (Córdova 2021).

Enfocar el vínculo filial referido en la última parte de esta tesis mostró cómo las narrativas sobre monstruas dan cuenta de entornos domésticos que ya no coinciden con el de la familia tradicional. Además, abordar dicha relación permitió visualizar la representación femenina por partida doble a partir de la oposición monstrua-humana, contraste que problematiza de manera particular el significado de la identidad femenina por el intrincamiento de semejanzas y diferencias entre madres e hijas. En este sentido, lo monstruoso se presenta como una posibilidad para contar historias sobre modelos familiares y roles femeninos en plena transformación:

si los infantes y las madres mismas, como lectores de libros-álbum, continúan perpetuando una imagen idealizada de maternidad sacrificada y libre de oscuridad (Kaplan 2013), ese arquetipo probablemente nunca será modificado. La escritura no mistificada sobre la madre, entonces, implica una liberación para las hijas, una superación de la matrofobia (Rich 1976). Sin embargo, esto también implica, tanto para los hijos como para las hijas, un despliegue de emociones que tradicionalmente no se asocian con los roles de género asignados (Bronstein *et al.* 1996), con la consiguiente capacidad de generar una nueva visión de lo masculino y lo femenino.¹⁷⁷ (De Sarlo *et al.* 2022)

Así que al intentar diversificar el repertorio de monstruas en el libro-álbum contemporáneo hallé también múltiples maneras de representar lo materno,



encarnaciones que, a través de sus aspectos oscuros, permiten desmitificar el ejercicio de la maternidad y amplificar el espectro de representación no sólo de lo femenino, sino de la familia. La representación de la crianza en relación a las monstruas posibilitó poner de relieve algunos de los supuestos más arraigados en cuanto a roles de género, pues aunque históricamente en gran medida este fenómeno ha sido asociado con sujetos femeninos, se trata de un proceso que concierne a todos por igual en cuanto refiere al cuidado de las infancias.

Finalmente, por su versatilidad el libro-álbum resultó un medio sumamente útil para representar monstruas. Al igual que la Quimera, la imagen multidimensional de lo monstruoso femenino desafía el concepto de las formas fijas e inmutables (Creed, *Return* 5), carácter cercano al libro-álbum como publicación que actualmente permite el encuentro de lo heterogéneo, no sólo en términos de códigos verbales y visuales, sino de componentes intertextuales, interculturales y multimodales. El ámbito de lo monstruoso femenino en este tipo de libros aún puede ser explorado por varios caminos, como dentro del subgénero del horror infantil, a partir de referentes míticos y literarios no eurocéntricos o a través de intersecciones como la etnicidad, la clase social, la orientación sexual o cualquier otra forma en que la diferencia pueda ser interpretada como amenazante. Porque mientras existan identidades que desafíen esquemas normativos, lo monstruoso seguirá invitando a imaginar a través de sus formas todo aquello que (aún) no puede ser plenamente comprendido.

¹⁷⁷ [if children and mothers themselves, as readers of the picturebooks, continue to perpetuate an idealised image of sacrificed and darkness-free motherhood (Kaplan, 2013), that archetype will probably never be modified. Non-mystified writing on and about the mother, then, implies a liberation for daughters, an overcoming of matrophobia (Rich, 1976). However, this also implies, for sons and daughters alike, a display of emotions that are not traditionally associated with their assigned gender roles (Bronstein *et al.*, 1996), with the resulting capacity for generating a new vision of the male and the female.]

OBRAS CITADAS

Libros-álbum con monstruos y monstros

Baptiste, Tracey y Ren, Amber. *Looking for a Jumbie*. Nueva York: Balzer+Bray, 2021.

Brami, Élisabeth y Daisay, Karine. *Prunelle de mes yeux*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble, 2007.

Browne, Anthony. *Hansel and Gretel*. Londres: Walker Books, 1981.

Crowther, Kitty. *Mère Méduse*. París: L'école des loisirs, 2014.

Crowther, Kitty. *Scratch scratch dip clapote!* París: L'école des loisirs, 2002.

Darwiche, de Jihad y Joire, y Françoise. *Graine de Grenade. Conte de Palestine*. Clichy: Éditions du Jasmin, 2012.

Downey, Lynn y Davis, Jack . *Most Loved Monster*. Nueva York: Dial Books for Young Readers, 2004

Duprat, Guillaume. *Dans la peau des monstres*. París: Saltimbanque éditions, 2019.

Emberly, Ed. *Go Away, Big Green Monster*. Nueva York: Little, Brown and Company, 2005.

