



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE LETRAS

EL HUMOR COMO INSTRUMENTO DE TRANSGRESIÓN EN *LOS BATAUTOS* (1975) Y *MÁS BATAUTOS* (1978) DE CONSUELO ARMIJO

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Letras

Br. Alejandro José De Azevedo Cantillo

Tutor(a): Sashenka García Torres

Noviembre, 2020



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Urb. Montalbán - La Vega - Apartado 20332
Telf.: (0212) 407-61-21/ 44-76/ 42-82 Fax:
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras -PR-

Período: 202115

NRC: 17515

ACTA DE TRABAJO DE GRADO

Caracas, 12 de Enero de 2021

Los suscritos profesores: Sashenka García Torres, María Jiménez Turco y Einar Goyo Ponte, integrantes del jurado calificador del Trabajo de Grado intitulado "El humor como instrumento de transgresión en Los Batautos (1975) y Más Batautos (1978) de Consuelo Armijo", elaborado por el bachiller De Azevedo Cantillo, Alejandro José, cédula de identidad N° 26012946, para optar al Título de Licenciado en Letras, certifican que, habiendo examinado dicho trabajo, consideramos que es merecedor de la calificación de Veinte (20) puntos

Observaciones: El jurado consideró que el trabajo presentado por el estudiante es muy pertinente metodológica, teórica y analíticamente hablando, y logró reunir y superar los requisitos exigidos para una investigación de su naturaleza y en la circunstancia de su trabajo académico de grado. Lo sistemático de su investigación abre senderos y representa un aporte sobre el género de la literatura infantil, del humor y de la autora escogida en el ámbito académico venezolano. Recomendamos, tras revisión de mínimos detalles estilísticos, su publicación.

Sashenka García Torres
Tutor(a)

María Jiménez Turco
Jurado

Einar Goyo Ponte
Jurado

Secretaría General
c.c. Escuela

DEDICATORIA

A mis padres, a toda mi familia y a mi novia María, por ser la mayor bendición que me dio la vida y mi perfecta definición de hogar...

AGRADECIMIENTOS

La hoja de los agradecimientos debería ser una de las partes más fáciles de escribir de todo trabajo de grado, sin embargo, para mí ha sido una de las más difíciles. Han sido tantas las maravillosas personas que me han ayudado a estar en donde estoy, que me resulta imposible contener en tan pocas palabras mi infinita gratitud hacia cada una de ellas.

En primer lugar, doy infinitas gracias a Dios por siempre guiarme, iluminarme, calmarme y sostenerme en todo momento y en todo lugar. Infinitas gracias a mis padres por siempre darme todo su apoyo incondicional y hacer hasta lo imposible para que yo realizara este viaje con todo cubierto. Infinitas gracias a mi amada novia María Carolina por ser siempre un Sol radiante que me ilumina en los momentos más tormentosos, enseñándome a creer en mí y a demostrarme que solo con amor se pueden hacer bien las cosas. Infinitas gracias también a cada uno de los miembros de toda mi familia paterna, materna y por parte de mi novia María, por apoyarme en todo momento y ayudarme a pagar toda mi carrera universitaria sin importar las circunstancias externas.

Infinitas gracias a la profesora Sashenka García por ser una tutora ejemplar que con tanta paciencia, cariño, sabiduría, confianza y esmero me guió en cada uno de los pasos de este proyecto. Le doy las gracias también a la señora Olga, a María Fernanda, a Freddy y a todo el centro de documentación del Banco del libro por facilitarme todo el material que necesitaba y ayudarme a sumergirme en el maravilloso mundo de la literatura infantil. Gracias a Gabriel, Rolmary, Annie, Mafe y Rosana por siempre sacarme una sonrisa en los momentos más difíciles con su bella amistad. Finalmente a María José y a las profesoras Dora y Lizette por siempre responder mis dudas metodológicas con tanto cariño y paciencia.

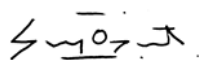
El viaje no fue fácil, pero gracias a todas estas maravillosas personas también fue muy divertido.

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

Anuencia del tutor para la presentación del Trabajo de Grado

Quien suscribe, tutor(a) Prof. **Sashenka García Torres**, C.I. **13.113.478**, hace constar que ha aprobado y revisado debidamente el Trabajo de Grado titulado “**El humor como instrumento de transgresión en *Los batautos* (1975) y *Más batautos* (1978) de Consuelo Armijo**”, elaborado y presentado a consideración de la Dirección de la Escuela de Letras por el bachiller **Alejandro José De Azevedo Cantillo**, C.I. **26.012.946**, y ha considerado que el mismo se encuentra apto para ser sometido a la evaluación del correspondiente jurado.

Caracas, a los diecisiete días del mes de noviembre del año **dos mil veinte**.



TUTOR
(firma)

Fecha de entrega a la Escuela: 17 de noviembre del 2020.

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

EL HUMOR COMO INSTRUMENTO DE TRANSGRESIÓN EN *LOS BATAUTOS* (1975) Y *MÁS BATAUTOS* (1978) DE CONSUELO ARMIJO

Por: Alejandro José De Azevedo Cantillo

Tutor: Sashenka García Torres

Noviembre, 2020

RESUMEN

El presente trabajo de grado tiene como objetivo analizar el tratamiento del humor como instrumento de trasgresión en las obras *Los batautos* (1975) y *Más batautos* (1978) de la escritora española Consuelo Armijo. Para ello se realizó un acercamiento teórico a las diversas definiciones del humor y sus características en la literatura infantil. Asimismo se estudiaron los inicios de la literatura infantil española y su crecimiento durante y después del Franquismo, evidenciando los grandes aportes que significaron estas obras de Consuelo Armijo en el desarrollo de la misma. En dichas obras se aprecia un humor trasgresor capaz de potenciar la naturaleza lúdica del niño y hacerlo mucho más reflexivo sobre el mundo que le rodea.

Palabras clave: Literatura infantil, literatura española, humor, *nonsense*, transgresión.

INDICE GENERAL

ACTA DE TRABAJO DE GRADO	ii
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
ANUENCIA DEL TUTOR.....	v
RESUMEN ANALÍTICO.....	vi
INDICE GENERAL.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	3
HUMOR, LITERATURA INFANTIL Y NONSENSE.....	3
1. Hacia una aproximación del humor	3
2. El humor en la literatura infantil.....	10
3. El <i>nonsense</i> en la literatura infantil.....	17
CAPÍTULO II.....	25
LA LITERATURA INFANTIL ESPAÑOLA.....	25
1. La literatura infantil española antes y durante el Franquismo	25
2. Pasos para un cambio. La literatura infantil después del Franquismo.....	30
3. El humor renovador y Consuelo Armijo.....	36
CAPÍTULO III.....	41
EL HUMOR COMO INSTRUMENTO DE TRANSGRESIÓN EN <i>LOS BATAUTOS</i> (1975) Y MÁS <i>BATAUTOS</i> (1978) DE CONSUELO ARMIJO.....	41
1. Unos personajes divertidos, disparatados y únicos.....	41
2. Un narrador tan cercano como un amigo.....	54
3. Un humor que reflexiona, transgrede y consuela.....	57
CONCLUSIONES.....	68
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	74

INTRODUCCIÓN

A partir de un acercamiento a los orígenes del humor, en nuestro primer capítulo estudiaremos algunas de las definiciones en torno al tema que han realizado diversos teóricos a lo largo de los años. A partir del entendimiento de sus características y su diferenciación con elementos afines como lo cómico y la ironía, construiremos una red semántica que nos permitirá acercarnos a una definición del humor. Teniendo plena conciencia de que no será una definición absoluta al sumergirnos en un elemento por naturaleza indefinible.

Posteriormente, gracias a esta estructura, realizaremos un estudio del humor en la literatura infantil, por medio del cual podremos conocer su destacada importancia en la creación y desarrollo de este género. Estudio que nos permitirá comprender mejor las características propias que adquiere el humor en la literatura infantil, así como también la posición que deben asumir los autores frente a un público más joven. De esta forma podremos apreciar que la función crítica y transgresora del humor no se disminuye en esta literatura, sino que simplemente adquiere nuevos matices y elementos que van más acordes a la realidad interna y externa del niño. De los cuales, observaremos que el *nonsense* inglés es uno de los recursos más utilizados por los autores.

Después, al acercarnos a los orígenes y características del *nonsense*, será posible determinar su importancia en la literatura infantil y entender con claridad la fuerte atracción que, a diferencia de los adultos, ofrecen los niños hacia este recurso. Así como también se analizarán algunos comentarios sobre los autores más representativos del *nonsense*, los cuales nos permitirán introducir aspectos relevantes para el análisis de las obras de Consuelo Armijo, tales como el desarrollo de la naturaleza lúdica del lenguaje y la transgresión de lo tenido por absoluto.

En el segundo capítulo abordaremos de forma general los inicios de la literatura infantil española, en la que gracias a los comentarios de varios especialistas sobre el tema, podremos entender el papel fundamental que jugó el humor en el desarrollo de

la misma. Sin embargo, también estudiaremos el gran estancamiento que sufrió esta literatura con la llegada del Franquismo, donde veremos que a pesar de las grandes limitaciones y censuras, las autoras femeninas buscaron en el humor una vía para continuar con el desarrollo de este género. Asimismo, podremos apreciar el acelerado proceso de renovación que experimentó la literatura infantil española con la caída del Franquismo, período en el cual los autores adoptaron el humor como uno de sus recursos más importantes, independientemente de la corriente en la que se encontraran. De esta forma, podremos introducir a Consuelo Armijo como una de las autoras más representativas e influyentes de este proceso renovador.

Finalmente, en el capítulo tres realizaremos una lectura analítica del tratamiento del humor en las dos primeras obras que integran la colección de los batautos de Consuelo Armijo: *Los batautos* (1975) y *Más batautos* (1978). En dicha lectura haremos énfasis en la transgresión humorística de los elementos característicos que integran a ambas obras, tales como los personajes, el narrador y el manejo del lenguaje. Lo que nos permitirá llegar a las debidas conclusiones.

Asimismo, queremos aclarar que al ser tan escasa la bibliografía teórica sobre la literatura infantil, la extensión de algunos apartados de nuestra investigación será mucho menor que la de otros. Razón por la cual al finalizar nuestras conclusiones, propondremos algunas líneas de investigación sobre estas obras para futuros proyectos. Por lo que en este sentido, *El humor como transgresión en Los batautos (1975) y Más batautos (1978) de Consuelo Armijo*, tiene como objetivo final no solo incentivar el interés analítico y crítico sobre estas obras, sino también sobre todo el universo que representa la literatura infantil.

CAPÍTULO I

Humor, literatura infantil y *nonsense*

1. Hacia una aproximación del humor

En nuestros días el humor resulta ser algo tan esencial y propio del ser humano que nos parece prácticamente imposible que una persona pueda desconocerlo. Sin embargo, cuando intentamos definirlo nos damos cuenta que no resulta ser una tarea tan sencilla, encontrándonos con un fenómeno indefinible similar a la belleza y al amor.

Etimológicamente, la palabra humor proviene del latín “humor, -oris”, que significa “líquido” o “humor del cuerpo humano”. En la actualidad, este término presenta múltiples definiciones en el *Diccionario de la Lengua Española*, de las cuales podemos destacar dos: “cada uno de los líquidos de un organismo vivo” o “disposición en que alguien se halla para hacer algo”. Después, si buscamos humorismo, nos encontraremos con que es un “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”. Como vemos, estas definiciones tan solo nos permiten entender ligeramente y de forma muy general un fenómeno tan complejo e inabarcable como el humor, no obstante, desde esta primera impresión podemos notar que el humor está fuertemente relacionado con cierta forma de enfrentarse a la realidad.

Robert Escarpit en su libro *El humor* (1962) nos cuenta que la palabra humor tiene sus orígenes en la medicina de la antigua Grecia, más específicamente en la teoría de los humores de Hipócrates de Co, en la que correspondía a aquellas sustancias y fluidos propios del cuerpo humano:

Hipócrates distinguía cuatro temperamentos fundamentales, cada uno de los cuales correspondía a la predominancia de uno de los cuatro humores existentes en el cuerpo humano. Estos humores estaban a su vez relacionados con los cuatro Elementos: la bilis con el Fuego (calor), la atrabilis con la Tierra (frio), la sangre con el Aire (seco) y la pituita con el Agua (húmedo). De este modo los temperamentos se integraban en una especie de cosmogonía fundada en las afinidades (Escarpit, trad. en 1962, p.13)

Dicha conexión del humor con la medicina de Hipócrates se mantendría con pocas modificaciones hasta finales de la Edad Media. Posteriormente, el médico Galeno analizando la teoría de Hipócrates, nos dirá que la predominancia de algunos fluidos es la causa de todas las enfermedades. (Escarpit, trad. en 1962, pp.13-14) Si bien esto último no nos permite ver el humor con una concepción más estética, resulta muy interesante ver cómo desde sus orígenes al humor se le ha atribuido cierta alteración.

A pesar del paso de los años, el humor como sinónimo de líquido o fluido se seguiría manteniendo como su única concepción, tanto así que hasta los mismísimos Cervantes y Quevedo se habrían sorprendido si alguien los hubiese llamado “humoristas” (Fernández, 1967, p. 26). No será sino hasta principios del siglo XVII cuando los ingleses se convertirán en los primeros en concebir al humor como una forma expresiva, llegando a teorizar, interpretar y trabajar profundamente en él.

Ahora bien, a pesar de que hemos esbozado una idea de los orígenes del humor, nuestra interrogante continúa: ¿qué es el humor? La gran cantidad de definiciones que los grandes teóricos como Hegel, Schopenhauer o Freud han realizado en torno al humor a lo largo del tiempo deberían ser más que suficientes. Sin embargo, este afán definitorio no ha parado hasta la actualidad, haciéndonos comprender que estamos ante un fenómeno por naturaleza indefinible e inabarcable. Celestino Fernández de la Vega, en su libro *El secreto del humor* (1967), nos plantea esta problemática de la siguiente manera:

Sucede, a nuestro juicio, que el humor no puede identificarse con ninguno de sus elementos, es decir, que el humor ni es comicidad, ni ironía, ni tragicomedia, ni otra serie de cosas con las que, sin embargo, está esencialmente vinculado. En realidad es una estructura peculiar de todos esos elementos. (Fernández, 1967 p. 11)

Como podemos apreciar en la cita, tal parece que la gran dificultad a la hora de definir el humor consiste en su diferenciación con otros elementos, los cuales si bien

tienen una fuerte relación entre sí, son muy diferentes. Uno de estos es lo cómico; el cual Henri Bergson en su texto *La risa* (1985) define como:

Lo cómico es aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita con una singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin la vida. Expresa, pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa. La risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos. (Bergson, trad. en 1985, p. 36)

Para Bergson, la rigidez y la falta de elasticidad van dominando tanto la naturaleza humana que terminan por generar la momentánea ilusión de que la vida se ha maquinizado, por lo que será cómico todo lo que nos revele dicha desviación, siendo la respuesta a su identificación la risa: “nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa” (Bergson, trad. en 1985, p. 27) Sin embargo, a pesar de que muchos teóricos relacionan fuertemente lo cómico con el humor, Celestino Fernández nos dice que en realidad es una engañosa apariencia:

El humor está, pues, sugerido por una exterioridad que puede parecer meramente cómica al observador inadvertido, pero que consiste en una grave interioridad sólo perceptible para el que comprende, para el que adopta el punto de vista del humorista. El humor sólo es visible a trasluz de sus productos; en realidad tiene una existencia un tanto mágica, interlineal (...) un brillo por ausencia, resultante de una tensión, de una fricción de cosas que, en sí mismas, no son humorísticas. (Fernández, 1967, p. 49)

Entonces, lo cómico no solo es algo mucho más fácil de percibir que el humor, sino que además se diferencian como actitudes humanas. Esto se debe a que la actitud cómica es visible para el espectador pero no para el protagonista, el cual modificaría inmediatamente su forma de actuar si tomara conciencia de su ridiculez, tal y como nos dice Bergson: “Lo cómico es inconsciente (...) un hombre ridículo, desde el instante en que advierte su ridiculez, trata de modificarse, al menos en lo externo” (Bergson, trad. en 1985, p. 16) En cambio, la actitud humorística excluye toda ingenuidad, el humorista tiene plena conciencia de lo que está haciendo, ya que nadie puede ser humorista sin darse cuenta (Fernández, 1967, p. 50)

Resulta muy interesante como Freud en su libro *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905) también logra identificar la ingenuidad de lo cómico, planteándonos que durante la infancia tendemos a jugar con pensamientos y palabras, pero que al poco tiempo dicho hábito es frenado por la crítica de la razón. Siendo entonces el chiste la forma de retornar a ese infantil estado mental de juego y lo cómico su identificación:

Lo que sucede es que lo infantil es la fuente de lo inconsciente y que los procesos mentales de este género son precisamente los únicos posibles durante la primera época infantil. El pensamiento que para la formación del chiste se sumerge en lo inconsciente busca allí la antigua sede del pasado juego con palabras. La función intelectual retrocede por un momento al grado infantil para apoderarse así nuevamente de la infantil fuente de placer. (...) Todo descubrimiento de tal inconsciente nos hace, en general, un efecto «cómico». (Freud, 1905, p. 97)

Por lo tanto para Freud lo cómico implica una regresión a un estado infantil, el cual surge como respuesta ante una represión (Freud, 1905, p. 79) Sin embargo, Celestino Fernández nos dice que precisamente esa respuesta ante una situación conflictiva es una de las mayores características del humor:

El humor es una respuesta con sentido a una peculiar situación de vida, una actitud ante la misma muy reveladora desde el punto de vista antropológico y que presenta unas características constantes e inconfundibles. Trátase de una forma sutil de sabiduría adobada con todas las finuras del alma: comprensión, ironía, serenidad, reconocimiento resignado de límites, pudor sentimental, simpatía, tolerancia, paciencia, etc. El humorismo es el esfuerzo más inteligente del hombre por liberarse de su tediosa condición. (Fernández, 1967, p. 47)

Por lo tanto, el humor nos permite superar condiciones adversas de una forma serena y sabia, teniendo en su interior un gran afán por comprender y no sucumbir, palabras que se relacionan muy bien con lo que nos dice Ramón Piñeiro: "(...) el humorismo sólo puede nacer en una completa y constante tensión espiritual" (Piñeiro, citado en Fernández, p. 41)

Robert Escarpit también identifica esta función liberadora del humor al plantearnos que el humorista, al no conformarse con lo tenido por absoluto, puede ir

más allá del automatismo del diario vivir y situarse en un estado de constante renovación:

Se trata de una voluntad y al mismo tiempo un medio de romper el círculo de los automatismos que, mortalmente maternos, la vida en sociedad o la vida simplemente cristalizan a nuestro alrededor como una protección o como una mortaja. El hombre sin humor vive la vida de las larvas, bajo su envoltura de seda, seguro de un porvenir sin duración semiconsciente, inmodificable. El humor abre el capullo a la vida, al progreso, al riesgo de existir (Escarpit, trad. en 1962, p. 131)

Continuando con las diferencias entre lo cómico y el humor, ya hemos visto que para Bergson la risa es la mejor respuesta para lo cómico, a la cual atribuye además una cierta insensibilidad: “He de indicar ahora, como síntoma no menos notable, la insensibilidad que de ordinario acompaña a la risa.” (Bergson, trad. en 1985, p. 12) Sin embargo, en el caso del humor, Celestino Fernández nos dice que su mejor respuesta es la sonrisa:

La comicidad es incompatible con el sentimiento; el humor está esencialmente vinculado a la simpatía, a la ternura, a la comprensión (...) el humorismo es “mala conciencia de la risa”, risa reprimida o risa forzada, pudor de la risa, esfuerzo por no reírse o reírse por no llorar; por eso la respuesta adecuada al humorismo no es la risa sino la sonrisa (Fernández, 1967, p. 48)

El mismo Hobbes nos advierte que existe en la risa cierta vanidad y deseo de superioridad: “Por tanto, puedo concluir que la pasión de la risa no es otra cosa que gloria repentina suscitada por un sentimiento súbito de una distinción personal, en comparación con la flaqueza de los demás, o con la que nosotros teníamos antiguamente” (Hobbes, citado en Martín, p. 8) En cambio, la sonrisa contiene una mayor ternura y deseo humilde de comprensión:

El humorista ni llora ni ríe, ni pretende hacer llorar o reír. Lo que busca, o la respuesta que debe encontrar, aún sin pretenderlo, es la sonrisa. La respuesta de quien no llora ni ríe, sino que se esfuerza por comprender y, al hacerlo, sonríe. Expresar la comprensión es una de las funciones más características del gesto de sonrisa (Fernández, 1967, p. 110)

De esta forma, si precisamente consideramos el humor como una respuesta a una situación conflictiva que nos permite superarla y comprenderla, no es de extrañar que produzca placer, tal y como nos dice Freud en su ensayo *El humor* (2011): “El humor no es resignado, sino rebelde; no sólo significa el triunfo del yo, sino también del principio del placer, que en el humor logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales” (Freud, trad. en 1927, p. 5). Por lo tanto, el humor y lo cómico son muy diferentes entre sí no solo en su naturaleza sino también en las respuestas que ambos ocasionan.

Pasamos ahora a otro de los elementos que más se vincula al humor: la ironía, definida por Bergson como:

Unas veces bastará enunciar lo que debiera ser, fingiendo creer que así es en realidad, y en esto consiste la ironía. Otras, al contrario, se hará una descripción minuciosa de lo que es, afectando creer que efectivamente así deberían ser las cosas. Tal es el procedimiento empleado con más frecuencia por el humor, que así definido viene a ser el reverso de la ironía. (Bergson, trad. en 1985, p. 47)

Bergson establece entre la ironía y el humor una curiosa relación de opuestos vinculadas en lo que es y lo que debería ser. Por esta razón, el ironista suele desprender mucha amargura producto de su insatisfacción con la realidad que percibe, teniendo una cierta añoranza por un mundo ideal al que no puede acceder.

Otro teórico que también considera esta relación de opuestos es Schopenhauer, el cual nos dice que: “Más cuando la broma se esconde tras la seriedad, entonces nace la ironía (...) -Lo inverso de la ironía sería entonces la seriedad oculta tras la broma, y eso es el *humor*.” (Schopenhauer, trad. en 2009, p. 131) Sin embargo, Celestino Fernández nos dice que la ironía es un procedimiento objetivador esencial en el humorismo, la cual permite el aislamiento necesario para poder enfrentarse a una determinada situación:

El único modo de lograr la necesaria objetividad y calma es la ironía, pues “la ironía es la única por lo que aquello que parte o tiene que partir del sujeto se separa de nuevo de él del modo más determinado y adquiere objetividad”. (Fernández, 1967, p. 67)

Tomando en cuenta lo antes expuesto, se presenta una nueva problemática: ¿El humor debe ser objetivo o subjetivo? Ya acabamos de ver lo necesaria que es la objetividad para poder significar una respuesta efectiva, sin embargo, el humor también es subjetivo ya que como nos dice Teodoro Lipps:

El humor (...) es cosa del poeta, no del objeto. El poeta da, por su manera de representar el objeto, su concepción humorística del mundo y anuncia su participación en ella. A este respecto el humorismo pertenece al campo de la lírica. La lírica consiste en eso: en manifestar una manera de sentir del poeta, en hacer patente su propio yo ideal (Lipps, citado en Fernández, p. 49)

Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (2003) también logra percibir este aislamiento y cercanía del humor en la risa carnavalesca:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. (..) El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (Bajtin, trad. en 2003, p. 11)

Por lo tanto, el humorista debe tener la necesaria objetividad que le permita alejarse de la circunstancias para así analizarlas de forma crítica, sin embargo, de igual forma necesita la suficiente subjetividad para poder incluirse a sí mismo en el análisis, logrando situarse en un punto medio que traiga consigo un nuevo estado de comprensión.

Con todo lo antes expuesto, podemos evidenciar que el humor por naturaleza resulta indefinible, ya que este siempre variará dependiendo del autor o del teórico que lo aborde. Razón por la que también ocurre en cualquier parte del mundo y no en cualquier momento temporal, debido a que puede operar como una respuesta a una determinada situación conflictiva. Por lo tanto, resulta un proceso sumamente complejo y prácticamente imposible intentar definir el humor, por lo que resulta más conveniente construir una idea aproximada a través de diferentes puntos de vista.

2. El humor en la literatura infantil

Una vez que ya nos hemos aproximado al humor, podemos estudiar sus características en la literatura infantil, de la cual no solo forma parte como uno de sus elementos más importantes, sino que además se encuentra fuertemente vinculado con sus orígenes.

Los orígenes de la literatura infantil se encuentran presentes en la literatura de tradición oral, en aquellas producciones poéticas, didácticas o narrativas que se transmitieron oralmente a través de los siglos y que posteriormente fueron fijadas por escrito en diferentes momentos históricos. Si bien estos relatos, mitos y leyendas han pasado a formar parte de la literatura infantil, no podemos considerarlos como su punto de partida, ya que estos estaban dirigidos a un público popular y no necesariamente infantil, tal y como nos lo dice Juan Cervera en su libro *Teoría de la Literatura infantil* (1992):

Reconocemos la existencia de materiales hoy día integrados en lo que llamamos literatura infantil. Muchos de ellos constituyen la expresión de mitos, leyendas y relatos que se remontan a siglos muy lejanos, incluso a los orígenes mismos de la literatura. Pero esta materia sólo cobra identidad plena como literatura infantil al ser aceptada como tal o al ser sometida al tratamiento adecuado para que el niño sea su receptor natural, lo que puede suceder varios siglos después de su aparición (Cervera, 1992, p. 38)

Con base en lo anterior, si bien no podemos afirmar que a partir de estos relatos populares comienza lo que actualmente denominamos literatura infantil, sí resulta necesario considerarlos como antecedentes en la formación de la misma, cuyos elementos siguen siendo usados y renovados constantemente por los escritores en la actualidad. Algo similar ocurre con los famosos cuentos del francés Charles Perrault, de finales del siglo XVII, los cuales presentaban una intención recopiladora y moralizante más enfocada en el pueblo que en el niño propiamente, dulcificando el

desmesurado mundo de la tradición popular en el proceso. Sobre esto, Román López Tamés en su libro *Introducción a la Literatura Infantil* (1990) nos cuenta lo siguiente:

Perrault por otra parte no escribió para niños, como no lo hicieron los hermanos Grimm (...) El niño y el pueblo, necesitados de información orientadora recogen lo que les cumple esta carencia primitiva. Perrault (...) toma de la tradición –oral y escrita– los temas. Selecciona los motivos que su inconsciente exige, impone medida en el desafuero, en la violencia grotesca de los materiales y con escritura brillante nos ofrece su variedad de personajes, dimensiones profundas de nuestra personalidad con atmósfera y rostros franceses del "gran siècle". (López, 1990, p. 135)

Teresa Colomer en su libro *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil* (1999) nos explica que no será sino hasta el siglo XVIII que surja realmente una literatura destinada específicamente a un público infantil, ya que es precisamente en este momento en el que se empieza a considerar al niño como un ser con entidad propia y no simplemente como un futuro adulto:

La idea de una infancia con intereses y necesidades formativas propias, llevó, pues, en el siglo XVIII, a la creación de libros especialmente dirigidos a este segmento de edad. Inicialmente, esos libros infantiles se entendieron como un instrumento educativo, pero el enorme consumo infantil (...) hizo que empezaran a editarse libros pensados directamente para su ocio y entretenimiento, aunque la función moral mantuviera en ellos un papel esencial (Colomer, 1999, p. 84)

A partir de la cita anterior podemos comprender cómo desde sus inicios la literatura infantil estuvo marcada por una función educativa y aleccionadora. En la cual el niño se convierte en un subordinado sin voz del mundo adulto, aspecto que Juan Villoro en *La utilidad del deseo* (2017) encuentra presente en la misma esencia del género:

Históricamente, la literatura infantil ha sido el género de los seres subordinados. Por eso mismo busca la libertad. La palabra «infante» viene de fante (servidor, criado); «nepote», que en español significa «pariente protegido», viene del griego nepion: «el que no habla». (Villoro, 2017, p. 245)

Sin embargo, en oposición a este tipo de literatura surge en el siglo XIX una producción literaria mucho más subversiva. En la cual, a través del humor, los autores proponen críticas y cuestionamientos severos a la sociedad y al mundo de los adultos, considerando al niño como un lector tan capaz como cualquier otro. Mary Lypp en su artículo *Origen y función de la risa en la literatura infantil* (1992) nos cuenta que el humor de este tipo de producción literaria estuvo fuertemente vinculado con lo fantástico, produciendo de esa forma personajes y aventuras imposibles y mágicas que se oponían a la norma (Lypp, 1992, p. 29). Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX este género encontrará en el inglés Roald Dahl uno de sus más grandes y trascendentales exponentes. Las historias de este autor se caracterizaban por presentar un humor corrosivo que transgredía la autoridad y colocaba al niño en una posición de igualdad o incluso de superioridad con respecto al adulto. Sashenka García en *El humor como transgresión en los libros para niños de Roald Dahl* (2001) nos explica la relación de complicidad que crea el autor con el niño de la siguiente manera:

La narrativa intimista y cómplice, al colocar a los niños en roles protagónicos y el hecho de facilitar la subversión del orden, permite que el niño lector se sienta identificado. Este autor no asume una posición pedagógica, pues ésta sugeriría autoridad, sino que se coloca en el lugar del niño y construye sus historias desde esta perspectiva. Dicha actitud puede ser percibida por el niño lector y esto crea empatía, ya que no se siente subestimado (García, 2001, p. 73)

A partir de la cita anterior podemos ver uno de los elementos más importantes del humor en la literatura infantil: la posición del autor. Como ya hemos mencionado antes, Celestino Fernández nos dice que para poder percibir el humor es necesario adoptar el punto de vista del humorista, ya que el humorismo está en los autores y no en sus criaturas (Fernández, 1967, p. 49). Sin embargo, la escritora Paloma Bordons en su artículo *Que te den morcillas* (2008) nos dice que en la literatura infantil es el autor el que debe colocarse en la posición del niño:

El humor es una forma de complicidad entre el autor y lector: Cuando el humor funciona es eso, una forma de complicidad entre dos personas, algo que las une y les permite, al menos por unos momentos, ver la vida desde el mismo ángulo. Si no funciona, es un bochorno. (Bordons, 2008, p. 14)

De esta forma el autor logra establecer una cierta relación de igualdad con su lector joven, permitiéndole abordar temas que respondan a sus necesidades específicas y no como un mero instrumento educativo. Ya que como nos dice Juan Cervera: “No se trata ahora, por tanto, de aproximar al niño a la literatura, bien cultural, preexistente y ajeno a él. Sino de proporcionarle una literatura, la infantil, cuyo objetivo específico sea ayudarle a encontrar respuesta a sus necesidades.” (Cervera, 1992, p. 14). Por lo tanto si consideramos al humor como una respuesta con sentido ante una situación conflictiva, tal y como nos dice Celestino Fernández, no es de extrañar entonces que el humor sea un recurso tan recurrente e importante para este tipo de literatura. Sobre esto, Teresa Colomer en *Ampliación temática y experimentación de la literatura infantil desde los 70 a los 90* (1990) nos dice:

El distanciamiento humorístico permite que el lector enfrente los conflictos en términos de juego y puede así alcanzar un mayor nivel en su comprensión y una catarsis final en la que es siempre la complicidad humorística entre adultos y niños (...) la que permite a estos últimos disipar sus tensiones y reconciliarse con el mundo que ambos comparten. (Colomer, 1990, p. 540)

Lo previamente expuesto nos ayuda a entender que el humor bien logrado permite al niño sobrellevar los agobios del rígido y restrictivo mundo adulto y seguir su etapa de crecimiento de una forma más amena, sin tanta ansiedad. De esta manera la literatura infantil permite al niño comprender el nuevo mundo que está conociendo, pero no como un simple instrumento educativo, cosa que también afirma Juan Villoro:

Obviamente, la literatura infantil transmite valores y en esa medida resulta aleccionadora, pero lo decisivo es que la imaginación no esté al servicio de un «mensaje» propedéutico; es decir, que no sea mero instrumento para la enseñanza. Las grandes lecciones tienen la gracia de no parecerlo, estimulan a que el lector aprenda por cuenta propia (Villoro, 2017, p. 246)

No obstante, Beverly Cleary en su artículo *La risa de los niños* (1992) nos explica que si el niño se encuentra en una edad en la que todavía no ha superado algunos dilemas de la infancia, es decir que sigue inmerso en ellos, al leer historias de humor asociadas a dichos aspectos, podrían producirle tristeza en lugar de risa: “Los niños

rien porque han crecido. Eso es porque ya no estamos más avergonzados de aquellas experiencias embarazosas de la niñez o la juventud” (Cleary, 1992, p. 22). Por lo tanto, si el humor requiere de cierto distanciamiento para afrontar una situación con objetividad, en los niños dicho distanciamiento dependerá de su crecimiento.

Una obra que ejemplifica perfectamente lo antes expuesto es *What happens next?*¹ (2017) de Shinsuke Yoshitake. Este libro-álbum nos cuenta la historia de un niño que tras la pérdida de su abuelo, encuentra entre sus cosas una libreta donde el abuelo había imaginado las posibles cosas que podría encontrarse en el más allá. Por medio de descripciones e ilustraciones divertidas que llenan de alegría y tranquilidad a su nieto, quien al disfrutar tanto la experiencia decide escribir una propia. De esta forma, gracias al tratamiento humorístico, se puede tocar un tema tan delicado como la muerte, de una forma suave y equilibrada en la que el niño pueda comprenderla sin tanta angustia.

Asimismo, estas representaciones humorísticas de los abuelos son sumamente frecuentes en la literatura infantil, siendo en sí mismas uno de los enfoques más utilizados por los autores en diferentes corrientes. Esto se debe a que como nos dice María Carme Roca i Costa en *Los abuelos en la LIJ* (1999) los nietos y los abuelos son aliados por naturaleza, al encontrarse en edades extremas a las que los adultos suelen subestimar y limitar. Razón por la cual pueden entenderse desde una posición de iguales, donde los abuelos por su experiencia y paciencia son capaces de subsanar carencias que los padres no saben, no pueden o no quieren atender (Roca, 1999, pp. 15-16) Por tal motivo muchos autores suelen utilizarlos como el principal motor humorístico de sus historias, ya que son personajes que al estar en un estado de equilibrio entre su alma infantil y su mente adulta, pueden mostrarles a los niños una versión mucho más especial y divertida del mundo que están conociendo.

Las cosas del abuelo (1982) de José Antonio del Cañizo y ganadora del Premio Lazarillo en 1981 es un perfecto ejemplo de lo antes expuesto. En ella nos encontraremos con Trompo y Juli, dos hermanos que viven cientos de aventuras fantásticas gracias a la disparatada mente de su abuelo Nicomedes, el cual puede

¹ ¿Qué pasa después? (Traducción propia)

darle un nuevo significado y función a los elementos más cotidianos de nuestro diario vivir. Obra que como nos dice la escritora y traductora catalana Aurora Díaz Plaja, logra mostrarnos un maravilloso mundo a través de un equilibrado manejo del humor y la imaginación:

Tras un título tan normal y familiar como *Las cosas del abuelo*, hallamos una fantasía desbordante y casi desbordada: la botella tragalotodo, que reduce los seres que traga, los bostezos capturados que forman parte de la ruidoteca del fabuloso abuelo, la avería deseada de la ley de gravedad, todo un derroche de imaginación sazónada por la amistad entrañable de Trompo y Juli con su abuelo. (Díaz, citado en García, p. 230)

Continuando con las características del humor en la literatura infantil, vimos en el primer apartado que entre las diferencias de lo cómico con el humor, la respuesta más adecuada para el primero era la risa y para el segundo la sonrisa, ya que esta contenía un equilibrado afán por comprender. Sin embargo, los niños de edades tempranas por naturaleza responden al humor con la risa, por lo que ¿podemos hablar de humor en esta etapa de desarrollo del niño? Maité Dautant en su artículo *El humor en los libros para niños* (2009) nos dice que entre los tres y cinco años de edad el humor está asociado con los juegos de palabras, tanto con la sonoridad como con el sentido (Dautant, 2009, p. 4). Por esta razón, el niño al considerar el lenguaje como un juguete que está comenzando a dominar, puede abordarlo humorísticamente por medio del juego, debido a que es capaz de comprender sin dificultad el momento en el que se transgrede su orden. Juan Cervera nos explica esta naturaleza lúdica del niño de la siguiente forma:

El niño es capaz de jugar con cualquier cosa. Su tendencia a tomarlo todo en broma a menudo plantea dificultades de educación. El niño ejercitado en los juegos de palabras, no sólo mecánicamente, sino atendiendo al significado de los términos y a las relaciones entre ellos, está en inmejorables condiciones para captar el humor (Cervera, 1992, p. 78)

Teresa Colomer en *La enseñanza de la literatura como construcción de sentido* (2001) nos explica que es precisamente el humor una de las mejores vías en las que el niño puede explorar y comprender su realidad:

El humor en los libros infantiles se basa en la inversión o transgresión de las normas de funcionamiento del mundo que ellos ya dominan, de forma que las equivocaciones o las exageraciones configuran una parte importante de los recursos utilizados. Un oso que pregunta si debe colocarse los pantalones por la cabeza hace gracia al niño desde la superioridad de saber cómo deben colocarse, de manera que el desorden de los objetos o la transgresión de normas y tabúes apelan a su complacencia por la transgresión de una represión ya interiorizada (Colomer, 2001, p. 12)

Por todo lo anterior podemos entonces considerar que el niño ante el humor puede responder con la sonrisa de la que nos habla Celestino Fernández, ya que puede analizar y entender la transgresión. Pero también sin ningún problema con la risa, la cual es producto de su amor por el juego. De esta manera, a medida que el niño crece su sentido del humor se va a ir puliendo cada vez más, permitiéndole identificar nuevas desviaciones de sentido. Por este motivo, Juan Villoro nos dice que es un grave error limitar el manejo del lenguaje en la literatura infantil, puesto que es precisamente en esta edad donde más se potencia y enriquece:

En la literatura infantil, la alborada del idioma no atañe a la condición preverbal de los bebés, sino a una etapa posterior, en la que se descubren palabras día a día, los años en los que el lenguaje es algo aún por adquirirse. Esta continua renovación permite que se juegue con mayor provecho que en la edad adulta, cuando el «dominio del lenguaje» exige la expresión «correcta». (Villoro, 2017, p. 250)

Otra de las características del humor en la literatura infantil es su capacidad de transgredir y desviar la interpretación clásica de los cuentos populares que mencionamos al inicio de este apartado. Brindándoles nuevos enfoques en los que se puedan explorar y desarrollar temas e intereses mucho más acordes a la realidad del niño, el cual al reconocer los referentes puede entender con mayor facilidad la alteración humorística. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en *Rapunzel con piojos* (2019) de Miguel López, alias el “Hematocrítico”. Esta obra nos presenta una Rapunzel mucho más moderna y juvenil que tiene prohibido cortarse el cabello por temores del rey, su padre, quien piensa que si la llegan a capturar su cabello largo puede servir de sogas para que algún príncipe la rescate. Sin embargo, a pesar de las protecciones de su padre, Rapunzel es atacada por unos invasores peores que los

dragones o las brujas: “los piojos”. Estos son prácticamente indestructibles y tan avanzados que en tan solo unos días construyen una gran civilización en el cabello de la protagonista. Ante esta tragedia, el rey les pide ayuda a los protagonistas de otros cuentos clásicos, tales como Blancanieves, la Reina de las Nieves, Garbancito o el flautista de Hamelin, quienes al igual que Rapunzel se nos presenta con un enfoque más humorístico, con intereses y problemas típicos de la vida cotidiana.