Emberly, Ed. *Nighty Night, Little Green Monster*. Nueva York: LB Kids, 2013.

Emberly, Ed y Miranda, Anne. *Glad Monster, Sad Monster. A Book About Feelings*. Nueva York: LB Kids, 2008.

French, Jackie y Lewin, Betsy. *No Such Thing*. Honesdale: Boyds Mills Press, 1997

Gilmore, Rachma y Jones, Brenda. *My Mother is Weird*. Charlottetown: Ragweed, 1995.

Hanan, Fanuel y Lestón, Luis. *¡No, tú no!* Ciudad de México: Ediciones Tecolote: 2018

Hazen, Barbara y Kovalski, Maryann. *Who is Your Favorite Monster, Mama?*

Heidschötter, Uwe y Saueremann, Marcus. *Der Kleine und das Biest*. Leipzig: Klett, 2012.

Hinojosa, Francisco y Barajas, Rafael. *La peor señora del mundo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Houdart, Emmanuelle. *Ma planète*. Montreuil: Les fourmis rouges, 2016.

Isol. *La bella Griselda*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Isol. *Beautiful Griselda*. Toronto: Groundwood Books/Anansi Press, 2011.

Isol. *Petit, el monstruo*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Jonsson, Henrik. *De kommer om natten*. Estocolmo: Bonnier Carlsen, 2020.

Keselman, Gabriela y Urberuaga, Emilio. *Este monstruo me suena*. Barcelona: La Galera, 2004.

Kitamura, Satoshi. *Lily Takes a Walk*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

Leuck, Laura y Buehner, Mark. *My Monster Mama Loves Me So*. Nueva York: Lothrop, Lee & Shepard Books, 1999

Martí, Meritxell y Salomó, Xavier. *Le Festin des Affreux*. París: Seuil jeunesse, 2017.

Marton, Eleonora. *Monstres de maison*. París: Grasset-Jeunesse, 2020.

Mathis, Jean Marc. *Du bruit sous le lit*. París: Éditions Thierry Magnier, 2004.

McKee, David. *Not now, Bernard*. Londres: Andersen Press, 1980.

Murguía, Verónica. *Mi monstruo mandarino*. Ciudad de México: Artes de México, 2007.

Pageaud, Fanny. *Il y a des monstres dans ma chambre!* Le Puy-en-Velay: L' atelier du poisson soluble, 2016.

Riva Palacio, Martha y López, Mercè. *Lunática*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/ Fundación para las Letras Mexicanas, 2015.

Sendak, Maurice. *Where the Wild Things Are*. Nueva York: Harper Collins Publishers, 2013.

Sendak, Maurice. *Seven Little Monsters*. Nueva York: Harper & Row, 1977.

Sendak, Maurice, Yorinks, Arthur y Reinhart, Matthew. *Mommy?* Nueva York: Michael di Capua Books, 2006.

Thomas, Frances y Collins, Ross. *Supposing*. Londres: Bloomsbury Children's Books, 1998

Van Allsburg, Chris. *The Widow's Broom*. Boston: Houghton Mifflin, 1992.

Viorst, Judith y Choroa, Kay. *My Mama Says There Aren't Any Zombies, Ghosts, Vampires, Creatures, Demons, Monsters, Fiends, Goblins, or Things*. Nueva York: Atheneum, 1973.

Watanabe, Michio. *Mélange-monstres*. Arlés: Hélim, 2020.

Woolvin, Bethan. *I Can Catch a Monster* . Londres: Two Hoots, 2020.

Otras fuentes literarias

Afanásiev, Alexandr. *La bruja Yagá y otros cuentos. Cuentos populares rusos I*. Anaya: Madrid: 2007.

Afanásiev, Alexandr. *El pájaro de fuego y otros cuentos rusos*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2020.

Andersen, Hans Christian. *Cuentos de hadas*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2019.

D'Aulnoy, Marie-Catherine et al. *Contes des fées*. París: Garnier Frères, 1978.

Ende, Michael. *La historia interminable*. Bogotá: Santillana, 1992.

Grimm, Jacob y Grimm, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

Grimm, Jacob y Grimm, Wilhelm. *El enebro y otros cuentos de Grimm 2*. Selección de Lore Segal y Maurice Sendak. Barcelona: Lumen, 1989.

Grimm, Jacob y Grimm, Wilhelm. *Grimm's Complete Fairy Tales*. San Diego: Canterbury Classics, 2011.