Finalmente podemos concluir que la literatura infantil es un fenómeno propio del mundo moderno, que aún en la actualidad continúa en su etapa de expansión. También podemos apreciar que el humor del niño y del adulto como proceso es exactamente el mismo, lo único que cambian son los matices, los temas y la forma de abordarlo. De igual forma en la literatura infantil, el humor contiene siempre una transgresión de lo absoluto, potenciando la naturaleza lúdica del niño cuando se realiza en el lenguaje. Sin embargo, es en el *nonsense* en donde dicha capacidad alcanza su escala más alta.

3. El *nonsense* en la literatura infantil

Ya hemos evidenciado que cuando hablamos de humor en la literatura infantil, los juegos de palabras se encuentran en un lugar muy privilegiado. Sin embargo, estos solo llegan a su máxima expresión a través del *nonsense* o “sinsentido” en español, el cual desde sus raíces ha estado íntimamente ligado con la infancia.

Muchos teóricos consideran que el *nonsense* siempre ha estado presente, desde los inicios mismos de la escritura. Pilar Orero en *The Translation of nonsense into Spanish with particular reference to Lewis Carroll and Edward Lear* (2002) nos dice que este estilo es muy frecuente en la edad media, en la retórica de los antiguos griegos y hasta en la misma Biblia: “The idea of saying things and expressing

concepts in an awkward way that creates the impression of incoherence is virtually as old as our written records of language”² (Orero, citado en Vidal, p. 24)

Sin embargo, Lucía Cancelas en su artículo *Donde reside el humor... en Babylon, en Cheshire o en Banbury Cross* nos dice que el verdadero germen del *nonsense* lo podemos encontrar en las *Nursery Rhymes* inglesas, aquellas rimas populares infantiles de tradición oral que se caracterizaban por su humor blanco y su fuerte finalidad lúdica con cierta ruptura de la lógica que rozaba el absurdo:

Creemos que este grupo de retahílas impregnadas de cierta insensatez son las precursoras del movimiento literario genuinamente británico bautizado como NONSENSE. Es probable que sus creadores Edward Lear y Lewis Carroll estuviesen familiarizados con estos versos infantiles, y prueba de ello es que Alicia en el País de las Maravillas (1865) está cargada de referencias a personajes de las *nursery-rhymes*: Humpty Dumpty, The Lion and the Unicorn, The Queen of Hearts etc. (Cancelas, citado en Verdulla, p.76)

Esto nos permite establecer que desde sus inicios el *nonsense* siempre ha tenido una conexión directa con la escritura destinada a niños. No obstante, no será sino hasta el siglo XIX y más específicamente gracias a los ingleses Edward Lear y Lewis Carroll, cuando el *nonsense* sea aceptado como un género propio. Al respecto Seth Lerer en *La magia de los libros infantiles* (2009) nos dice:

Esta idea de absurdidad lingüística arraiga fuertemente en la literatura infantil a mediados del siglo XIX y parece que se perpetúa. (...) La idea de lo absurdo, del sinsentido, como uno de los poderes de la imaginación, de la absurdidad como desafío a la coherencia del mundo adulto y a las leyes de la vida civil, supuso toda una novedad en la Inglaterra victoriana (Lerer, citado en Vidal, p. 25)

La cita anterior nos permite comprender que fue precisamente el contexto de la Inglaterra victoriana, el motor que impulsó un mayor desarrollo del *nonsense* en este país, llegando incluso a formar parte de su propia cultura. Esto se debe a que la niñez en esta sociedad era vista como una etapa inútil de la vida, la cual debía superarse lo más pronto posible para que el joven se volviera un adulto productivo. Por esta razón,

² *La traducción del nonsense al español con especial referencia a Lewis Carroll y Edward Lear* (2002): “La idea de decir cosas y expresar conceptos de una manera incómoda que crea la impresión de incoherencia es virtualmente tan antigua como nuestros registros escritos del lenguaje” (Traducción propia)

los libros para niños debían ser únicamente didácticos y presentar siempre una moraleja, para de esa forma alejar a la juventud de toda pérdida de tiempo en juegos y bromas. Román López Tamés al respecto de esto nos dice:

En la familia de la alta burguesía el tiempo victoriano tiene que organizarse conforme a esta definidora actividad del trabajo: división de tareas, tiempo medido, la familia como reserva de los valores burgueses, los hijos han de ser formados en la disciplina y capacidad que su labor futura les exige. De ahí: nodrizas, institutrices, profesores, internados rigurosos, separación de los padres que tienen sus intensas y específicas tareas, que vigilan desde lejos y dan el beso en la frente en la despedida de la noche a la tropa aseada, formalizada y distante, de los hijos (López, 1990, p. 189)

Bajo dicho contexto el *nonsense* surge como una respuesta que busca romper con los moldes de la tradición moralizante de los libros para niños, teniendo a Lewis Carroll como uno de sus más grandes fundadores y representantes. Charles Lutwidge Dodgson al publicar en 1865 *Alicia en el País de las Maravillas*, bajo el seudónimo de Lewis Carroll, no solo logra liberar el lenguaje de la literatura infantil de toda atadura impuesta por los adultos sino que además le permite explotar al máximo su inherente capacidad lúdica y humorística. Paula Vidal, en *Alicia a través del nonsense. La manifestación del absurdo en el lenguaje de Lewis Carroll a partir de los juegos lingüísticos y la poesía* (2016) nos explica este cambio de la siguiente manera

El niño no era más tonto o menos inteligente, sino más libre. Su lenguaje era el lenguaje de la posibilidad y no el de la imposición –propio solo del lenguaje adulto. Eran los niños los que debían dar una lección de vida a sus padres y educadores, y no al revés. Carroll puso patas arriba las convenciones victorianas en el campo de la literatura infantil y abogó por un tipo de infancia diferente, donde la sorpresa y la maravilla están presentes en todo momento y la espontaneidad y la imaginación son los principales maestros. (Vidal, 2016, p. 6)

Ahora que ya hemos profundizado un poco sobre los orígenes del *nonsense*, podemos aproximarnos a una definición, cosa que no resulta fácil, ya que como sucede con el humor, son muchos los teóricos que han intentado definirlo. Sin embargo, nos centraremos en la definición que nos da Lucía Pilar Cancelas en su artículo *Carroll versus Dahl: dos concepciones del humor* (1997), puesto que se

ajusta más a los intereses de nuestra investigación. La investigadora define el *nonsense* como: “(...) distorsión, inversión o exageración de algunos aspectos del mundo real, asociaciones fortuitas de sonidos y rimas, de malentendidos, juegos de homonimia, de perversas confusiones entre los sentidos figurado y literal de las palabras, etc.” (Cancelas, 1997, p. 20) A partir de esto, podemos notar que hay cierta relación entre el *nonsense* y la poesía, aspecto que también percibe Román López Taméz:

Hay en la base de la poesía infantil, la escrita para los niños, así como el acervo tradicional anónimo y la creada por ellos, una definición común de sinsentido e irracionalidad. (...) Pero quizás toda poesía la tenga. Si supone un reinterpretación y uso "impertinente" de la palabra para romper lo cotidiano, mostrar las cosas a la luz nueva y originar la extrañeza que es ruptura de lo convencional, la poesía tiene esa base más o menos cumplida. (López, 1990, p. 187)

De esta forma la poesía y el *nonsense* se complementan armoniosamente al ser ambos potenciadores de la naturaleza creadora del lenguaje, razón por la que los surrealistas deseaban volver tanto a esa infancia de la libertad y del absurdo. Sin embargo, cuando hablamos de poesía del *nonsense* no hay mejor representante que Edward Lear, el cual al publicar su *Book of Nonsense* en 1846 logra popularizar el Limerick y volverse uno de los mayores exponentes del absurdo junto con Lewis Carroll.

La forma lírica que más utilizó y desarrolló Edward Lear fue el Limerick, compuesto por cinco versículos que en su conjunto formaban un todo absurdo. Jorge Figueroa Dorrego en su artículo *Edward Lear: “Nonsense” y melancolía* (1992) nos dice lo siguiente sobre la obra de Lear:

La lírica leárica, como el autor pensó calificar su obra, es una importante aportación a la literatura infantil, una inyección de *nonsense*, ingenuo, humor y melancolía. Porque, curiosamente el maestro del sinsentido estaba lleno de sentido. Lear utilizaba el lenguaje de manera ingeniosa, sorprendiendo al lector con palabras rimbombantes existentes o inventadas, y con su ortografía alternativa (Figueroa, 1992, p. 51)

Otro de los elementos fundamentales del *nonsense* en la literatura infantil es el juego con el lenguaje y ya pudimos apreciar con Lewis Carroll que no consiste en limitarlo, sino al contrario, puesto que es precisamente en la infancia donde más se subvierte y se juega con él. Mercedes Gómez Del Manzano en *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX* (1987) nos plantea que los niños entre cuatro y siete años: “están alojados en el enigma de la palabra. De la palabra extraen necesariamente, en el momento apropiado, la potencia lúdica y recreativa del texto” (Gómez, citado en Cervera, p. 25). Bebe Willoughby en su artículo *El humor dice la verdad en los libros para niños* (1995) nos dice que este amor tan natural que presentan los niños por los juegos de palabras y el absurdo se debe a que: “Los niños pequeños están tratando de dar sentido a un mundo loco y les gusta reír de la irracionalidad de éste” (Willoughby, citado en García, p. 29) Como el niño habita en el mundo de la infancia, donde la línea entre la realidad y la fantasía no está aun completamente definida, resulta natural que no se sienta perturbado por el *nonsense*, a diferencia del adulto que se altera ante todo cuestionamiento de su entorno.

A pesar de la cita anterior, Teresa Colomer nos advierte que la inversión del orden del lenguaje y el absurdo, solo le pueden producir risa al niño cuando este tiene conciencia de que es un juego, ya que de lo contrario le generará una fuerte angustia:

El juego con el absurdo se basa, a su vez, en la inversión del orden que las palabras otorgan a la realidad. Si el niño siente la discrepancia entre los hechos y su necesidad de ordenarlos genera angustia. (...) Pero ríe si percibe esa contradicción como un juego que confirma la norma (Colomer, 2001, p. 12)

De la cita anterior, podemos apreciar cómo el *nonsense* en la literatura infantil presenta una cierta naturaleza paradójica, ya que en la medida en que se subvierte la norma del lenguaje, este se refuerza aún más en el niño, puesto que para poder jugar con él debe dominarlo. Juan Cervera denominó este juego de palabras que transgrede e intensifica el orden a la vez como “efecto tropezón”, el cual ocurre cuando chocamos con una frase absurda que nos obliga a retroceder nuestra lectura para identificar la anomalía: “El efecto tropezón participa del humor y más que incurrir en el absurdo hace salir de él, al advertirnos lo ilógicas que resultan algunas expresiones y frases hechas a la luz de la razón” (Cervera, 1992, p. 205) Esta paradoja también la

identificó Alicia Origgi en su artículo *Dailan Kifki: La coherencia del disparate* en el que nos dice:

El *nonsense* como género tiene un carácter paradójico, pues al mismo tiempo sostiene y subvierte la autoridad de las reglas semánticas, lógicas y pragmáticas. Es un género que opera de una forma metalingüística, provocando una reflexión o un distanciamiento de las unidades de la lengua, con diversa finalidad. (Origgi, citado en Verdulla, p. 273)

Llegados a este punto podemos apreciar cómo a pesar de que lexicalmente la palabra *nonsense* significa “sin sentido”, realmente sí presenta una lógica interna que nos permite ver cierta armonía en el caos. Pero que sin embargo nos desconcierta simplemente porque se rige bajo unas reglas diferentes a la de nuestro mundo, más similares al mundo del sueño. Al respecto Felicidad Orquín en su artículo *Literatura infantil y humor* (1982) argumenta:

Toda escritura *nonsense* tiene un significado un poco misterioso, ambiguo, y a menudo, muy críptico, cercano al mundo de los sueños o de la libre asociación subconsciente. No sería correcto traducirlo literalmente como "sin sentido" porque a pesar de su estructura totalmente arbitraria se apoya en una lógica, que desde luego no es la del sentido común. (Orquín, 1982, p. 66)

De lo anterior podemos observar otro de los elementos característicos del *nonsense*: su naturaleza crítica que permite tambalear todo lo que se considera absoluto. Consuelo Armijo en su artículo *El “nonsense”, un arma contra las mentes cuadradas* (1992) nos plantea que con el paso del tiempo, el hombre va perdiendo su capacidad para asombrarse y cuestionarse su propio entorno, tendiendo a aceptar todo lo que ve como verdadero. Sin embargo, el niño en su infancia mantiene estas cualidades sumamente activas, llegando a preguntarse el porqué de todo lo que observa. No es de extrañar entonces que el niño se sienta tan atraído por el *nonsense*, un mundo en el que todo se presenta con el paréntesis de la duda:

Ante nuestros pocos conocimientos, el mundo en que vivimos es un completo *nonsense*, ¡Aunque lo veamos todos los días! Así que no está mal acostumbrar a la nueva generación al *nonsense*, ya que, a lo mejor, la solución a todo este tinglado nos puede parecer ahora tan disparatada como a nuestros antiguos antepasados les parecía la idea de ver a un señor que está miles de kilómetros con solo apretar un botón. (Armijo, 1992, p. 31)

De esta forma el *nonsense* resulta un buen instrumento contra las mentes cuadradas, ya que permite ensanchar las mentes de sus lectores jóvenes, volviéndolos más críticos y reflexivos.

Después de ver las características del *nonsense* podemos aproximarnos a la siguiente interrogante: Si el *nonsense* es un producto tan inglés ¿es posible encontrarlo en autores de habla hispana? La gran cantidad de autores de diversos países que han utilizado el *nonsense* como el principal motor creador de su obra, nos hace entender que al igual que como sucede con el humor, el *nonsense* se puede presentar en cualquier parte del mundo. Algunos autores destacados de literatura infantil humorística de habla hispana serían Daniel Nesquens, Luis Pescetti, Ema Wolf, José Andrés Gómez, Diego Arboleda y María Elena Walsh. De esta última, Alicia Origgi nos evidencia que a través del juego con el lenguaje que realiza la autora en sus poemas y rimas, traza espacios lúdicos que potencian la capacidad creadora:

En la obra de María Elena Walsh hay una intención fundante de la realidad conformando un mundo poético, una nueva retórica para la literatura destinada a los chicos, que también puede ser disfrutada por los grandes. El mundo ficcional se crea a partir del trabajo con la palabra que se organiza y funciona según leyes propias. (...) de una concepción de lenguaje como juego, donde el humor con intención liberadora, consolida un nuevo pacto ficcional dentro de la literatura infantil argentina (Origgi, citado en Verdulla, p. 274)

Otro buen ejemplo de esto lo encontramos en el poemario *Chamario*, del poeta venezolano Eugenio Montejo, publicado bajo el heterónimo Eduardo Polo. En el libro, a través del disparate y de versos que se estructuran como un juego de Lego, el poeta logra intensificar la naturaleza lúdica del lenguaje infantil, así como también su dominio de este, ya que de lo contrario el niño no podría jugar con él. Juan Villoro al respecto nos comenta:

Montejo demuestra que no hay variante literaria más proclive a los neologismos -y, en este sentido, más joyceana- que la literatura infantil. Ningún clásico ha pasado por ahí sin reinventar el idioma. Los artificios lingüísticos pertenecen a la naturaleza del género por la sencilla razón de que sus lectores se asoman al

amanecer del idioma: cuando las palabras son algo que se aprende, resulta más fácil, más atractivo y más necesario transformarlas. (Villoro, 2017, p. 250)

Para concluir, hemos podido observar algunos elementos característicos del *nonsense*, sin embargo y al igual como ocurre con el humor, este no acepta ninguna definición absoluta, puesto que su naturaleza es tambalear todo orden. Además de esto, la imposibilidad de definir el *nonsense* radica en que para cada teórico significará algo distinto, lo que resulte absurdo para uno, puede tener mucho sentido para otro.

CAPÍTULO II

La literatura infantil española

1. La literatura infantil española antes y durante el Franquismo

Desde sus inicios la literatura infantil ha estado marcada por una fuerte intención moralizante, aspecto que en España tampoco fue una excepción. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta función fue disminuyendo para abrir paso a una literatura mucho más cercana al niño y a su realidad, teniendo al humor como una de sus principales características.

La literatura infantil comenzó a desarrollarse en España a finales del siglo XIX. Tuvo como punto de partida 1884, año en el que Saturnino Callejas fundó en Madrid su casa editorial destinada únicamente a la publicación de libros pedagógicos y cuentos infantiles, cuyo objetivo era hacer más accesibles y atractivas dichas historias a los niños. Esta obra pionera de Callejas se asemeja con la de John Newbery, filántropo y editor inglés quien a partir de 1744 publicó y difundió a través de su librería obras infantiles a muy bajos precios, dando inicio a la literatura infantil en Inglaterra.

Por medio de las colecciones de la editorial de Callejas lograron difundirse los cuentos de los hermanos Grimm, Andersen y Perrault, pero sufriendo siempre ciertos arreglos en sus tramas y personajes, con el fin de hacerlos más cercanos y adecuados para los niños españoles. Seve Callejas en su artículo *Los cuentos de Calleja* (1990) nos explica esta españolización de los cuentos de la siguiente manera:

Tal libertad e ingenio en adaptar no es sino muestra del empeño del editor por recuperar para el lector castellano el rico acervo de la cuentística que en Europa se había estado prodigando de unas ediciones a otra. Callejas cambia los títulos de las versiones originales, las expurga de escenas más o menos escabrosas y les añade su toque pintoresco. (Callejas, 1990, p. 11)

Sin embargo, esta capacidad de adaptación de la editorial alcanzará su punto más alto en 1915, con la publicación de *Pinocho emperador*, el primer volumen de las aventuras de este muñeco de madera escritas por el ilustrador español Salvador Bartolozzi. Esta versión prolongada de *Le avventure di Pinocchio* de Carlo Collodi, nos presentaba un Pinocho heroico y valiente que viajaba por el mundo viviendo extraordinarias aventuras fantásticas, en las cuales la línea entre el sueño y la realidad solía ser muy difusa. Bartolozzi marcó con su obra una importante ruptura con la tradición, alejándose de toda intención moralizante para presentar historias que respondieran a los verdaderos deseos y gustos de los niños, es decir, una literatura desde la visión infantil y no la adulta. Sin embargo, para lograr este objetivo el autor utilizó el humor como su principal motor creador, tal y como nos explica Jaime García Padrino en *El “Pinocho”, de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad* (2002): “Bartolozzi recurrió también a un tratamiento del humor basado en la presentación de situaciones absurdas, el empleo de un lenguaje coloquial y, sobre todo, la complicidad con el lector, lograda con continuas apelaciones y explicaciones del narrador” (García, 2002, p. 133). De esta forma, a través del humor se creaba un vínculo afectivo entre el autor y sus lectores.

Posteriormente, a partir de 1920, comenzó a producirse en la literatura infantil española un prometedor proceso renovador. En el cual múltiples escritores exploraron diversos e innovadores temas y recursos retóricos, considerando al niño como un lector tan capaz como el adulto al que no es necesario corregir y educar en el proceso. Magdalena Vásquez Vargas en *La actual narrativa infantil y juvenil española* (2003) nos hace evidente este fuerte interés por parte de los autores:

(...) abogaban por una narrativa que explorara las múltiples posibilidades del juego entre la realidad y la fantasía y empleaban diversos recursos retóricos para sensibilizar al niño en temas o valores que son universales y que no se restringen a clases, razas o situaciones. (...) Pretendían que fuera el auténtico protagonista, con toda la independencia que caracteriza a la niñez (Vásquez, 2003, p. 63)

Sin embargo, resulta importante destacar que a pesar de la gran variedad de obras, todas tenían como característica principal el constante empleo del humor en

diferentes formas y enfoques. Tales como la distorsión, el absurdo, la parodia, la ironía y el juego lingüístico. Algunos de los principales exponentes de esta renovación fueron Antonio Joaquín Robles, Josep Maria Folch i Torres y Elena Fortún.

Jaime García Padrino en *Antoniorrobles, el cazador de aleluyas* (1995) nos dice que las obras de Antonio Joaquín Robles, comúnmente conocido como “Antoniorrobles”, se caracterizaban por mostrar los aspectos positivos de la humanidad, a través de un humor surrealista con tramas y personajes absurdos y disparatados:

Todo aquel que se adentra por los relatos infantiles de Antoniorrobles se encontrará con hallazgos ocurientes, nacidos de un lícito afán creador por dar un sesgo humorístico a la visión normal de la realidad y, con ello, ganar la sorpresa y el interés de sus lectores (García, 1995, p. 12)

Josep Maria Folch i Torres, considerado por muchos como el autor más prolífico y popular de la literatura infantil catalana de las primeras décadas del siglo, desarrolló en sus historias un humor centrado en los juegos de palabras y los diálogos de sus personajes. Al respecto Guadalupe Ortiz de Landázuri en *Josep Maria Folch i Torres. Cuando un escritor fascina a sus lectores* (1990) nos comenta:

Folch define sus seres con un gesto, en el desarrollo de los acontecimientos; ellos mismos se muestran haciendo y sobre todo hablando (...) los diálogos esconden la psicología del personaje, y el humor se provoca muy a menudo con juegos de palabras, retratando el tipismo social, cosa que hace reír a un niño y a un individuo entrado en años (Landázuri, 1990, p. 35)

En lo que respecta a Elena Fortún, cuyo verdadero nombre era María de la Encarnación Gertrudis, su humor se caracterizó por el empleo de la mirada infantil como instrumento crítico de la sociedad. El más claro ejemplo de esto lo tenemos en su famoso personaje de Celia, niña lista y sincera de familia acomodada quien desde 1929 empezó a tambalear con su lógica infantil las verdades y convenciones del mundo adulto, siempre con su peculiar humor que hacía reír a diversos lectores. Acerca de esto, Pedro C. Cerrillo en su artículo *Espontánea, preguntona y rebelde* (2000) nos dice:

La autora de Celia logró crear, en el conjunto de la serie, un universo literario completo, en el que destacan la poderosa personalidad de la protagonista, la capacidad para captar la realidad inmediata, el ritmo vivo de los diálogos y la crítica social que la autora sabe esconder en las palabras ingenuas de Celia (Cerrillo, 2000, p. 34)

A partir de la guerra civil en 1936 y con el inicio del Franquismo en 1939, el alentador panorama de la literatura infantil española quedó completamente anulado, pasando a estar controlado por los intereses políticos y religiosos dominantes. La libertad creadora que había caracterizado los años anteriores desaparece, trayendo consigo el exilio de numerosos escritores y también la autocensura. Esto dio lugar a obras con poco valor estético y crítico, cuyo único objetivo era producir adultos políticamente correctos.

El carácter crítico tan inherente del humor quedó prohibido y rebajado a un estatus muy precario, autorizando su uso únicamente en momentos muy puntuales. María Victoria Sotomayor Sáez en *El humor en la literatura infantil del franquismo* (2007) nos comenta que el humor era considerado altamente peligroso, ya que no era tiempo de risa sino de “provechosa enseñanza”:

(...) el silenciamiento de los creadores de este humorismo crítico y la ruptura violenta con la tradición anterior supusieron el confinamiento de la literatura infantil a un estrecho reducto de moralismo didáctico donde imperaban los valores religiosos y unos modelos de patriotismo heroico que apenas dejaban lugar para el humor, y menos aún para el humor crítico. (Sotomayor, 2007, p. 3)

De esta forma la literatura infantil que se producía en este periodo era una literatura de evasión, la cual se aseguraba de mostrar al niño una España idealizada y heroica para hacerlo olvidar la precaria realidad, cosa que nos reafirma Magdalena Vázquez Vargas (2003):

Esta adecuación de la literatura a fines políticos e ideológicos tuvo implicaciones serias en cuanto a la imagen de la realidad, la cual, así construida, resulta parcial, fragmentaria y falseada (...) A lo anterior se debe sumar el propósito educativo que se le inculcó a la literatura y que pretendía formar individuos ejemplares en una España que había sido Patria de hombres ilustres (Vázquez, 2003, p. 65)

Ante este panorama, fueron las escritoras femeninas como Elena Fortún, Borita Casas y Emilia Costarelo, quienes a pesar de las restricciones mantuvieron y desarrollaron el humor en sus obras, brindándole a la sociedad, como nos dice Teresa Colomer en *La evolución de la literatura infantil y juvenil en España* (2010): “una bocanada de aire fresco en la lectura infantil” (Colomer, 2010, p. 3). Entre estas autoras resulta importante destacar el aporte de Borita Casas con su personaje de *Antoñita la Fantástica*, la cual comenzó a emitirse en la radio a inicios de los cuarenta para posteriormente publicarse a partir de 1948.

Antoñita es una niña de siete años de familia acomodada, que episodio tras episodio por medio del humor del lenguaje de los adultos, nos narra los pequeños detalles e incidentes de la vida cotidiana, la cual no suele ser nada fácil. María Victoria Sotomayor en *Realismo, humor y oralidad en Borita Casas* (1999) nos cuenta que la autora a través de este humor suave y amable logró ofrecerle a la dolorida sociedad madrileña un retrato fiel de su realidad:

A través de este personaje conocemos toda la realidad cotidiana del Madrid de la posguerra, en lo que bien puede considerarse un documento histórico por la fidelidad con que retrata el vivir problemático de las gentes, aunque se trate de una clase acomodada. (Sotomayor, 1999, p. 5)

Como vemos, a pesar de los esfuerzos de los escritores ante las grandes limitantes, el humor que se produce en la literatura infantil en este periodo no posee una gran carga crítica, puesto que la censura impedía que este pudiera pasar más allá de una descripción cómica. Al respecto María Sotomayor (2007) nos dice:

En definitiva, el humor que recorre los años 40 y buena parte de los 50 es un humor suave, derivado en su mayor parte de la ingenua lógica infantil y de su naturaleza inquieta y curiosa; un humor basado en los diálogos o en las travesuras de los niños, pero nunca trasgresor ni crítico (Sotomayor, 2007, p. 8)

De esta forma, durante esta época, España se mantendrá alejada del desarrollo de la literatura infantil producida en Europa. Sin embargo, a partir de los años cincuenta, producto de grandes cambios políticos y económicos, la literatura infantil española volvió a renacer con mayor fuerza.

2. Pasos para un cambio. La literatura infantil después del Franquismo

A partir de la década de los sesenta se produjo en España un importante cambio en la vida política, económica e intelectual que generó un favorable desarrollo de la literatura infantil. Se comienza a dar mucha mayor importancia a las obras destinadas a los niños, las editoriales presentan grandes estímulos a los escritores, se crean revistas y se instituyen premios de gran valor, como el Premio Lazarillo en 1958.

También resulta importante destacar la aparición de obras de carácter histórico, las cuales recogen y ordenan los autores y obras más representativos de la literatura infantil hasta la fecha en que se publican. Siendo las principales estudiosas que realizaron esta labor, Carolina Toral con *Literatura infantil española* (1957) y Carmen Bravo Villasante con *Historia de la literatura infantil española* (1959) y *Antología de la literatura infantil en lengua española* (1962). Estas publicaciones representaron un valioso aporte a la literatura española y universal, ya que como nos dice Magdalena Vásquez:

(...) contribuyen a conformar una visión amplia del proceso que ha tenido esta literatura a lo largo de su historia y le confieren un lugar significativo dentro de la cultura y la literatura española, que tiende a superar la marginalidad de que ha sido objeto por los mismos historiadores de esta literatura (Vásquez, 2003 p. 66)

Asimismo, encontramos en estos años un gran predominio de la corriente realista tanto en la literatura española en general como en la dirigida para niños. Teniendo esta última el objetivo de generar historias con descripciones mucho más directas, acompañadas de una fuerte denuncia a los problemas que enfrenta la población, lo que deja prácticamente de lado el tratamiento del humor. Teresa Colomer en *La literatura infantil y juvenil en España (1939-1990)* (1992) nos muestra que los escritores de estos años tuvieron un fuerte interés en tocar temas que hasta la fecha eran considerados como inapropiados:

La entusiasta adopción de esta óptica (...) causa las primeras grietas en la representación idílica de la realidad social ofrecida a los jóvenes a la vez que proporciona temas hasta el momento inéditos, como la delincuencia, la vida en los suburbios o los problemas de los inmigrantes (Colomer, 1992, p. 141)

Entre los autores más representativos en este periodo encontramos a Carmen Kurtz, Angela C. Ionescu, Carmen Vázquez Vigo, Ana María Matute y Montserrat del Amo, siendo esta última una de las que en mayor medida desarrolló la denuncia social a largo de su obra, como nos hace ver Anabel Sáiz Ripoll en “*No hay aventura más sorprendente que la vida*”. *La obra de Montserrat del Amo* (2007): “‘Como pienso, escribo. No pinto el mundo de color de rosa, ni siquiera para los más pequeños’. Montserrat del Amo observa el mundo y ve lo que no le gusta y lo dice con claridad, sea lo que sea” (Sáiz, 2007, p. 17)

Sin embargo, Magdalena Vázquez Vargas nos hace entender que este tipo de obras por haber buscado anteponer los intereses ideológicos al tratamiento artísticos, no lograron realmente trascender, enfocándose más en el contenido y no en la forma:

(...) la narrativa realista que se produjo en este periodo se agotó pronto y encontró una crítica fácil de parte del sistema porque los escritores se exponían a ser presentados como incapaces de dar un tratamiento artístico al lenguaje (...) Muchos de los personajes siguen siendo caracterizados en forma plana y no se renuncia totalmente a una orientación pedagógica (Vásquez, 2003, p. 67)

A pesar de esto, consideramos relevante resaltar a Ana María Matute, ya que como nos dice Anabel Sáiz en *Ana Ma Matute, la mágica realidad* (1996) fue una escritora que sí desarrolló una obra cargada de lirismo, color y simbolismos en la que los elementos fantásticos permiten potenciar la descripción de la realidad y su cercanía con los lectores:

Las historias que nos cuenta Ana María Matute son tiernas y entrañables; pero nunca gratuitas y fáciles. Son relatos preciosos que combinan el fondo con la forma, para conseguir que el niño o niña lectores asuman su propio proceso evolutivo. (Sáiz, 1996, p. 10)

Como se expresa, durante estos años el humor no gozó de una gran popularidad y desarrollo en la literatura infantil. No obstante, podemos encontrar en Gloria Fuertes una espléndida excepción, siendo una autora que cultivó un humor dirigido al sinsentido, la ruptura de la lógica y en especial al juego lingüístico y semántico, rasgos muy similares al famosos *nonsense* inglés. De esta forma en *Cangura para todo* (1967), con el que obtuvo el Diplomado de Honor del Premio Internacional Andersen, nos encontramos con la disparatada historia de Marsupiana, canguro australiana que se presenta ante la señora Cloc y su marido para hacer las tareas de la casa, lo que desembocará en una sucesión de situaciones absurdas y disparatadas:

Cruzaba la calle de un salto por encima de los coches y por encima del guardia de la porra. Lo tenía bizco.

(...)

-¡Marsupianaaaa! Date una carrera a casa de mi suegra, que no funciona el teléfono y tú llegas antes que un telegrama.

-¿Y qué le digo?

-Lo de siempre, que no venga. (Fuertes, 2003, p. 2)

Sin embargo, Anabel Sáiz en *Gloria Fuertes en el recuerdo. Viva el mundo cambiante, viva el mundo al revés* (2009) nos comenta que el humor de Gloria Fuertes se encuentra principalmente en su poesía infantil, en la cual desarrolla fuertemente la idea del juego a través de sus asociaciones insólitas, su despropósito semántico y su irreverente manejo de las palabras que les otorga un nuevo significado:

Los textos de Gloria Fuertes destilan humor y amor. (...) son rimas buscadas y apetecidas para lograr efectos estilísticos, sobre todo de humor y gracejo porque Gloria Fuertes pretendía, de alguna manera, escribir como hablaba, con llaneza, sin grandes complicaciones, aunque sí con claridad y corrección. (Sáiz, 2009 p. 14)

Posteriormente, a partir de la década de los setenta y fundamentalmente después de la caída del régimen franquista en 1975, la narrativa infantil inició un acelerado proceso de renovación y experimentación que dio como resultado obras y autores de gran importancia mundial.

Gracias al nuevo sistema político las editoriales empiezan a traducir obras de autores extranjeros, tales como María Gripe, Roald Dahl, Michel Ende, Gianni Rodari, entre muchos otros. Aspecto de suma importancia, ya que permitió al fin a los escritores españoles entrar en contacto con las principales tendencias internacionales, pudiendo incorporarlas y desarrollarlas de distintas maneras. Cabe destacar que este fenómeno no solo cambió a España sino a todo el mundo hispanoparlante, siendo una verdadera revolución que floreció el mundo de los libros para niños. De lo anterior jugó un papel fundamental la editorial Alfaguara, encargándose de publicar las innovaciones que estaban ocurriendo a lo largo de Europa, tal y como nos afirma el director Arturo González en *Alfaguara: libros que hacen lectores* (1992)

(...) Pronto se incorporan al catálogo autores (...) de todo el mundo, que se han convertido en "clásicos" del siglo XX. Se trata de acercar un mundo, muchos mundos, a los lectores, en lenguaje nítido, estético, y de todas las áreas lingüísticas del universo (González, 1992 p. 40)

También resulta importante destacar la gran influencia que generaron las obras del escritor italiano Gianni Rodari para el desarrollo de la literatura fantástica durante estos años, no solo para España sino para la literatura infantil en general. Un escritor que a través de un humor surrealista escribió obras tan diversas que podían partir de lo más cotidiano hasta lo más disparatado, teniendo siempre una importante carga crítica y una plena conciencia de la visión infantil. José Luis Polanco en *Viaje al planeta Rodari. Temática de los libros para niños* (2005) nos comenta que el principal aporte del escritor fue ampliar las fronteras de la literatura infantil:

Uno de los principales méritos de Gianni Rodari fue el de haber contribuido a dar relieve a la literatura para niños, a romper las fronteras entre la LIJ y la literatura sin calificativos. (...) dio cabida en sus libros a temas y personajes excluidos hasta entonces de la literatura infantil, supo encontrar el modo justo de presentar a los niños grandes asuntos que preocupaban a los ciudadanos de un país que acababa de salir de una guerra mundial (...) (Polanco, 2005 p. 12)

Años después, con la Constitución española de 1978, los escritores pudieron al fin liberarse de las cadenas de la censura, lo que provocó la aparición de una gran cantidad de autores que exploraron nuevos recursos retóricos y realizaron importantes

innovaciones formales, brindándole a la literatura infantil española un significativo lugar en toda Europa. A pesar de la gran diversidad de obras, los autores se enmarcaron en dos grandes tendencias: la fantástica y la realista, desarrollándolas desde diversas ópticas y teniendo siempre presente el tratamiento del humor.

Las obras de literatura fantástica producidas en este periodo se caracterizaban por buscar no solo la reivindicación de la fantasía, sino también el de la imaginación como un atributo vital del ser humano que permite cuestionar la realidad. De esta forma el empleo de elementos mágicos o maravillosos es utilizado no con el fin de alejar al niño de su realidad, sino para hacerlo tomar conciencia y reflexionar sobre ella. Al ser el humor un instrumento cuestionador por naturaleza, su uso resultaba indispensable para poder transgredir las jerarquías establecidas por el mundo adulto. Sobre estas obras Magdalena Vásquez nos comenta lo siguiente:

Estas obras exploran de diversos modos la imaginación, parten de situaciones reales o históricas como la guerra, el mundo de los negocios, la tecnología, la vida en la escuela, la contaminación, el abandono de la niñez; denuncian vicios o costumbres sociales como la pereza, aprovechan el humor y juegan con las jerarquías establecidas por y para los adultos. (Vásquez, 2003, p. 71)

Como vemos, este tipo de obras no representaban una ruptura con la realidad, sino que a través de la síntesis armoniosa entre ambas, se buscaba recrear el verdadero universo infantil, aquel que es una mezcla entre realidad y fantasía. Fueron muchos los escritores que incursionaron en esta tendencia, tales como Joles Sennell, Miquel Obiols, Carmen Martín Gaité, Joan Manuel Gisbert y José Antonio del Cañizo, siendo este último uno de los que mejor encontró este equilibrio temático, como bien lo sostiene María Luisa García en su artículo *José A. del Cañizo, la escritura como vocación* (1999):

Su literatura es moderna, actual, con ideas: una literatura que no da respuesta, sino que plantea interrogantes y que, además es divertida, humorística y fantástica. Una fantasía comprometida con la realidad, en la cual latén los problemas de nuestra época, de nuestro mundo (García, 1999, p. 13)

Con lo que respecta a la literatura realista también podemos evidenciar una gran renovación. A diferencia de lo que ocurría con las obras de los sesenta, los escritores

logran plasmar escenarios y tramas fieles a la cotidianidad de la vida social, permitiendo crear una verdadera cercanía con sus lectores y examinar la realidad de forma crítica. Los temas más abordados son la historia, los problemas familiares y el amor adolescente, dejando atrás toda armonía y estabilidad para dar paso a un mundo cambiante e impredecible que abre el camino a la reflexión externa e interna. Al respecto Teresa Colomer en *Últimos años de la literatura infantil y juvenil. Desde el mayo del 68 a la postmodernidad de los ochenta* (1991) nos dice:

La abertura hacia escenarios y personajes más reales lleva aparejado el intento de hacer más compleja la descripción de la realidad. Los conflictos a los que se enfrentan los protagonistas abandonan la pretensión de simplicidad y los mismos personajes se caracterizan por una configuración mucho más personalizada en la que tiene cabida el matiz y la contradicción (Colomer, 1991, p. 16).

Esta tendencia fue desarrollada fervientemente por una inmensidad de grandes escritores, como Francisco Climent, Carmen Vázquez Vigo, Montserrat del Amo, Pilar Mateos, entre muchos otros. Sin embargo, resulta importante destacar a Juan Fariás, considerado por muchos como uno de los mejores exponentes de esta corriente, el cual a través de la cotidianidad en sus obras nos presenta profundas reflexiones sobre el tiempo, la vida, el amor y la misma existencia. Tal y como nos lo indica Anabel Sáiz en *Juan Farías, el maravilloso mundo de lo cotidiano* (2001):

Juan Farías no rechaza ningún tema por difícil o escabroso que sea (...) Todos ellos van unidos por la coherencia narrativa del autor que suele implicarse en lo que cuenta; aunque de una manera distanciadora. Así, desde lejos, desde esa reflexión externa llega a lo más profundo, a la fibra humana, a ese lugar que, por no saber muy bien cómo llamarlo, lo llamamos alma (Sáiz, 2001, p. 12)

Como se puede observar, gracias a la caída del régimen franquista, la literatura infantil española pudo liberarse de su largo estancamiento, entrando en un periodo renovador lleno de constantes innovaciones. Sin embargo, esto alcanzará su punto más alto a mediados de los ochenta con las obras de carácter humorístico, de los cuales uno de sus escritores más importante será Consuelo Armijo.