Grimm, Jacob y Grimm, Wilhelm. «Blancanieves» y «Hansel y Gretel» en Strich, Christian (Comp.) *El libro de los 101 cuentos. Los cuentos más bellos de Europa*. España: Grupo Anaya, 2005, pp. 526-535 y pp. 587-594.

Bombal, María Luisa. *La Historia de María Griselda*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1994.

Caldecott, Randolph. *The House that Jack Built*. Connecticut: Grolier Educational Corp, 1989

Carroll, Lewis y Kuper, Peter. *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2016.

Comenius, Johannes. *Orbis Sensualium Pictus*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2019.

Eurípides. «Medea». En Esquilo, Sófocles, Eurípides. *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2004, pp. 255-288.

García, María, González, Aurelio y Mijangos, Amanda. *Diccionario de mitos clásicos*. Ciudad de México: Ediciones el Naranjo, 2017

Hoffmann, Heinrich. *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder*. Zürich: Diogenes, 2007.

Isol. *Vida de perros*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Lionni, Leo. *Little Blue and Little Yellow*. Nueva York: Harper-Collins Publishers, 1995.

Perrault, Charles. *Cuentos completos de Charles Perrault*. Madrid: Grupo Anaya, 1997.

Potter, Beatrix. *The Tale of Peter Rabbit*. Nueva York: Penguin Young Readers, 2012.

Duthie, Ellen y Martagón, Daniela. *Mundo cruel*. Madrid: Traje de Lobo, 2014.

Scieszka, Jon y Smith, Lane. *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*. Nueva York: Scholastic, 1992.

Bibliografía crítica

Almond, Barbara. *The Monster Within: The Hidden Side of Motherhood*. California: University of California Press, 2010.

Arizpe, Evelyn y Styles, Morag. *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Badinter, Elisabeth. *Mother Love. Myth & Reality*. Nueva York: Macmillan Publishing, 1981.

Bang, Molly. *Picture This. How Pictures Work*. Nueva York: SeaStar Books, 2000.

Barthes, Roland. «Sobre la lectura». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós: 1987, pp. 39-49.

Bettleheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1979.

Bloch, Dorothy. *Para que la bruja no me coma. Fantasía y miedo de los niños al infanticidio*. Medellín: Siglo XXI Editores, 1986.

Bouloumié, Arlette. «Représentations des ogres dans la littérature». *Sens-Dessous* 12.2 (2013): 105-120.

Bourdieu, Pierre y Chartier, Roger. «La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier». *Revista Sociedad y Economía* 4 (2003): 161-175.

Bowers, Susan. «Medusa and the Female Gaze». *NWSA Journal* 2.2. (1990): 217-235.

Brown, Rebecca. «From Aggressive Wolf to Heteronormative Zombie: Performing Monstrosity and Masculinity in the Narrative Picturebook». En McCort, Jessica R. (ed.). *Reading in the Dark: Horror in Children's Literature and Culture*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2016, pp. 90-120.

Brunel, Pierre (ed.). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Londres: Routledge, 1992.

Bushnaq, Inea. *Arab Folktales*. Nueva York: Pantheon Books, 1986.

Cansino, Eliacer. «Ni feo ni malvado». *Peonza. Revista de literatura infantil y juvenil* 137 (2021):17-23.

Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: A. Machado Libros, S.A., 2005.

Chabrol, Nelly. *Filles d'albums. Les représentations du féminin dans l'album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble, 2011.

Chabrol, Nelly. «Quel genre de mères et donc de filles dans l'album de jeunesse?». En Clermont et al. (eds.). *Esthétiques de la distinction: gender et mauvais genres en littérature de jeunesse*. Frankfurt: Peter Lang, 2013, pp. 71-84.

Chamboredon, Jean-Claude y Fabiani, Jean-Louis. «Les albums pour enfants. Le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance». En *Revue des sciences sociales* 64 (2020): s.p. Web. <https://journals.openedition.org/revss/5958>

Christie, Lauren. «The Evolution of Monsters in Children's Literature». *Palgrave Communications* 6.1 (2020): 1-7.

Clauss, James e Iles, Sarah. *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1997.

Clover, Carol. *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2015.

Cohen, Jeffrey. *Monster Theory. Reading Culture*. Minesota: University of Minnesota Press, 1996.

Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Síntesis, 2010.

Colomer, Teresa. *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. México: FCE, 2011.