3. El humor renovador y Consuelo Armijo

A lo largo de este capítulo hemos podido apreciar cómo la literatura infantil española, desde sus inicios, ha tenido entre sus principales características el uso del humor. Fue un recurso muy trabajado y casi anulado durante el régimen franquista, para después en la democracia convertirse en uno de los más desarrollados hasta la actualidad. El inmenso éxito del humor durante estos años lo explica Teresa Colomer de la siguiente manera:

El género humorístico iniciará su despegue en los años setenta a tenor de las nuevas actitudes ideológicas que incluyen la admisión de la transgresión de la norma moral en los niños, la potenciación del juego como exploración de los códigos de convivencia, la búsqueda de los cauces para la liberación de las pulsiones infantiles y una actitud vitalista ante la acentuación de la pluralidad de discursos sociales. (Colomer, 1992, p. 152)

De esta forma, los autores españoles encontraron en el humor la mejor forma de representar los temas y conflictos propios del mundo infantil, generando en sus lectores el tan anhelado equilibrio entre diversión y reflexión que rompe las cadenas de la intención moralizante y abre las puertas hacia una verdadera literatura infantil. Magdalena Vásquez nos explica que, producto de la necesidad de expresar una realidad más compleja y plural, se puede apreciar en los autores de estos años una clara intención de jugar con las normas de la construcción literaria:

En el espacio textual, se generan asociaciones insólitas, fragmentación de secuencias, historias solo insinuadas y, en general, variedad de rupturas imaginativas que modifican la lógica narrativa. En síntesis, se presenta una clara conciencia de transgredir la narrativa tradicional y de crear una literatura donde el humor, la ironía y la fantasía adquieren un rango preponderante. (Vásquez, 2003 p. 76)

Como podemos apreciar, el humor permitió desarrollar nuevos enfoques de la realidad, debido a que su inherente función trasgresora logra tambalear todo lo considerado como norma o absoluto, potenciando al máximo la función creativa del

lenguaje y generando una literatura concebida como un juego divertido entre el autor y sus lectores. De esta forma gracias al distanciamiento humorístico, los autores pueden tratar sin ningún inconveniente temas conflictivos o complejos de forma amena, desarrollando estéticamente tanto el mensaje como la forma.

Durante esta época casi todos los autores empleaban el humor de forma directa o indirecta. Sin embargo, entre los principales autores que lo trabajaron como eje central a lo largo de su producción nos encontramos con: José Antonio del Cañizo, Juan Muñoz Martín, Fernando Almena, David Civici, Maite Carranza y por supuesto, Consuelo Armijo. Esta última se caracterizó por emplear un humor disparatado y lúdico, muy similar al *nonsense* inglés. Llegó a desarrollarlo y renovarlo a partir de diferentes enfoques en cada una de sus obras, como bien nos comenta Anabel Saiz en su artículo *Consuelo Armijo: un mundo sin obstáculos* (2003):

Consuelo Armijo, acaso como pocos escritores dedicados a la literatura infantil, sabe jugar con las palabras, las lleva de la mano y les da una nueva forma, una nueva función, un brillo inusual y distinto. (...) Y es que Consuelo Armijo echa mano del absurdo, de las fórmulas que aparentemente son ilógicas; pero que, si las miramos bien, no carecen de coherencia, dentro del mundo mágico en el que se mueve (Saiz, 2003 p. 13)

De tal manera, el *nonsense* impregnó toda la producción de Consuelo Armijo. Pero a diferencia de como ocurría en otras obras como *Alicia en el país de las Maravillas* de Lewis Carroll, el absurdo no se mira de forma distante desde la perspectiva de un personaje “normal”, sino que serán los mismos personajes disparatados y sus formas de vida los verdaderos protagonistas. En este sentido es posible encontrar a Mercedes y su vecina (mitad bruja), Inés, quienes viajan por el mundo viviendo alocadas aventuras en *Mercedes e Inés o cuando la tierra da vueltas al revés* (1981); o conocer a *Los Machafatos* (1987) esos curiosos, golosos y nómadas “machafatos”, de cabellos largos y rosa con cuerpos similares a distintos animales que casi ni respiran y hasta pueden convertirse en trenes.

Los personajes disparatados abundan en los relatos, pero ninguno es tan extraño como “Marabato”, el cual ama comer zapatos y de quien el mismo narrador de la historia *Marabato* (2002) desconoce muchas cosas: “¿Habéis oído hablar alguna vez

de Marabato? ¡Seguro que no! El caso es que yo tampoco. Por eso, porque nadie lo hace, tengo ganas de hablar de él.” (Armijo, 2002, p. 5)

A pesar de que en los relatos abundan las cosas más disparatadas y absurdas, Consuelo Armijo tiene la capacidad de convertirlas en algo cotidiano y normal, logrando que sus lectores no se perturben ante estas, sino que se adapten y las acepten con naturalidad. Quizás esto se deba a la misma concepción de la autora, que asume el *nonsense* como algo propio de la vida:

El nonsense está un poco en la vida; no sabemos muchas cosas; la luz, el espacio, la tierra...Una reacción puede ser el nonsense. Escribo nonsense para que la gente se cuestione su vida y me lo preguntan a mí por mis libros (Armijo, 1987, p. 7)

Consuelo Armijo a través del absurdo, juega y transgrede incluso el mismo proceso de escritura, tal y como sucede en *Será una vez* (1997) donde la autora subvierte por completo la forma tradicional de narrar cuentos al contarnos diversas historias en tiempo futuro, debido a que estas aún no han ocurrido:

Esto que os voy a contar no pasó hace muchos años, como la mayoría de los cuentos. ¡Qué va! Pero lo más extraordinario es que tampoco pasó hace pocos años. ¡Ni hablar! Esto que os voy a contar está por pasar, o quizá no pasará nunca jamás. ¡Vaya usted a saber! Pero lo que yo voy a hacer es empezar de una vez (Armijo citado en Saiz, 2003, p. 13)

Ya hemos visto que el tratamiento humorístico de la figura del abuelo es uno de los enfoques más recurrentes del humor en la literatura infantil. Sin embargo, en *El Pampinoplas* (1979) novela que cuenta las vacaciones de Poliche en casa de su abuelo Agapito, la autora realiza este tratamiento de una forma bastante particular. En esta historia no solo es el personaje de Agapito quien le enseña a su nieto lo divertido de la vida desde la mirada de la infancia, sino que también todos sus vecinos mayores, quienes al mantener sus almas de niños intactas, pueden asombrarse y emocionarse con cualquier cosa por muy pequeña que sea, como si esa mirada renovadora pudiera conservarse para siempre sin importar los años que pasen:

Pero Poliche no tuvo tiempo de contestar, porque en ese momento apareció Anacleto vestida con un delantalito rosa y saltando a la comba. Detrás iba el

abuelo vestido de marinero y con el pelo pintado de negro, igualito al niño de la foto. Luego venían Luis y doña Rufina (esta última con un aro) y el alcalde, y don Luciano y otras cuantas personas más, todos vestidos con trajecitos cortos de alegres colores, y se pusieron a jugar al corro (...) (Armijo, 1979 p. 29)

Teresa Colomer nos explica que el humor durante estos años presentó dos rasgos característicos que siguieron siendo desarrollados por los escritores hasta la actualidad. El primero de estos consistió en el empleo del humor como instrumento de superación de miedos personales, los cuales ya no se encontraban en el exterior sino en el mundo interior de los protagonistas. El segundo se basaba en la ampliación del margen de permisividad concedido a los niños y su capacidad de transgredir las normas de los adultos, enfocándose en los temas considerados ridículos y de mal gusto. Esto muestra una clara influencia de las obras de Roald Dahl (Colomer, 1992, pp. 21-22). También es posible encontrar el desarrollo de estos rasgos en las obras de Consuelo Armijo, específicamente en dos: *Aniceto, el vencecanguelos* (1981) y en *Guiñapo y Pelaplátanos* (1984)

En *Aniceto, el vencecanguelos* nos encontramos con Aniceto, un niño sumamente tímido, que siente un inmenso temor a hacer el ridículo. Pero a la vez cuenta con una enorme y disparatada imaginación, con la que se inventa cientos de enemigos y pruebas, de las que siempre sale victorioso. A pesar de sus temores, será esta misma imaginación la que le permitirá reflexionar constantemente para así superar sus miedos: “Se había dado cuenta de que ser un niño que piensa es mejor que ser un loro de repetición. Aunque a veces se equivoque uno, ¡caramba!” (Armijo citado en Saiz, 2003, p. 19)

Con la obra de teatro *Guiñapo y Pelaplátanos* conoceremos a Guiñapo, una marioneta viviente que se dedica a hacerle la vida imposible al policía Pelaplátanos. Hace todo tipo de travesuras de las cuales siempre resulta vencedor. Isabel Tejerina en *Teatro y Literatura Infantil* (1996) nos comenta que este tipo de trasgresión ante el mundo adulto no había sido muy desarrollada en el teatro infantil español hasta ese momento:

Guiñapo y Pelaplátanos, de Consuelo Armijo, la creadora de *Los batautos*, rompe aquí el retrato angelical de niño, modelo de virtudes, que se había

dibujado repetidamente en el teatro infantil tradicional, para plasmar las contradicciones entre el universo infantil del juego y el sistemas de obligaciones que los adultos les imponemos. En complicidad con el niño, ridiculiza el orden rígido y la autoridad inflexible (Tejerina, 1996, p. 27-28)

Sin embargo, a pesar del fuerte choque entre el mundo adulto y el infantil, la autora siempre nos muestra la posible reconciliación entre ambos, desde la comprensión de que ninguno de los dos tiene que ser como el otro:

Guiñapo: Bueno, le suelto pero con una condición: que hagamos las paces.

(...)

Pelaplátanos: Decía que sí, que hacemos las paces.

Guiñapo: ¿De verdad? Bueno, entonces Venturada ayúdame a deshacer el nudo.
(Armijo, 1984, p. 109)

Con todo lo anterior, podemos comprender entonces que Consuelo Armijo fue una autora de gran importancia para la literatura infantil española y que contribuyó enormemente en el acelerado desarrollo de esta literatura después de la caída del Franquismo. Con una obra que sigue siendo relevante en nuestros días, como bien nos confirma Anabel Saiz:

Porque si un calificativo se adapta bien a Consuelo Armijo es el de “clásica”, entendiendo por “clásica”, no aburrida y tradicional, sino justo lo contrario; esto es, Consuelo Armijo es ya una pieza fundamental de la historia de la Literatura Infantil y un punto de referencia para todo el estudioso que se interne en ella, aunque, y ésa es su particular virtud, no ha perdido ni un ápice de frescura, de lozanía ni de gracia. (Saiz, 2003, p. 8)

La obra de Consuelo Armijo es amplia y muy diversa, pero su obra más distintiva, en la que dio vida a sus personajes más aclamados, fue sin duda *Los batautos* (1975). Esta serie de cinco novelas no solo contienen las claves de su humor, sino que marcaron el inicio y el final de su obra, por lo que en esta oportunidad procederemos a analizar dos de ellas: *Los batautos* (1975) y *Más batautos* (1978).

CAPÍTULO III

El humor como instrumento de transgresión en *Los batautos* (1975) y *Más batautos* (1978) de Consuelo Armijo

1. Unos personajes divertidos, disparatados y únicos

En este primer apartado abordaremos el análisis de los personajes principales que conforman la serie *Los batautos*, los cuales se analizarán de acuerdo a su grado de aparición en la historia y a la transgresión del estereotipo que cada uno representa.

En *Los batautos* (1975) y *Más batautos* (1978) nos encontramos con las absurdas aventuras de los batautos, unos seres verdes con orejas al principio de la cabeza y pies al final del cuerpo (Armijo, 1978, p. 4), los cuales viven en armonía en un lugar desconocido, gobernados por el rey Don Ron I. A pesar de la gran cantidad de batautos, las historias se centran en cinco de ellos: Peluso, Buu, Don Ron, Erito y Gusi, siendo los dos primeros los principales protagonistas.

Peluso se nos presenta desde un principio como un personaje intelectual, una mente elevada y culta que desarrolla cada una de las áreas del conocimiento, tales como la poesía, la ciencia, la historia y hasta la misma diplomacia. Sin embargo, a lo largo de la historia nos damos cuenta que las características de Peluso discrepan un poco de nuestro propio concepto de intelectual, debido a que sus conocimientos tienen muy poca utilidad y su mismo razonamiento solo lo conduce a situaciones absurdas y peligrosas: “Buu se echó a temblar, pues eso era una señal de peligro inminente. Siempre que Peluso se ponía a pensar ocurría alguna catástrofe.” (Armijo, 1975, p. 59).

Sin embargo, aunque lo anterior nos podría hacer pensar que la autora está parodiando la figura del erudito, lo que está haciendo es transgredir a través del humor un estereotipo bien marcado para así hacerlo mucho más propio y cercano al mundo del niño. Mundo en el cual el lenguaje no solo es la principal herramienta para comprender la realidad, sino también para transgredirla y jugar con ella. De esta

forma, Peluso es el personaje más intelectual al ser el que más palabras conoce y por ende el que mejor puede jugar con ellas, debido a que lo importante no es que comprenda por completo el significado de estas, sino que domine el significante y a través de su sonoridad pueda crear muchas más:

(...) y no paró hasta que llegó a casa de Peluso que en ese momento se hallaba explicándole a Buu que, puesto que uno y uno eran dos, una y una tenían que ser «das», aunque esto último había muy poca gente que lo supiera (Armijo, 1975, p. 34)

Este mismo razonamiento lingüístico es el que da pie a la mayoría de sus inventos, tales como su huerto de arroz con leche: “Peluso explicó a Don Ron el experimento que él estaba haciendo: —He plantado varias semillas de arroz mojadas en leche —dijo—. Así, cuando salgan, saldrá arroz con leche, que es mucho más bueno que el arroz solo.” (Armijo, 1978, p.7) Así como también a la mayoría de sus técnicas diplomáticas:

—Ayer me comí una tarta de pasas —dijo.

—Pues yo no —contestó Don Ron, volviéndose a poner triste.

—Y hablando de pasas, ¿qué le pasa a usted? —preguntó. Y esta vez su diplomacia tuvo éxito, pues Don Ron le contó todo (Armijo, 1975, pp. 79-80)

Como se evidencia, el razonamiento de Peluso es el mismo que tendría cualquier niño que estuviera comenzando a dominar su lenguaje, quien ante cualquier suceso desconocido solo podría utilizar las herramientas de las que dispone para poder guiarse, aunque estas lo puedan llevar a conclusiones aparentemente erróneas. Esto explica por qué cuando Peluso llega a una extensión de tierra amarillenta piensa que ha llegado a Asia, debido a que había leído que Asia era la tierra de los amarillos (Armijo, 1978, p. 14) De esta forma, podemos notar que en el mundo de la infancia y del lenguaje, Peluso cumple perfectamente la función de poeta, debido a que el valor de sus poemas radica no en su profundidad, sino en la rima, la sonoridad y la espontaneidad:

Un pajarito hacía «pío, pío»,
lo cual no es de extrañar,

pues lo raro hubiera sido

que hiciera «cua, cua, cua».

Ante lo cual Buu se quedó sin saber qué contestar, pero en esto reaccionó y chilló todavía más fuerte que Peluso:

¡Oh, Peluso! En cambio, a mí

lo que no me extrañaría

es que uno de estos días

hicieras «kikirikí». (Armijo, 1978, p. 20)

En tal sentido, los poemas de Peluso presentan unos referentes fácilmente identificables para el niño, cuya sonoridad y humorismo permiten recordarlos y extenderlos en muchas más estrofas espontáneas. De igual forma, esto nos ayuda a comprender que Peluso en este mundo vendría a representar también la curiosidad infantil, aquella que desea comprender todo lo que le rodea y ante la cual cada elemento se siente como un gran descubrimiento, a pesar de ser algo muy conocido por los demás: “(...) he estado leyendo un libro de historia, y me he enterado de que hace unos años se descubrió América, pero no dice nada de que Asia se haya descubierto (...) ¿por qué no vamos tú y yo mañana a descubrirla?” (Armijo, 1978, p. 11) Curiosidad que también ante un hecho inexplicable puede optar por una solución mágica sin ningún problema, siendo tan válida como cualquier otra. Razón por la que a pesar de su gran cultura, Peluso también puede llegar a estas conclusiones: “«¿De dónde habrá salido esa tarta?» No puede ser otra cosa sino que las hadas buenas la hayan traído como premio a la bondad de Buu (...) «Sí», se dijo, convencido, «eso debe de ser»” (Armijo, 1975, p. 10)

Por lo tanto, podemos afirmar que Peluso se nos presenta como un intelectual absurdo solo si lo comparamos con el concepto de nuestra propia realidad, la cual no es otra que la del mundo adulto. Sin embargo, si lo analizamos desde la perspectiva del mundo infantil cobra completa validez, siendo un personaje cuya genialidad consiste en tener siempre una respuesta ante cualquier interrogante, sin importar que pueda ser errónea, ya que lo relevante es que aporte nuevas palabras con las que se puedan jugar:

El Rey Garabischischis de Sebastopol, y en honor de su hija, la Princesa Garabisachisachisa, tiene el honor de invitar a... al baile que se celebrará en la fecha que oportunamente se anunciará (seguramente caerá en año bisiesto). R.S.V.P.

(...)

—¿Y qué quiere decir R.S.V.P. al final de la invitación? —preguntó algún testarudo.

—Descansar en paz, en latín —respondió Peluso—. Por eso va al final, porque es para descansar después del baile. (Armijo, 1978, pp. 16-17)

Trabajaremos ahora con el personaje de Buu, el cual se nos muestra como alguien honesto, cariñoso, leal y de muy buen corazón. Sin embargo, también resulta muy ingenuo y sumiso con los demás, en especial con su mejor amigo Peluso, el cual lo conduce a todo tipo de complicaciones y dilemas. Relación que, en cada capítulo nos permite establecer semejanzas con la figura de Don Quijote y Sancho Panza, ya que podríamos considerar a Buu como el complemento perfecto de Peluso. Mientras que este último es el que mayor cantidad de palabras conoce, Buu en cambio es el que menos domina. No obstante es precisamente este desconocimiento el que le permite transgredir y crear nuevas palabras con diferentes significados: “—Te haré primer ministro (...) Buu, que no era tan culto como Peluso, no sabía lo que era primer ministro. —Y yo a ti, menestra —dijo, pues esa palabra le sonaba mucho.” (Armijo, 1975, p. 38) Esto se debe a que al no estar limitado por una gramática, Buu puede utilizar el lenguaje como mejor le funcione, llevándolo a conclusiones divertidas y un poco absurdas, que aunque suelen estar incorrectas no dejan de poseer cierta lógica lingüística:

—Asia —dijo— es un continente.

—¿Y qué es lo que contiene? —interrumpió Buu.

—¡Pero Buu! —dijo Peluso con mucha paciencia—. Continente, hablando en geografía, quiere decir una gran extensión de tierra.

—¡Ah! —dijo Buu preguntándose por qué Peluso habría hablado en geografía en vez de hablar en su idioma nativo. (Armijo, 1978, pp. 12-13)

De igual forma, a lo largo de la historia podemos notar que la aparente ingenuidad de Buu es solo una concepción de Peluso, quien tiene la fuerte creencia de que su amigo no comprende bien las cosas. Sin embargo, Buu en reiteradas ocasiones nos demuestra que no solo domina un conocimiento mucho más práctico y efectivo, sino también un razonamiento más amplio con el cual puede notar los disparates de Peluso: “(...) si Asia no se ha descubierto, ¿cómo sabes tú tanto sobre ella? —¡Bah! —dijo Peluso sin darle importancia—. Culto que es uno” (Armijo, 1978, pp. 12-13). De esta forma la principal diferencia entre estos dos personajes radica en el tipo de conocimiento que ambos dominan, razón por la cual mientras Buu suele pasar sus días de forma agradable y calmada, concentrándose en los quehaceres cotidianos, Peluso suele estar atormentado por cientos de interrogantes y reflexiones que le impiden estar en paz, las cuales bajo nuestra propia lógica podrían parecer absurdas:

Buu, ¿tú crees que una cosa puede ser azul y verde al mismo tiempo?

—¡Claro que sí! —contestó Buu—. Precisamente mi jersey a rayas es así. ¡Qué cosa más tonta acabas de decirme (...)

Buu —dijo Peluso con infinita paciencia—, has de saber que el lago no tiene rayas, y que la cosa no es tonta, porque suponte que llueve, y no puedo salir, y entonces pienso en el lago. ¿En qué pienso? ¿En un lago azul o en un lago verde? (Armijo, 1975, p. 69)

Sin embargo, a pesar de sus grandes diferencias Buu siempre está dispuesto a ayudar a Peluso, lo que lo lleva a convertirse muchas veces en su protector: “Esto fue suficiente para que Buu se levantara dispuesto a ayudar a Peluso, porque, como él decía: «Si le dejo solo, este Peluso es capaz de hacer algún disparate».” (Armijo 1975, p. 53). Por lo tanto, podemos ver que Buu representaría esa amistad sincera y leal tan característica de la niñez, la cual puede llegar a ser tan pura que en ocasiones prefiere el silencio en lugar de discutir, aunque esto pueda traer grandes consecuencias.

A continuación analizaremos al viejo Don Ron, el cual ha vivido tantos años que ni siquiera se acuerda de la fecha de su nacimiento. Desde el inicio se nos presenta como un batauto arrugado y encorvado que por instinto paternal creía poseer ciertas responsabilidades y derechos con respecto a los demás. Convicción que llegó a su

mayor grado el día en que, sin previo aviso, se coronó a sí mismo como rey e implantó la tradición de realizar volteretas ante su presencia. Acontecimiento que aceptaron sin ninguna objeción los batautos, debido a que aunque se tenía cierta corazonada de que Don Ron con los años ya había perdido el buen juicio, nadie se atrevía a aceptarlo:

Sin embargo, desde hacía algún tiempo se rumoreaba que Don Ron estaba perdiendo la cabeza, que chocheaba, pero, naturalmente, nadie creía esos rumores. Todo el mundo decía que los habían inventado las malas lenguas, y como nadie se tenía por mala lengua, no se sabía quién los había inventado. (Armijo, 1975, p. 14)

No obstante, Don Ron no fue el primer rey que tuvieron los batautos, él mismo cuenta que cientos de años atrás existió un rey bueno y justo que gobernaba todo el bosque y cuyo pueblo amaba tanto que expresaba su cariño dando tres volteretas al aire ante su presencia. Sin embargo, todo cambió el día en que el rey llegó a la conclusión de que si el cielo era el techo del bosque, él también debía ser el rey del cielo. Serie de reflexiones que lo llevaron a pensar que incluso era el rey de las estrellas. Pero fue en ese momento cuando un batauto le replicó asegurando que no podía ser rey de algo que nunca había tocado. Por lo que el rey para demostrar lo contrario se marchó para siempre, afirmando que volvería el día en que al fin tocara una estrella. Desde este punto de vista, podemos apreciar que la autora toma la figura del monarca y más específicamente la del antiguo rey para hacer reflexionar a sus lectores acerca de lo absurdo que son los totalitarismos, los cuales no solo intentan conseguir lo imposible, sino que además las bases en las que se fundan son completamente arbitrarias y sin ningún sentido lógico. Sin embargo, el caso de Don Ron es muy diferente ya que su objetivo no es dominar sino alegrar y llenar de bellas sorpresas la vida de sus súbditos. Muy similar a un abuelo que organiza juegos con sus nietos, enseñándoles a valorar las viejas y pequeñas cosas:

Durante mucho tiempo, Don Ron había guardado en un cajón ciertas cosas de gran utilidad, como, por ejemplo, tres cajas vacías, carretes de hilo sin hilo, un caramelo de limón a medio chupar, etcétera, etcétera, pues, como él decía: — Siempre se deben tener estas cosas para las grandes ocasiones. Y cuando el cajón se llenó, decidió que era hora de que la gran ocasión llegase, y, ni corto ni

perezoso, se lanzó al bosque, y una por una fue entrando en todas las casas de los batautos y diciendo: —Ésta tarde, gran partida de canicas, grandes premios, gran emoción. (Armijo, 1975, p. 73)

No obstante, cabe destacar que la forma en la que gobierna Don Ron discrepa mucho del concepto que usualmente tenemos sobre un rey, ya que en lugar de implantar orden es precisamente el personaje que más lo transgrede, rompiendo siempre la apacibilidad y serenidad natural del bosque. Como es el caso de su alarma contra incendios hecha de ollas, del capítulo “Palapompompón” de *Más batautos*, cuyo estrepitoso ruido hizo creer a todos que se trataba de un terremoto:

Las orejas de Peluso estaban completamente de punta, cosa que les pasa a los batautos cuando tienen mucho miedo, pero, al notar los brazos de Buu rodeándole la cintura, se sobrepuso y dijo:

—No tengas miedo, Buu; no hay que apurarse. Eso debe de ser algún movimiento sísmico.

Y es que, como ya sabéis, Peluso poseía una gran cultura.

—¡Pues podía moverse más silenciosamente el sísmico ese! —exclamó Buu. (Armijo, 1978, p. 33)

Como ya hemos mencionado, Don Ron también representa la figura del abuelo, aquella que suele ofrecer una relación de amistad y complicidad con el niño, respetándose y considerándose como iguales sin importar la edad. La infancia y la vejez son las dos etapas límites del hombre, donde hasta los elementos más pequeños se miran con asombro y sosiego, debido a que mientras uno lo mira por primera vez, el otro sabe que podría ser su última vez. Por lo tanto, no es de extrañar que este sea el elemento más característico de la personalidad de Don Ron, siendo el batauto que más se emociona con las cosas pequeñas, observándolas con una mirada renovada que les otorga nuevas cualidades y funciones:

—¡Es mi vivo retrato! Parece como si me estuviera mirando en un espejo.

Todos los batautos miraron hacia abajo, mas sólo vieron un charco que reflejaba sus caras. Pero Don Ron continuó temblando de emoción.

—Lo que más me gusta es con qué está hecho. Estoy seguro de que esta clase de cristal es inmortal.

Los batautos se miraron unos a otros, confusos. Pero, como ya conocían a Don Ron, nadie dijo nada. (Armijo, 1975, p. 65)

Considerando lo anterior, la figura de abuelo suele ser vista también como fuente de sabiduría, cuya experiencia permite realizar reflexiones que no se podría lograr de otra forma. Sin embargo, es precisamente la trasgresión de este ideal el elemento más humorístico de Don Ron, ya que aunque siempre hace alarde de su gran experiencia, al estar sustentada por premisas erróneas solo lo conducen a conclusiones igual de erradas. Un buen ejemplo de esto lo vemos en la vez que olvidó quitarse sus botas cuando fue a bañarse, quedando completamente rojo y llegando a la conclusión de que le había dado el sarampión:

—Queridos amigos —comenzó diciendo—Antes de comunicaros la noticia, (...) quiero daros dos consejos, fruto de mi experiencia (...) El segundo es que antes de bañaros miréis siempre si os habéis quitado las botas, pues si no os podría dar el sarampión” (Armijo, 1975, pp. 14-15).

De esta forma, la autora pone en evidencia la relatividad de todo conocimiento físico, ya que aunque esta lógica de Don Ron nos puede parecer divertida y algo absurda, resulta muy similar a la que el hombre ha usado a lo largo de la historia, donde los nuevos descubrimientos ponen en evidencia el sinsentido del razonamiento anterior. A pesar de ello, aunque los conocimientos físicos de Don Ron ya estén caducos, el valor de su experiencia en los asuntos del alma sigue estando intacta: “sonriáis, porque las sonrisas que salen del corazón son inmortales” (Amijo, 1975, pp. 15-16). Por lo que la autora realmente no está parodiando la figura de abuelo, sino que al transgredirla humorísticamente nos permite reflexionar hasta qué punto un conocimiento sobre el mundo físico es absoluto.

Finalmente, a pesar de los posibles problemas que pueda generar Don Ron, siempre sabe actuar como un buen rey, logrando resolver los problemas de los batautos de una forma justa y sincera: “pues que Gusi convide mañana a Erito a merendar para reparar, y que Erito convide a Gusi pasado mañana para reparar también. Y ahora, que cada cual se marche a su casa, que yo voy a seguir durmiendo”

(Armijo, 1975, p. 36). Por lo que podemos decir que en el mundo de la infancia, Don Ron cumple perfectamente el papel de rey, ya que es alguien que a través de juegos y sorpresas es capaz de romper la rutina del diario vivir y mostrarnos lo divertido y valioso de las cosas pequeñas. De igual forma, al unir en uno solo la figura del rey y del abuelo, Don Ron representa también la tradición, aquella que no puede detener el paso del tiempo, pero que también al formar parte de lo que somos nos ayuda a recordar las cosas que son importantes.

Con el tratamiento humorístico de este personaje la autora puede desarrollar, de forma amena y divertida, los cambios ideológicos que puede presentar una sociedad en un momento determinado. Don Ron pese a mantener muchas de las costumbres del anterior rey, tales como las volteretas, tiene la disposición de aceptar nuevos ideales y pensamientos: “Hay reyes a quienes les gusta que sus súbditos les tiren pétalos de rosa; a mí, en cambio, lo que más me gusta son esas sonrisas espontáneas” (Armijo, 1975, p. 93)

Pasamos ahora con Erito, el cual representa el arquetipo clásico del gruñón, debido a que siempre se encuentra de mal humor, no cree en los cuentos de hadas, responde mal a sus amigos y suele ser muy vengativo. Pero, al igual que ocurre con los demás personajes, la autora a través del humor desarrolla estos rasgos de una forma diferente, ya que caracteriza a Erito no desde su mal carácter, sino desde sus “complejos”. Dichos complejos son los que le impiden ser el batauto de buen corazón que es en realidad, haciendo que se reprima y se comporte de una forma completamente opuesta a la deseada:

—¡Hola! ¿Qué hacéis? El tonto, me supongo. Yo, en cambio, estoy dando un paseo, eso es lo que estoy haciendo —y Erito se marchó corriendo.

—Está buscando a Don Ron igual que nosotros, estoy seguro —dijo Peluso, y luego añadió suspirando—: Este pobre chico va a acabar clavándose un cuchillo en el corazón.

—¿Por qué? —dijo Buu asustado.

—Para que nos creamos que es que no lo tiene —aseguró Peluso. (Armijo 1978, p. 47)

A pesar de esto, al final Erito siempre termina realizando las cosas y favores que se negaba a hacer, provocando que ningún batauto tome en serio sus burlas: “Ja, ja, ja —rió Erito—. ¡Vaya tontería! Yo no pienso ponérmelo. Pero nadie le hizo caso, porque todos sabían que él sería el primero en obedecer a Don Ron” (Armijo, 1978, p. 39). De esta forma, la constante repetición de la frase “todos saben que lo hará” en cada una de las negaciones de Erito convierte sus complejos no solo en un elemento de risa, sino también de complicidad con su lectores pequeños, los cuales pueden verlo como un personaje divertido y simpático en lugar de un antagonista. Esto se debe también a que la autora anula por completo la figura del antagonista en sus obras, pues aunque Erito realice actos violentos contra sus amigos, estos se deben a simples malentendidos que podrían arreglarse de forma pacífica de no ser por sus complejos. Malentendidos de los cuales él mismo resulta víctima, como se ve en el capítulo ocho de *Los batautos*, en el que por estar espiando a Buu y Peluso estos lo confunden por un ogro, capturándolo en una bolsa y obligándole a comer arroz con repollo.

Así pues, en el mundo de la infancia Erito más que orgullo y soberbia vendría a representar timidez, entendida esta como miedo e inseguridad hacia nosotros mismos y que nos impide relacionarnos con los demás:

Y Erito entró en casa de Don Ron. De puntillas se dirigió a la mesa, dejó el ramo de margaritas y gritó:

—¡Sus flores, majestad! Peluso y Buu le vieron salir a toda velocidad, más colorado de lo que había entrado.

—Es un buen chico —comentó Buu—. ¡Si no fuera por esos «compeljos»!

—Complejos —corrigió Peluso (Armijo, 1975, p. 22)

Sin embargo, esta timidez de Erito le permite también ser el batauto que con mayor facilidad puede aceptar sus errores, haciendo todo lo posible para remediarlos e incluso cambiando su antigua forma de pensar. Como sucedió la vez en que por un malentendido intentó pegarle a Peluso: “(...) a eso de las ocho, Erito apareció con un ramo de violetas en la mano. —¿Sabes, Peluso? Yo te quería decir... Bueno, si yo

llego a saber que estabas enfermo, no hubiera intentado pegarte.” (Armijo, 1975, p. 57)

Finalizamos nuestro análisis de los personajes con el carismático Gusi, el cual se caracteriza por ser el batauto más “patoso” de todos, debido a que posee tan poca “habilidad” que ni siquiera puede mantenerse mucho tiempo de pie: “Hubo una vez que se pasó cinco horas seguidas anda que anda y no se cayó. Pero esto sólo le pasó una vez, y ¡menos mal!, porque el pobre Gusi acabó reventado y al día siguiente tuvo que guardar cama.” (Armijo, 1978 p. 35). Elemento humorístico que se intensifica con el hecho de que Gusi es también el batauto que más gimnasia realiza, entrenando todos los días con el fin de mantenerse siempre “ágil”:

Empieza por un ejercicio fácil para irse poniendo a tono: el de subir y bajar el dedo gordo del pie; luego pasa a otro más difícil: el de pasarse una mano por la espalda, y luego, ya bien entrenado, se lanza al «paso gimnástico Gusi», que consiste en andar lo más posible sin perder el equilibrio. (Armijo, 1978, p. 35)

A pesar de estas características, el desarrollo de Gusi difiere mucho de nuestra concepción de una persona con poca habilidad, ya que es precisamente su forma de ser patosa la que le permite conseguir cosas que para muchos son imposibles. Esto lo vemos muy bien en el capítulo ocho de *Más batautos*, en el que mientras Buu y Peluso son incapaces de alcanzar la piña del pino más alto, Gusi por siempre caerse al intentarlo, aterriza en una rama que lo impulsa hasta su objetivo. Misma rama que después lo hace estrellarse en la casa de Don Ron, quien por confundirlo con Papá Noel lo llena de dulces y cuidados. Ahora bien, Gusi nunca se percata de todo esto, atribuyendo siempre sus logros a los ejercicios de gimnasia que realiza:

Y todo gracias a que con su «agilidad» logró coger la piña. —Si no hay nada como hacer gimnasia —se decía Gusi cuando por fin dejó de mirar los regalos y se disponía a dormir—. No hay nada como hacer gimnasia todos los días para adquirir habilidad y poder coger piñas. (Armijo, 1978, p. 38)

Por lo tanto, el elemento absurdo de Gusi no es su naturaleza patosa, sino el hecho de que esta sea la mayor habilidad que podría poseer un personaje en las obras, ya que sin importar los problemas en los que se pueda encontrar Gusi, esta característica

siempre lo hace triunfar y lo llena de beneficios. En este sentido, podemos considerar que Gusi más que ignorancia representaría la inocencia infantil, pues aunque desconoce la verdadera razón por la que consigue las cosas, sus creencias al basarse en aspectos positivos como la confianza y la perseverancia lo ayudan a superar elementos limitantes como la duda y la incertidumbre. Asimismo, esta inocencia también hace que Gusi sea muy terco en algunas cosas, negándose a aceptar que su forma de actuar podría ser errónea:

Él tiraba la pelota contra un muro, y luego la pelota volvía y le tiraba a él contra el suelo. Y así estuvo un rato divirtiéndose de lo lindo, hasta que una duda inquietante vino a turbar su juego: la duda de que hubiera otra manera de jugar mucho más cómoda, y de estar haciendo el tonto. —No la hay, no la hay —se defendía el pobre Gusi—. Yo no me acuerdo de que se juegue de otra forma. (Armijo, 1978, p. 32)

Como vemos, aunque no se nos presenten directamente como los mejores amigos, Gusi y Erito al ser tan opuestos presentan cierta relación complementaria entre sí. Debido a que no solamente expresan dos grados diferentes de confianza, sino que además el efecto humorístico que producen se realiza a través de un juego de complicidad con sus lectores, quienes al conocer la verdadera razón que mueve actuar a Gusi y a Erito, reciben con gracia las conclusiones a la que estos llegan. De igual forma son los únicos personajes que están caracterizados por aspectos que en nuestro mundo serían considerados defectos, pero que al desarrollarse con humor nos permiten verlos como algo natural en cualquier persona. Por lo que podríamos considerarlos también como los opuestos de Buu y Peluso, los cuales se caracterizan a partir de virtudes como la inteligencia y el amor.

Como hemos podido observar, cada batauto se construye a partir de una figura arquetípica clásica, como el intelectual, el ingenuo, el monarca, el gruñón y el patoso. Pero dichas formas se transgreden por medio del humor y así la autora logra hacerlas mucho más cercanas al mundo infantil. A esos sentimientos como la curiosidad, el amor, la sorpresa y la timidez que nunca dejan de acompañar al niño y al adulto a lo largo de sus vidas. Y que además nos ayudan a entender que está bien no ser perfecto, que aunque todos en ocasiones podemos ser gruñones, tercos y miedosos, estas

características no nos definen como personas, sino que forman parte del gran universo que somos en realidad. Por esta razón Peluso también puede ser muy cariñoso, Buu un poco odioso, Don Ron muy sabio, Gusi algo presumido y hasta Erito muy bondadoso:

En este mundo hay veces que pasan cosas muy raras; por ejemplo, durante el invierno hubo un día en que, después de tomarse un pastel muy grande, Erito se sintió de buen humor. Salió al jardín y, viéndolo cubierto de nieve, se le ocurrió hacer un muñeco para regalárselo a Don Ron. Y como lo pensó, lo hizo. (Armijo, 1975, p. 45)

En tal sentido, nos encontramos con personajes únicos que nunca podrían ser catalogados de planos o estereotipados, debido a que precisamente nos invitan a reflexionar sobre la misma diversidad. Como hemos visto, cada batauto es un universo completamente diferente de ideas y creencias, en el que todos poseen su propia forma de ver y entender el mundo que les rodea. Desde nuestra propia lógica esto podría ser un catalizador de peleas y conflictos, no obstante es precisamente este elemento el que permite que puedan convivir en paz y armonía, aprendiendo de sus diferencias y haciendo que sus vidas sean más divertidas y coloridas. Después de todo, que cada uno sea diferente y único es lo que los hace ser batautos y no sus orejas puntiagudas o su color verde. El mejor ejemplo de esto lo vemos en los protagonistas Buu y Peluso, los cuales a pesar de ser completamente diferentes entre sí y siempre tener cientos de discusiones sin llegar a un acuerdo, son los mejores amigos. La presencia del otro les permite entender el mundo más allá de sus propios horizontes, sin que esto signifique negar sus propias creencias:

Antes de acostarse, mientras se frotaba con un cepillo de crin de camello para quitarse la miel de su cuerpo, Buu pensaba en la suerte que era tener un amigo tan bueno y que le quisiera tanto como Peluso. «Sólo tiene un defecto», pensó mientras se restregaba fuertemente: «que a veces no comprende las cosas» (Armijo, 1975, p. 12)

En tal sentido, la autora a través del humor logra desarrollar con sutileza un tema tan complejo como la diversidad de pensamientos, precisamente en un país que se

encontraba en un proceso de cambios, donde la mayor fuente de problemas entre las personas era tener opiniones contrarias.

2. Un narrador tan cercano como un amigo

En el segundo capítulo pudimos revisar las consecuencias que trajo consigo la dictadura franquista sobre la literatura infantil en específico, puesto que sus restricciones impidieron a los autores una experimentación libre en el desarrollo y creación de sus obras. Esto influyó significativamente en la construcción de la figura del narrador que, al estar siempre marcada por una fuerte función moralizante, no proponía mayores riesgos. Si el objetivo era formar adultos ejemplares, el narrador debía ser igual de correcto, sin atreverse a cometer ningún tipo de error o subversión. Por lo tanto, resulta muy interesante analizar los grandes cambios que presentó la figura del narrador de la serie *Los batautos* con respecto a lo mencionado.