Córdova, Adolfo. «Todo necesita del silencio. Cecilia Bajour: respiración, cuerpo y pausa en la poesía infantil contemporánea». *Linternas y bosques. Literatura infantil y juvenil*. 06 de marzo de 2018. Web. <https://linternasybosques.wordpress.com/2018/03/06/todo-necesita-del-silencio-cecilia-bajour-respiracion-cuerpo-y-pausa-en-la-poesia-infantil-contemporanea/>

Córdova, Adolfo. «Madre Medusa y el deseo de una hija». *Linternas y bosques. Literatura infantil y juvenil*. 05 de octubre de 2021. Web.

<https://linternasybosques.com/2021/05/10/madre-medusa-y-el-deseo-de-una-hija/>

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge, 1993.

Creed, Barbara. «Monstrous-Feminine». *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*. Naples, Nancy A. (ed.) JohnWiley & Sons, Ltd. (2016): 1-3.

Creed, Barbara. «Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection». En Grant, Barry (ed.) *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Texas: University of Texas Press, 2015.

Creed, Barbara. *Return of the Monstrous-feminine: Feminist New Wave Cinema*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2022.

Daniel, Carolyn. *Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature*. Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group, 2009.

De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

De Sarlo, Giulia, Guichot-Muñoz, Elena, y Hunt-Gómez, Coral. «Sketching Motherhood. Maternal Representation in Contemporary Picturebooks: The Case of Spain». *Children's Literature in Education* (2022): 1-24.

Dehaene, Stanislas. *El cerebro lector. Últimas noticias de las neurociencias sobre la lectura, la enseñanza, el aprendizaje y la dislexia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

Diccionario del Español de México (DEM). El Colegio de México, A.C. Web <https://dem.colmex.mx/ver/monstruo>

Felton, Debbie. «Monsters and the Monstrous. Ancient Expressions of Cultural Anxieties». Felton, Debbie (ed.). *A Cultural History of Fairy Tales in Antiquity*. Vol. 1. Londres: Bloomsbury Academic, 2021.

Fitzsimmons, Phil et al. «Where the Wild Things Are: Sendak's Picture Book and the Monsters Personified, Sanctified and Glorified». *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil* (2004): 261-272.

Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Foster, Michael. *The Book of Yōkai. Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. California: University of California Press, 2015.

Freud, Sigmund. «Analysis of a phobia in a five-year-old boy». *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* x. Londres: Hogarth, 1981: pp. 5-149.

Freud, Sigmund. «Fetishism». *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* XXI. Londres: Hogarth, 1981: pp. 152-157.

Freud, Sigmund. «Medusa's Head». *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* XVIII. Londres: Hogarth, 1981: pp. 273-274.

Freud, Sigmund. «The 'Uncanny'». *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* XVII. Londres: Hogarth, 1981: pp. 219-256.

Frothingham, Arthur. «Medusa, Apollo, and the Great Mother». *American journal of archaeology* 15.3 (1911): 349-377.

Gagliardi, Lucas. «El borde y los desbordes: algunos vínculos entre las narrativas de Isol y Silvina Ocampo.» vi *Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s 19 y 20 de septiembre de 2014 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Letras. Cátedra de Didáctica de la Lengua y la Literatura II, 2014.

García, Macarena. *Enseñando a sentir. Repertorios éticos en la ficción infantil*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2021.

Garralón, Ana. «El libro-álbum en América Latina (apéndice del increíble libro: álbum[es] de Sophie van der Linden)». *Anatarambana literatura infantil*. Noviembre de 2015. Web. <https://anatarambana.substack.com/p/el-libro-album-en-america-latina>

Ghazal, Amal. *Motherhood in Arabic/African literary texts*. Tesis de maestría. Lebanese American University, 2016.

Gilmore, David. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2003.

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra 1998

Godínez, Gloria. «Lloronas, madres y fantasmas: necrobarroco en México». *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México* 3.5 (2017): 129-163.

Goldin, Daniel. «Breve (y muy subjetiva) crónica de la verdadera conquista de la literatura mexicana por y para los niños». *Educación y biblioteca* 102 (1999): 48-53.

González-López, Arantzas. «El mito de Lilith, evolución iconográfica y conceptual». *Legado de Arquitectura y Diseño*, 8.14 (2013): 105-114.

Guerrero, Laura. *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2012.

Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales* [3 volúmenes]. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2008.

Harrington, Erin. *Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror*. Abingdon: Routledge, 2018.

Harrison, Jane. wrote in her classic *Prolegomena to the Study of Greek Religion*

Harrison, Jane. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1991.

Hirsch, Marianne. The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Hoffmann, Kathryn. «Monsters and the Monstrous. Of Ogre Pyramids, Ruby-Eyed Dragons, and Gnomes with Crooked Spines». Duggan, Anne (ed.). *A Cultural History of Fairy Tales in the Long Eighteenth Century*. Vol 4. Londres: Bloomsbury Academic, 2021.

Horney, Karen. *Feminine Psychology*. Nueva York: W.W. Norton, 1973.

Hourihan, Margery. *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. Londres: Routledge, 2005.

Hughes, Michelle, Hager, Tamar y Jaremko, Rebecca. *Bad Mothers: Regulations, Representations and Resistance*. Ontario: Demeter Press, 2017.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

Jackson, Kimberly. *Gender and the Nuclear Family in Twenty-First-Century Horror*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016.

Kiefer, Barbara. «What is a Picturebook, Anyway?: The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond». En Sipe, Lawrence y Pantaleo, Sylvia (eds.). *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, Nueva York: Routledge, 2008, pp. 21-23.

Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge, 1996.

Kümmerling-Meibauer, Bettina. «Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony: The Relationship between Pictures and Text in Ironic Picture Books». *The Lion and the Unicorn* 23.2 (1999): 157-183.

Kümmerling-Meibauer, Bettina. «Introduction: Picturebook Research as an International and Interdisciplinary field». En Bettina Kümmerling-Meibauer (ed.) *The Routledge Companion to Picturebooks*. Londres: Routledge, 2018, pp. 1-8.

Leach, Maria, y Fried, Jerome. *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Nueva York: Funk & Wagnalls Company, 1972.

Leeming, David. *Medusa: In the Mirror of Time*. Londres: Reaktion Books, 2013.

Lerer, Seth. *Children's Literature. A Reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Lluch, Gemma. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Long, Kathleen. «Monsters and the Monstrous. Witches and Werewolves in Early Modern French and Italian Tales». En Magnanini, Suzanne (ed.). *A Cultural History of Fairy Tales in the Age of the Marvelous* Vol. 3. Londres: Bloomsbury Academic 2021.

Lurie, Alison. *Don't Tell the Grown-Ups: Subversive Children's Literature*. Boston: Little Brown and Company, 1990.

Marsh, Sarah y Cakmak, Zeynep. «Monsters and the Monstrous». En Wood, Naomi (ed.). *A Cultural History of Fairy Tales in the Long Nineteenth Century*. Vol. 5 Londres: Bloomsbury Academic 2021.

Masiello, Francine. «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia». *Revista iberoamericana* 51.132 (1985): 807-822.

Mckenzie, Donald. *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal, 2005.

McCort, Jessica. «Introduction: Why horror? (Or, The Importance of Being Frightened)». En McCort, Jessica (ed.). *Reading in the Dark: Horror in Children's Literature and Culture*. Jackson: University Press of Mississippi, 2016, pp.3-36.

McCullen, Sam (ed.). *Picturebook Makers*. Reino Unido: dPictus, 2022

Mittman, Asa. «Introduction. The Impact of Monsters and Monster Studies». En Mittman, Asa y Dendle, Peter (eds.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Nueva York: Routledge, 2016, pp. 41-54.

Mitts-Smith, Debra. *Picturing the Wolf in Children's Literature*. Nueva York: Routledge, 2010.

Montanaro, Ann. «Pop-up and Movable Books». En Bettina Kümmerling-Meibauer (ed.) *The Routledge Companion to Picturebooks*. Londres: Routledge, 2018, pp. 180-190.

Montes, Graciela. *El corral de la infancia. Nueva edición, revisada y aumentada*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Muhawi, Ibrahim, y Sharif, Kanaana. *Speak, Bird, Speak Again: Palestinian Arab Folktales*. California: University of California Press, 2021.

Mullins, Melissa. «Ogress, Fairy, Sorceress, Witch: Supernatural Surrogates and the Monstrous Mother in Variants of 'Rapunzel'» en Ormandy, Leslie, (ed.) *The Morals of Monster Stories: Essays on Children's Picture Book Messages*. McFarland, 2017.

Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Visual and other pleasures*. Nueva York, Palgrave: 1989: 14-26.

Munita, Felipe. «El niño dibujado en el verso: aproximaciones a la nueva poesía infantil en lengua española». *ALIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)* 11 (2013): 105-118.

Mustola, Marleena, y Sanna, Karkulehto. «Wild Things Squeezed in the Closet: Monsters of Children's Literature as Nonhuman Others». *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture* (2020): 125-142.