Desde un principio, el narrador se nos presenta en estas obras como la misma Consuelo Armijo, quien por un extraño evento se convirtió en el puente entre el mundo de los batautos y el nuestro. Dicho evento ocurrió durante una noche, en la cual por motivos de insomnio, la autora decidió contar ovejas para poder dormir, pero en lugar de ovejas aparecieron en su mente los batautos Buu y Peluso, quienes se encontraban realizando todo lo que ocurrió en el capítulo uno del primer libro. Completamente desvelada, la autora no pudo hacer otra cosa que escribir las aventuras de los batautos. Sin embargo, este suceso, al hacerse recurrente dio paso a la creación de los libros que estamos analizando: “Desde entonces, y cuando menos me lo espero, se me llena la cabeza de batautos, y luego escribo lo que ha pasado, y así es como nacen los libros de batautos” (Armijo, 1978, p. 4).

Dicha ficcionalización de la autora dentro de su obra nos aproxima a la noción de un narrador postmoderno el cual, como nos dice Cristina Piña en *La incidencia de la postmodernidad en las formas actuales de narrar* (2013) a través de la incrustación de elementos autobiográficos en la ficción es capaz de ampliar los límites de la

realidad discursiva, quebrantando la concepción tradicional de las figuras del autor, el escritor y el narrador. (Piña, 2013, p. 31) El caso de Consuelo Armijo es bastante particular pues muestra de forma humorística estas tres facetas, a la vez que nos explica su proceso de escritura de una forma, podría decirse, metaliteraria. Sin embargo, para mantenernos dentro de los propósitos de nuestra investigación, no se profundizará en todos los aspectos, sino únicamente en el hecho de que al emplear con humor estos recursos la autora puede hacer que la clásica figura aislada del narrador sea mucho más cercana al niño y su realidad. Presentando un narrador con rasgos muy similares a los de un niño, capaz incluso de cometer errores: “El espectáculo que se ofreció a su vista era sorprendente, pues nadie hasta entonces había visto salir humo de dos orejas, digo de dos chimeneas, digo de dos orejas que pareciesen chimeneas.” (Armijo, 1978, p. 53) También emocionarse con cosas pequeñas: “Y es que... ¡Las ramas de los árboles estaban blancas! ¡Las flores en sus tiestos estaban blancas! ¡La hierba en el suelo estaba blanca! Y además... ¡Los tejados de las casas estaban blancos! (...) Y por tanto... ¡¡¡Todo estaba blanco!!!” (Armijo, 1978, p. 46) Así como desesperarse con los disparates de Peluso: “Buu, al oírlo, se volvió y saludó con la mano; y Peluso, al verle, le devolvió el saludo ¡¡¡apoyándose negligentemente en la puerta!!!” (Armijo, 1975, p. 89).

Como se evidencia, estamos ante un narrador que fácilmente puede ser considerado un batauto más y gracias a estas características el niño puede entablar una suerte de relación de amistad con él. Empatía que es fundamental en lo concerniente al humor en la literatura infantil ya que como mencionamos en nuestro primer capítulo, si el autor no se ubica en la misma posición del niño difícilmente este lo va a tomar en serio. No obstante, Consuelo Armijo explota al máximo este recurso, haciendo que el narrador se convierta en tan buen amigo de sus lectores que hasta es capaz de compartirles secretos: “El único que faltaba era Don Ron, porque estaba cambiando el anzuelo de su caña. (En secreto, os diré que al viejo se le había desgastado pescando los gorros de sus súbditos.)” (Armijo, 1978, p. 54) y hablarles con referentes y gustos propios del mundo infantil, como es el caso de las chupetas Chupa-Chups:

¿Quién tendrá razón: Peluso, Erito, o quizá Buu?

Gusi acabó creyendo que era Buu. ¿Y tú, quién crees que la tenía?

Quizá, si sigues leyendo esta historia, halles la verdad. Si has acertado, pídele a tu madre que te compre un chupa-chups de recompensa, y si no, pídeselo también, porque eso siempre sabe bien (Armijo, 1978, p. 42)

Llegados a este punto, se nos puede plantear la siguiente interrogante: ¿El narrador es omnisciente o participante en estas obras? Podríamos decir que es una mezcla de ambos, ya que posee características de los dos. En un principio podríamos pensar que es completamente omnisciente, ya que narra en tercera persona y posee un conocimiento casi total de los acontecimientos, sabiendo incluso lo que piensan los personajes. Sin embargo, en varias ocasiones nos hace entender que también desconoce muchas otras cosas:

Bueno, seguro, seguro, no sé dónde viven.

Quizá en mitad de una de esas selvas americanas que todavía no han sido exploradas, o quizá en algún desierto de África.

También es posible que haya batautos en el planeta Marte, o en Júpiter, o quizá debajo de vuestra cama (mirad por si acaso). (Armijo, 1975, p. 5)

De igual forma nos encontramos con un narrador que no se muestra indiferente con los hechos que narra, brindándonos siempre una sutil opinión sobre ellos “Y, dicho esto, se marchó a su casa a seguir durmiendo, cosa que, a mi parecer, estuvo muy bien hecha” (Armijo, 1978, p. 34) De esta forma, aunque el narrador no actúe directamente en la historia, al ser un canal entre ambos mundos se convierte en un personaje igual de importante para la trama como los mismos batautos, ya que solo nos puede contar lo que observa en sus sueños. Por lo que podríamos afirmar que estamos ante un narrador que es tanto objetivo como subjetivo, puesto que narra desde una posición aislada pero también participa indirectamente en la historia y nos da su opinión sobre ella como un personaje más. Estos rasgos se acentúan más en el hecho de que estamos ante un narrador que al igual que los batautos tiene su propio punto de vista, el cual difiere mucho con el de sus personajes, pero que al igual que

ellos es capaz de aceptarlos, comprendiendo que la verdadera riqueza de la vida se encuentra precisamente en la diversidad:

No os creáis que los batautos son siempre como yo quisiera que fuesen. ¡Ni hablar! A mí me gustaría que Peluso fuera menos presumido, que Erito gruñera menos, que Don Ron no estuviera tan loco y otras muchas cosas más. A veces imagino un final perfecto para esa historia de batautos que me empieza a bullir en la cabeza, pero resulta que, durante la historia, Peluso siempre mete la pata más de siete veces; que Buu, que en el fondo es un inocente, se ha creído todos los disparates que le ha contado Peluso y anda por ahí de coronilla; que Gusi, como es un patoso, se ha caído encima del cubo de fregar y lo ha roto; Erito está en su casa encerrado con una rabieta grandísima, y Don Ron, bueno, Don Ron siempre anda por ahí comportándose como una cabra loca, y, claro, con todos estos jaleos sale un final completamente distinto del que yo imaginé al principio. (...) A lo mejor todas esas patochadas tuyas, con su final algo disparatado, tienen más vida y resultan más reales que ese otro tan perfecto que me imaginé yo al principio. (Armijo, 1978, p. 5)

Podemos establecer entonces que la autora al ficcionalizarse como un personaje nos permite reflexionar sobre uno de los temas más desarrollados en sus obras: la diversidad. Utilizando el humor como instrumento trasgresor que permite que sus jóvenes lectores puedan disfrutar y reflexionar sobre las historias sin sentirse subestimados o moralmente instruidos, al sentir al narrador y a la misma autora como sus amigos.

3. Un humor que reflexiona, transgrede y consuela

En toda su obra, Consuelo Armijo desarrolló un humor muy cercano al *nonsense* inglés. Al incorporarle elementos propios de su estilo obtuvo como resultado un *nonsense* mucho más sutil y cotidiano que, aunque no presente un choque tan marcado con nuestra realidad, no deja de poseer una fuerte carga reflexiva y crítica. Al ser *Los Batautos* y *Más batautos* las primeras obras de la autora, podemos considerarlas como las bases de lo que sería su propio estilo humorístico, por lo que resulta interesante analizar las características que presenta el humor en ambas obras.

Como ya hemos mencionado, una de las características propias del *nonsense* es su capacidad de potenciar la inherente naturaleza lúdica del lenguaje, permitiendo la creación de nuevas palabras y sentidos a través de la transgresión de lo ya establecido. Consuelo Armijo desarrolla este elemento desde el inicio hasta el final de los batautos, siendo el mismo nombre de estos personajes un juego de palabras entre patata y batata: “Patata me hacía gracia; puede que me fuera a batata y de aquí a batauto. Patata y ferrocarril son palabras bonitas; se llena la boca al decirlas.” (Armijo, 1987, p. 7).

La autora realiza este juego del lenguaje, en principio, de dos formas diferentes. La primera es la creación de palabras nuevas a partir de la unión de dos palabras que previamente no poseían ninguna semejanza semántica o sonora. Las cuales al ser utilizadas en expresiones de asombro e ira no resultan chocantes al lector infantil puesto que en nuestro mundo también utilizamos ese tipo de expresiones sin sentido aparente. De esta forma, a lo largo de las historias nos encontramos con palabras como “zam-bombas” o “mata-suegras”: “¡Zambombas y panderetas! —dijo al ver el muñeco, sin creérselo todavía—. ¡Matasuegras y pitos! ¡Qué malo he sido! Yo, que me reía de las hadas buenas. No lo volveré a hacer.” (Armijo, 1975, p. 50)

La segunda forma es la de emparentar, a partir de las semejanzas de los significantes, palabras que no poseían ninguna conexión entre sus significados, como es el caso de la particular forma de preparar manzanilla de Don Ron: “Yo, como soy viejo, desayuno manzanilla en vez de chocolate, porque es más digestiva. Yo mismo me la fabrico: cojo una manzana y la empiezo a apretar, apretar, apretar, hasta que se achica y pasa de manzana a manzanilla.” (Armijo, 1978, p. 7) De esta forma, gracias al parecido sonoro entre “manzanita” y “manzanilla” la autora puede emparentar ambas palabras en una frase humorística que su lector infantil podrá entender sin complicaciones, reforzando a la vez su propio manejo del lenguaje al entender el giro semántico de referentes típicos de su edad.

Sin embargo, la naturaleza lúdica del *nonsense* en la obra de Consuelo Armijo no se limita solo al lenguaje, sino también a los mismos conceptos y creencias de nuestra vida diaria, mostrándonos el sinsentido que cada uno esconde en su interior. Ejemplos

de esto lo vemos a lo largo de ambas obras, como el capítulo en el que Peluso escribe un cuento sobre Buu y este al escucharlo se sumerge tanto en la historia que termina asustándose al pensar que todo fue real: “era una suerte que hubiera acabado, ya que, si no, vaya usted a saber lo que habrían hecho los bandidos al ver que la caja estaba vacía, y además porque así no se llevaría más sorpresas” (Armijo, 1978, p. 26). Situación que, aunque parezca absurda, nos ocurre cada vez que leemos una historia que nos apasiona y terminamos por encariñarnos o molestarnos con seres que nunca existieron.

Otro buen ejemplo lo vemos en el capítulo seis de *Más batautos*, en el cual todos piensan que a Erito se le puso la cara “como un chino” por comer mucho arroz y creen que la mejor forma de curarlo es haciéndolo jugar una partida de dominó o comer patatas. De esta forma, la autora pone en evidencia el sinsentido de muchas de nuestras recetas medicinales basadas en supersticiones:

Lo que le pasa a ese chiquito es que ha cogido la ictericia (...) En cuanto él y yo juguemos dos partiditas de dominó, se queda como nuevo. Pero Peluso no era partidario de eso (...) No, lo que hay que hacer es que coma patatas (Armijo, 1978, p. 29)

No obstante, el ejemplo más destacado lo encontramos en el capítulo diez de *Los batautos*, en el cual Don Ron decide encargar la construcción de su estatua a Gusi, ya que piensa que al ser patoso le costará mucho más trabajo que a los demás:

“Sí», pensó Don Ron, «porque a ése, como es tan patoso, le costará mucho trabajo, y ya se sabe que cuanto más trabajo cuesta una obra, más mérito tiene. ¡El trabajo es lo que vale! ¡El trabajo es inmortal! Como veis, Don Ron seguía con sus extrañas ideas».” (Armijo, 1975, p. 62)

Tal como se observa, a través de la disparatada forma de pensar de Don Ron, la autora está mostrándole a su lector infantil lo absurdo que resulta hacer cualquier cosa con dolor o de mala gana. Algo que nos puede parecer obvio en la actualidad pero en la época en la cual se publicaron estas obras, la educación de los niños se basaba principalmente en el temor y en los castigos. La autora, por medio del humor, les hace ver a sus lectores que siempre puede haber otra forma de hacer las cosas, como

la estatua que hizo Gusi, la cual terminó siendo un charco de agua donde Don Ron veía su reflejo.

En apartados anteriores hemos podido apreciar la fuerte conexión que presenta el *nonsense* con la poesía desde sus inicios, teniendo a las *Nursery Rhymes* y los poemas de Edward Lear como los principales ejemplos. En la escritura de Consuelo Armijo también podemos evidenciar un fuerte desarrollo de esta influencia, encontrándonos con una narración que se caracteriza por su brevedad y constante ritmo, la cual en muchas ocasiones llega a tener rimas asonantes:

¡Qué de agua! ¡Qué de agua! —repetía con gran admiración. Por fin dejó de llover y lució el sol, y Buu fue a decirle a Peluso que había caído mucha agua, y que él la había visto porque se había pasado semanas y semanas con las narices pegadas a la ventana. (Armijo, 1975, p. 24)

Como vemos en este ejemplo, si partimos desde el mismo diálogo podemos encontrar que “admiración” rima con “lució”, “que de agua” con “mucha agua” y “semanas y semanas” con “pegadas a las ventana”. Esta musicalidad no solo permite llenar de dinamismo la historia, sino también ayudar a que los lectores mucho más jóvenes se diviertan con la narración. Es muy probable que algunos niños se encuentren en edades en las que no leen por cuenta propia. Siendo Consuelo Armijo una autora con plena conciencia de su público, de esta manera se asegura de que su obra pueda ser disfrutada tanto al escucharse como al leerse.

Aun así, la narración no es el único lugar donde podemos hallar la influencia de la poesía en las historias de los batautos, ya que también forma parte de uno de los temas más desarrollados con humor a lo largo de las obras. Se concentra principalmente en el personaje de Peluso, el cual tiene un proceso de escritura muy diferente al que reconocemos en nuestros propios poetas: “(...) por más que chupaba la punta del lápiz, cosa que otras veces había sido para él fuente de gran inspiración, no se le ocurría nada (...) En esto, Peluso dio un salto, luego tres estornudos, y luego empezó a escribir (Armijo, 1978, p. 19). Así como también un tiempo de realización bastante breve, pues llega a escribirlos en tan solo unos pocos minutos: “El invierno ha llegado y nadie se ha enterado. (...) Y como le pareció que el verso le había salido

bastante bien, fue corriendo por un libro titulado *Poesías al minuto* y del cual él era su autor, y lo escribió.” (Armijo, 1975, p. 18). Sin embargo, Peluso también posee un fuerte amor por la naturaleza como cualquier poeta:

Estaba empezando la primavera, y para los espíritus elevados y poéticos, como el de Peluso, esta época era muy importante. Tan importante, tan importante era, que un día Peluso se levantó antes de que amaneciera, cogió papel y lápiz, se subió a una montaña altísima, desde la cual se dominaba un paisaje maravilloso, y se dispuso a escribir poesías a la luz del amanecer. (Armijo, 1978, p. 19)

En tal sentido, todas las características de Peluso, acompañadas de los comentarios un tanto irónicos del narrador, representan una clara transgresión humorística de lo que conocemos y entendemos como poeta. Transgresión que no solo se limita a producir risa, sino también a lograr que el niño pueda ver la poesía como algo cercano a su mundo, como un juego y no como algo exclusivo de los adultos. Se evidencia también en los constantes poemas espontáneos de Peluso y en sus propias definiciones sobre otros estilos de escritura:

—Ahora hay que encontrar un personaje.

—¡Ah! —dijo Buu poniéndose a buscar debajo de las butacas, por si acaso había alguno ahí escondido.

—¡Pero, Buu! —dijo Peluso con mucha paciencia—. Un personaje es alguien sobre el que uno se pone a inventar cosas. Luego se escriben, y eso es un cuento.

—¡Anda, qué fácil! —dijo Buu—. ¿Y todo el mundo puede servir de personaje?

—Sí —dijo Peluso. Al oír esto, Buu clavó sus ojos en Peluso y se puso a escribir. (Armijo, 1978, p. 20)

De esta forma, la autora hace que el primer acercamiento de sus jóvenes lectores a la escritura sea algo divertido y emocionante, en lugar de algo tedioso y aburrido. Ya que recordemos que tan solo unos años antes de la publicación de estos libros, la censura en la literatura infantil buscaba que el niño se apartara de estas actividades creativas, para concentrarse en aquellas que se consideraban más productivas. Por lo que una de las mayores transgresiones que realiza Consuelo Armijo es precisamente

presentarnos un humor que no solo hace pensar sino que también incentiva a crear, a hacer entender que las puertas de la escritura no se restringen a ninguna edad:

Buu recolectó sus hojas y leyó:—Un día, Peluso empezó a decir «cococó», y puso un huevo. (...) Y del huevo salió una casa, y de la casa salió una flor, y de la flor una naranja, y de la naranja una cereza, y de la cereza un hueso, y del hueso una almendra, y de la almendra una caja, y de la caja...

Tantas y tantas cosas salieron, que Peluso estaba maravillado (...) Y cuando acabaron de salir cosas, Buu dijo:

—Y colorín colorado, este cuento se ha acabado (Armijo, 1978, p. 21)

Como ya hemos podido apreciar a lo largo de este capítulo, una de las características centrales del humor en estas obras es el empleo de referentes propios del mundo infantil de la época. Tales como las chupetas *Chupa-chups* (Armijo, 1978, p. 42), el refresco *Coca-Cola* (Armijo, 1978, p. 36) y hasta programas de televisión como el *Chavo del 8*: “Sin embargo, a las seis en punto del día siguiente, Erito se presentó en casa de Gusi y se puso como el «Quico» de pasteles y chocolatinas” (Armijo, 1975, p. 36). Aspectos que favorecen el entendimiento del tono humorístico por parte del niño y también a sentirse reconocido como un buen lector y no como un ser indefenso al que hay que ocultarle las cosas para que no se lastime. Por esta razón la autora también emplea muchas palabras y referentes propios del mundo adulto, como opíparamente (Armijo, 1975, p. 10) tricotado (Armijo, 1975, p. 19) o la bomba atómica (Armijo, 1975, p.9), los cuales incentivarán al niño a preguntar sobre ellos. Sin embargo, la autora en ocasiones potencia tanto este elemento que llega incluso a introducir temas mucho más abstractos, como el simbolismo:

Erito no estaba allí, pero en un pedestal en medio de la habitación se hallaba el caramelo. En el pedestal estaba escrito: «Primer Trofeo Partida de Canicas», y enmarcando el caramelo había una cinta blanca con la siguiente inscripción: «Lo importante es la técnica, la técnica es lo que importa».

—¿Sabes, Buu? —dijo Peluso—. ¿Sabes que Erito tiene un gran sentido del simbolismo?

Buu se quedó boquiabierto ante esa palabra tan rara.

—¿Y qué es eso de «simboliosismo»? —preguntó aterrado, no fuera que resultara ser algo malísimo.

—Pues —dijo Peluso— ese caramelo es un símbolo.