Nikolajeva, Maria. *Introduction to the Theory of Children's Literature*. Talinn: Talinn Pedagogical University, 1996.

Nikolajeva, Maria y Scott, Carole. «The Dynamics of Picturebook Communication». *Children's Literature in Education* 31.4 (2000): 225-239.

Nikolajeva, Maria y Scott, Carole. *How Picturebooks Work*. Nueva York: Routledge, 2006.

Nodelman, Perry. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Londres: University of Georgia Press, 1988.

Orozco, Teresa. «De la literatura infantil y juvenil a la literatura para niñas, niños y jóvenes». En Orozco, Teresa (Coord.) *Miradas en torno a la literatura para niñas, niños y jóvenes*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2021.

Paynter, Kelly. *Gender Stereotypes and Representation of Female Characters in Children's Picture Books*. Tesis de doctorado, Liberty University, 2011.

Perrot, Karine. «Banalisation des figures mythiques de l'ogre, du loup et de la sorcière à partir de quelques albums contemporains». En Serveise, Sylvie, y Prince, Nathalie (eds.). *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 185-194.

Petersen, Haley. *Herpetology: Gender, Power, and Snake Transformation In Edo Period Japan*. Tesis de licenciatura. University of North Carolina at Chapel Hill, 2016.

Petrucci, Armando. *Libros, escrituras y bibliotecas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

Rajewsky, Irina. «Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality». *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6 (2005): 43-64.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: WW Norton & Company, 1995.

Rose, Carol. *Giants, Monsters, and Dragons. An Encyclopedia of Folklore, Legend, and Myth*. California: ABC-CLIO, 2000.

Salisbury, Martin y Styles, Morag. *Children's Picturebooks. The Art of Visual Storytelling*. Londres: Laurence King Publishing, 2012.

Schechtman, Jacqueline. *The Stepmother in Fairytales. Bereavement and the Feminine Shadow*. Boston: Sigo Press, 1993.

Siebers, Tobin. *The Mirror of Medusa*. Berkeley: University of California Press, 1983.

Silva, Graciela. «A contracorriente: La edición independiente de libros infantiles en México». *Casa del tiempo* 68 (2021). Web. <<https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/archivo/12-ct68/97-ct-68-a-contracorriente-graciela-silva>>

Sipe, Lawrence. «How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text Picture Relationships». *Children's Literature in Education* 29.2 (1998): 97-108.

Stallcup, Jackie. «Power, Fear, and Children's Picture Books». *Children's Literature* 30, (2002): 125-158.

Syropoulos, Spyros. *A Bestiary of Monsters in Greek Mythology*. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd, 2018.



Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimm's Tales*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1987.

Tatar, Maria. *Off with Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992.

Taylor, Michelle. *The Monster Chronicles. The Role of Children's Stories Featuring Monsters in Managing Childhood Fears and Promoting Empowerment*. Tesis de maestría. Faculty of Creative Industries Queensland University of Technology. 2010.

Van der Linden, Sophie. *Album[es]*. Caracas: Ediciones Ekaré, 2015.

Van der Linden, Sophie. *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: L' Atelier du poisson soluble, 2006.

Varrik, Liidia. *Representation and Roles of Monster Characters in Recent British Children's Literature: The Case of Stop Those Monsters! by Steve Cole*. Tesis de maestría. University of Tartu. 2018.

Veryeri, Alaca. «Materiality in Picturebooks». En Bettina Kümmerling-Meibauer (ed.) *The Routledge Companion to Picturebooks*. Londres: Routledge, 2018, pp. 59-68.

Veryeri, Alaca. «Materiality in Picturebooks: An Introduction». *Libri & Liberi* 8.2 (2019): 243-255.

Vidal-Naquet, Jacques. *La revue des livres pour enfants (Kitty Crowther)* 314. París:La Joie par les Livres, 2020.

Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

Whalen-Levitt, Peggy. «Making Picture Books Real: Reflections on a Child's-Eye View». *Children's Literature Association Quarterly* 6.4, (1981): 21-25.

Whalley, Joyce. «The Development of Illustrated Texts and Picture Books». En Hunt, Peter (ed.). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Nueva York: Routledge, 2003, pp. 230-240.



Esta TESIS titulada,
En el espejo de tus ojos:
Monstruosidad femenina en el libro-álbum contemporáneo
fue escrita por Cristina Sánchez Mejía
para obtener el grado de Maestra en Letras,
por parte de la Facultad de Filosofía y Letras (FFL),
perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
Este libro fue impreso en la CDMX
en algún momento del año 2023.