—¡Ah, menos mal! —dijo Buu. (Armijo, 1975, pp. 75-76)

Asimismo, esta complicidad entre la autora y sus lectores se potencia aún más en la introducción de *Más batautos*, donde nos hace reflexionar sobre lo relativo que resulta nuestro propio concepto de realidad:

Ahora vamos a aclarar algo: hay cosas que existen y cosas que no existen. El Sol existe, la Luna también, y vosotros y yo existimos. Sin embargo, no hay ningún melón con patas, ni ningún árbol que vuele. ¿Estamos de acuerdo? Ahora os pregunto yo: ¿existe un niño con orejas muy grandes, el pelo rojo y tres pecas en la nariz? ¿Existe una casa de tres pisos, tres chimeneas y cinco cuartos rosa? ¿Existe en Marte o en cualquier otro planeta una piedra con los colores del arco iris? Y ¿en alguna parte del universo existirá algo parecido a los batautos? (Armijo, 1978, p. 5)

De esta forma, la autora permite que sus lectores puedan establecer un vínculo afectivo con los batautos sin importar lo que digan sus padres o profesores, entendiendo que nada está completamente definido y que quizás en alguna parte haya seres similares a estos personajes, ya que no es prueba suficiente el no percibir algo con los sentidos para afirmar que no existe.

En el segundo capítulo pudimos ver que uno de los elementos propios del humor que desarrolló Consuelo Armijo a lo largo de su obra fue la reinterpretación de los cuentos clásicos para niños. Y en estas obras podemos ver unos primeros indicios de esta característica, más concretamente en el capítulo seis de *Los batautos* titulado como “El mensaje”. En este capítulo, Buu y Peluso al encontrar en el río una botella con un mensaje de auxilio, deciden acudir al llamado y adentrarse en el bosque. Peluso pensaba que se trataba de una princesa humana, igual a la que había leído en un libro, la cual por un encantamiento había sido convertida en sapo. Hasta que alguien al decir “Sapito, toca el pito” la devolvió a la normalidad y ella en agradecimiento lo volvió príncipe. Con este ideal en mente, Buu y Peluso continuaron su aventura hasta encontrar un lugar lleno de árboles mojados. Después de meditar un poco llegaron a la conclusión de que la princesa debía estar en la cima de uno de ellos, sin embargo, antes de ponerse a trepar, un cubo de agua y un trapo les cayó en la cabeza. De la cima bajó Don Ron y les explicó que se encontraba lavando los

árboles que estaban sucios, y como ya estaba muy cansado envió un mensaje pidiendo ayuda:

¿Para qué vamos a negarlo? Buu y Peluso se quedaron muy desilusionados al ver quién había resultado ser «la princesa encantada», pero Don Ron parecía tan contento, y tanto alabó sus inteligencias por haberle encontrado, que acabaron por olvidar su aventura (Armijo, 1975, p. 44)

Según lo visto, en este capítulo podemos encontrar una reinterpretación de ciertos elementos propios de cuentos populares, los cuales la autora logra adaptar de forma que vayan en sintonía con la lógica del mundo de los batautos. De esta manera nos encontramos con una historia similar al *Príncipe rana* de los hermanos Grimm, en el cual los papeles de los protagonistas se encuentran invertidos y donde en lugar de un beso, el hechizo se rompe con unas palabras mágicas. Asimismo el final puede recordarnos un poco a *Rapunzel*, pero en lugar de una gran torre desde la cual una princesa suelta su cabello como sogas, nos encontramos con Don Ron en lo alto de un gran árbol tirando sus utensilios de limpieza. Escenas que producen mucha más risa en los lectores al reconocer fácilmente estas referencias.

En el capítulo uno pudimos ver que el humor en la literatura infantil permite a los niños superar momentos o etapas difíciles, permitiéndoles comprenderlas mejor y sobrellevarlas de una forma mucho más amena y tranquila. Y aunque no se muestre de una forma tan directa, este elemento también fue desarrollado por la autora en estas obras, en especial en tres capítulos. En el capítulo “Una casa con orejas”, Buu se encuentra sumamente deprimido al perder su casa por un accidente, no teniendo fuerza ni para levantarse, hasta que Peluso le anima afirmando que le ayudará a construir otra con dos chimeneas. En otro capítulo titulado “El capricho de Don Ron”, Don Ron se siente frustrado y desanimado al darse cuenta de que varios animales hacen cosas más fascinantes que ellos, pero cuando los batautos comienzan a imitar a los animales Don Ron se percató del valor y la importancia que tienen sus propios hábitos o tradiciones. Finalmente en el capítulo ocho de *Los batautos*, nos encontramos con Peluso inmerso en un gran estado de decepción, cuya mejor cura fue recibir el cariño de sus amigos:

—¿Qué te pasa? —preguntó Buu.

—Estoy malo. Tengo agujetas, y sobre todo —añadió tercamente— tengo decepción.

—¿Y esa enfermedad es muy grave? —preguntó Buu.

—Depende. Igual puede durar un día, como un mes, como un año, o toda la vida.

A Buu le entró una preocupación muy grande, y se quedó en casa de Peluso para cuidarle. Sólo salió al mediodía a comer un poco y comentar la noticia con los demás batautos. Por la tarde, Peluso recibió muchas visitas, y se le notó una gran mejoría, pues estaba muy animado y no paraba de hablar con unos y con otros. (Armijo, 1975, pp. 56-57)

Estos temas, aunque a simple vista no parecen ser muy importantes, presentan una fuerte relación con el contexto de las obras. Tener que mudarse en varias ocasiones, escuchar las constantes frustraciones de los adultos frente a la gran decadencia del país y hasta presenciar a seres queridos en profundos estados de decepción y tristeza, eran tan solo algunos de los problemas a los que debía sobreponerse el niño español de finales de los setenta. Por lo que la autora a través del humor les permitía liberar un poco de esa carga emocional al sentirse identificados con los batautos, quienes también podían pasar por momentos difíciles. Así como ayudarlos a comprender que aunque los problemas parecieran ser grandes y eternos, podían superarse. Siendo siempre la amistad, la compasión y el saber escuchar al otro, los mejores recursos para enfrentar las situaciones adversas.

Como hemos podido apreciar a lo largo de este apartado, el humor de Consuelo Armijo no se limita solo a producir risa en sus lectores, sino también a hacerlos reflexionar sobre los constantes temas y elementos que conforman sus vidas. Sin embargo, uno de los que desarrolla con mayor profundidad en estas obras y en especial en *Más batautos* es el tema del tiempo, más concretamente en el capítulo final titulado “Un regalo para Don Ron”. En este capítulo Peluso se encuentra construyendo un nuevo modelo de reloj, el cual en lugar de ser redondo será alargado, para que así no produzcan confusión las horas de la mañana con las de la tarde:

—Los modelos que hay de relojes no sirven, porque tú suponte, Buu, que una noche, a las diez en punto, cierras las persianas y te acuestas, y que a la mañana

siguiente te despiertas a las diez y un minuto. Entonces enciendes la luz, miras al reloj y piensas: «Sólo he dormido un minuto. Me acosté a las diez y son las diez y un minuto». (Armijo, 1978, p. 62)

En tal sentido, Buu y Peluso se dan cuenta que ellos y los batautos en general nunca ven el reloj. Ya que ellos siempre se acuestan después de cenar y se levantan cuando tienen ganas de desayunar, por lo que el paso del tiempo realmente no les afecta. No obstante, después de reflexionar se dan cuenta de que sí existe un batauto consciente del tiempo, y al cual le puede ser de gran utilidad el invento. Este batauto no es otro que Don Ron. El problema está en que por la edad de Don Ron, este le da un significado mucho más profundo al invento:

—Hasta ahí, hasta ahí llega —dijo señalando el cielo—, y yo creo que debe de continuar aún más arriba. ¿Vosotros no? (...) Claro, ésta es la ventaja de tener un reloj alargado: por arriba, el tiempo que ha pasado; por abajo el tiempo que va a pasar. ¡Ah! —dijo mirando hacia arriba—. Ahí veo los felices días de la era primaria. ¿Los veis? Por donde vuela esa golondrina. Y, ¡oh! —dijo mirando hacia abajo—. El reloj se hunde en el suelo, ya no se puede ver. ¡Un misterio! Eso es lo que me habéis regalado. ¡Un misterio! (...) Los misterios están llenos de sorpresas. ¡Qué felicidad! (Armijo, 1978, p. 64)

Como podemos apreciar, en este capítulo la autora nos hace reflexionar sobre el paso del tiempo y la conciencia que vamos adquiriendo al respecto con el transcurrir de los años. Los batautos, al ser como niños, no se percatan especialmente del proceso. Pero no es de extrañar que Don Ron, al ser el batauto más viejo, sea el único que pueda mirarlo desde una posición mucho más reflexiva. Todo gracias a su experiencia, la cual además le permite entender no solo que el tiempo al ser infinito no puede limitarse a un simple objeto, sino que además la misma vida tampoco puede frenarse, aunque haya momentos en que así lo parezca. Conclusión a la que también llega el narrador, en el párrafo final, cuando el tiempo se detiene:

Entonces, ¿sabéis lo que pasó? Pues que el reloj se paró y dejó de hacer tictac. Que Peluso, Buu y Don Ron se quedaron quietos, quietos, que el aire dejó de soplar, que Erito, que estaba a punto de dar un puñetazo encima de la mesa porque estaba muy enfadado, se quedó con el puño levantado en el aire, y que Gusi, que se había caído por las escaleras, permaneció con las piernas para arriba y las orejas para abajo. Pero seguro que un día, de repente, todo volverá a

moverse en el bosque. Seguro que nuestros amigos volverán a cobrar vida y el reloj empezará a hacer «tictac, tictac». (Armijo, 1978, p. 64-65)

En tal sentido, resulta muy sencillo ver el reloj de Peluso como una representación de la vida, siendo el tic-tac el palpitir de un corazón y la forma alargada el tiempo vital, el cual siempre tendemos a considerar como algo limitado con inicio y con final. De esta forma, la autora gracias al humor y el *nonsense* puede desarrollar un tema tan complejo como este de una forma divertida y simpática. Así como también ayudar a mucho de sus lectores a sobrellevar la pérdida de algún familiar, permitiéndoles ver ese momento como un nuevo comienzo en lugar de un final. Como uno de esos misterios a los que se refiere Don Ron, los cuales no necesariamente deben implicar algo malo.

De tal manera, se ha descrito a lo largo de este apartado, cómo Consuelo Armijo desarrolló en sus obras un humor tan cercano al mundo del niño que no solo le permite cuestionarlo y reflexionar sobre él de una forma divertida y curiosa, sino también a sobrellevar los problemas que pueda encontrarse en el camino. Eso permite que estas obras puedan ser disfrutadas por el niño a lo largo de sus distintas etapas de crecimiento, descubriendo nuevos cambios de sentido y referentes. Lo que hace del humor de Consuelo Armijo un humor trasgresor, reflexivo y consolador tanto para niños como para adultos.

CONCLUSIONES

En una primera instancia de nuestra investigación, pudimos observar que el humor, pese a ser un elemento tan natural en nuestro diario vivir, resultaba ser un fenómeno por naturaleza indefinible, el cual solo puede ser abordado a través del estudio de sus características. Entre dichas características nos enfocamos en su función como respuesta ante situaciones conflictivas que nos ayuda a superarlas y comprenderlas de una manera mucho más sabia y serena, lo que nos lleva a un nuevo estado de conciencia cuyo efecto natural es la sonrisa.

Asimismo, pudimos entender que el humorista debía situarse en una posición intermedia entre la objetividad y la subjetividad, para de esa forma poder analizar las situaciones desde una posición de perspectiva pero a la vez incluyéndose a sí mismo en dicha reflexión. Esto nos permitió entender que el humor, aunque sea trasgresor por naturaleza, también es reconciliador, debido a que en la medida en que transgrede lo que se tiene por absoluto nos ayuda a comprenderlo desde diferentes puntos de vista, manteniéndonos en un constante proceso de reflexión y comprensión. Características que no solo lo hacen mucho más difícil de percibir a simple vista, sino también mucho más sensible y comprensivo que la ironía, siendo así un elemento ideal para la literatura dirigida a un público más joven.

Posteriormente, a través de un acercamiento a los orígenes de la literatura infantil, pudimos apreciar cómo gracias al empleo y desarrollo del humor, los autores del siglo XIX pudieron presentar obras mucho más cercanas al niño y su propia realidad. Que al poner en segundo plano la función moralizante, dieron paso a una verdadera literatura infantil que buscaba responder a las necesidades y gustos del niño, reconociéndolo como un lector tan capaz como cualquier otro.

De igual manera, lo anterior nos ayudó a comprender que uno de los elementos más importantes del humor en la literatura infantil es precisamente la complicidad entre el autor y sus lectores. La cual se logra cuando el autor se pone en la posición del niño y construye sus historias a partir de esa perspectiva, ya que el niño, al percibir esta actitud cómplice, siente empatía con el autor y la obra.

También pudimos apreciar que el humor en la literatura infantil, más que limitarse ante la edad de sus lectores, logra adaptarse perfectamente a ellos, respondiendo a las necesidades e intereses propios de cada etapa. Razón por la cual son mucho más recurrentes los juegos de palabras y sentidos en edades más tempranas, pues el niño al estar aprendiendo e incorporando el lenguaje, encuentra mucho más fácil subvertirlo y jugar con él.

Más adelante, a través de un acercamiento a los elementos característicos del *nonsense*, se logró determinar su inherente capacidad de tambalear todo lo que consideramos absoluto. Debido a que al subvertir, exagerar e invertir las convenciones de nuestro día a día nos ayuda a entender la relatividad y sinsentido que estas esconden, para de esa forma poder cuestionarlas y abordarlas desde otros puntos de vista. Razón por la cual podemos entender el *nonsense* más como un cambio de sentido que un sin sentido.

Por otra parte, al tener sus orígenes en la poesía, el *nonsense* también puede potenciar la inherente capacidad lúdica del lenguaje, permitiendo crear nuevas palabras y alterar el significado de las ya existentes. Característica que al ser bien empleada en la literatura infantil genera cierto efecto paradójico, en el cual los niños pueden reforzar su manejo del lenguaje en la medida en que entienden la trasgresión de este.

Después, en el segundo capítulo, realizamos un pequeño recorrido sobre la historia de la literatura infantil española, en el cual pudimos comprender que el humor siempre ha sido uno de los elementos más empleados por los autores a lo largo de los años. Quienes por medio de sus diferentes formas y enfoques buscaban desarrollar una literatura donde el niño, sin ninguna restricción del adulto, fuera el verdadero protagonista. Desde la exploración de los temas y conflictos propios de su mundo, así como también generar un verdadero equilibrio entre diversión y reflexión. Este desarrollo se frenó y se asentó en una larga etapa de estancamiento con la llegada del Franquismo, el cual, al buscar una literatura acorde a sus intereses políticos, censuró todos los elementos que presentaran alguna crítica o cuestionamiento. Por este motivo y a pesar de los múltiples esfuerzos por parte de los

autores, el humor de esta época no pasó de ser una suave descripción cómica de la sociedad a través de la mirada infantil.

Sin embargo, también destacamos que a partir de los años sesenta la literatura infantil española inició un acelerado proceso de renovación y experimentación, en el cual los autores se embarcaban, principalmente, bajo dos corrientes creativas: una realista y una fantástica. En ambas el humor jugó un papel fundamental, debido a que permitía romper las normas de la construcción literaria y así representar situaciones mucho más complejas y plurales. En esa época, a pesar de la gran cantidad de autores influyentes, Consuelo Armijo logró destacarse como una de las autoras que más contribuyó en el desarrollo del humor en la literatura infantil.

De esta forma, con los anteriores apartados bien definidos, fue posible realizar un análisis sobre el tratamiento del humor en las obras *Los batautos* (1975) y *Más batautos* (1978) de Consuelo Armijo, el cual nos brindó luces sobre los siguientes aspectos:

En primer lugar, nos encontramos con un humor con características muy similares al *nonsense* inglés, pero que al ser empleado con una mayor suavidad y sutileza, permite transgredir convenciones y elementos propios de la vida cotidiana de una forma divertida y amena para cualquier rango de edad. El tratamiento humorístico, que se centra en las personalidades disparatadas de los batautos, permite subvertir los estereotipos clásicos en los que están basados, ampliando sus significados y haciéndolos mucho más cercanos al niño y su propia realidad. Aspecto que también ayuda al niño a abordarlos y reflexionar sobre ellos desde diversos enfoques, los cuales se irán ampliando con el paso de los años, en la medida en que su sentido del humor le permita descubrir nuevas devoluciones de sentido.

En el mismo orden, se aprecia que la autora no solo desarrolla *nonsense* en el contenido, sino también en la forma y estructura de las obras. Presenta narraciones llenas de musicalidad y rima en la que los juegos de palabras, la alteración del lenguaje y el constante empleo de poemas cortos permiten potenciar la naturaleza lúdica del niño y su propio manejo del lenguaje. Así como también crear una mayor empatía con la literatura, mostrándosela desde una perspectiva mucho más cercana y

divertida, casi como un juguete. Esto favorece que el humor de Consuelo Armijo no solo incentive a cuestionar sino también a crear y explorar.

También estudiamos cómo la autora incorpora en sus obras la figura de un narrador postmoderno, el cual al manejar distintos elementos metaficcionales, puede actuar en la historia desde una perspectiva objetiva y subjetiva. Narrando desde la distancia a la vez que actúa indirectamente en la historia como un personaje más, con rasgos e intereses propios de un niño. Al realizar constantes apelaciones al lector y utilizar referentes propios de la época, permite que la autora entable una relación de amistad con sus lectores. Así como también hace posible transmitir con humor valores universales de igualdad y amistad sin que los niños sientan la presión de la función moralizante, haciendo de este narrador un elemento especialmente trasgresor para la época y el contexto.

De igual forma observamos que el humor en estas obras es tan cercano al mundo del niño que no solo le permite cuestionarlo y reflexionarlo, sino también afrontar sus diversos obstáculos y problemas de una forma más tranquila y comprensiva. Humor que aunque no busque presentar soluciones definitivas, puede ayudar a sus lectores a drenar la carga emocional y a quitarle poder a los problemas al verlos desde una óptica más disparatada. De esta forma nos encontramos con obras que logran tratar temas tan complejos como la tristeza, la depresión, la soledad y hasta la misma existencia con un humor tan fino que pueden sacar una sonrisa hasta al lector más joven. Por lo que nos encontramos con un recurso que transgrede y a la vez consuela.

Con todos estos rasgos definidos es posible concluir que uno de los mayores aportes de Consuelo Armijo a la literatura infantil española es la capacidad de presentar lo disparatado que puede llegar a ser nuestra cotidianidad si la vemos desde otra perspectiva. Bajo unos ojos que comprendan la relatividad de la vida desde el enfoque de la posibilidad y no del caos, viendo su infinitud como algo armonioso y liberador. En la que el humor se corona como una de las mejores vías para lograr esta constante reflexión acerca de la realidad, de una forma emocionante y divertida, como cualquier juego. Obras que aunque transmitan valores universales no están a disposición de ninguna función moralizante, sino al hecho de hacer pensar al niño,

aspecto que toda literatura también promueve en el adulto. Por lo que podemos considerar que el humor de *Los batautos* (1975) y *Más batautos* (1978) es un humor trasgresor que permite ensanchar el horizonte mental del niño para hacerlo mucho más reflexivo y despierto sobre el mundo que lo rodea. Así como también a no aceptar todo lo que ve o escucha como algo absoluto, al comprender que nada está completamente definido y que las diversas ideas del mundo solo hacen más rica la vida.

Una vez concluido el trabajo, nos gustaría presentar posibles líneas de estudio para futuras investigaciones. Dado que solo pudimos abordar dos de las obras que conforman la serie *Los batautos*, consideramos que estas todavía tienen mucho que aportar al análisis de la literatura infantil en un sentido más amplio. La primera propuesta sería profundizar en el desarrollo de los personajes y su relación entre sí, debido a que en el último libro titulado *¡Hasta siempre Batautos!* (2004) se presenta el personaje de Pizcochón. Al ser el batauto más joven de todos podría presentar una interesante relación de opuestos con Don Ron, cerrando así el ciclo de los personajes y sus complementos.

Otra línea de investigación sería el manejo de la metaficción, debido a que en las últimas obras los batautos tienen plena conciencia de que la autora escribe sobre ellos, llegando incluso a reclamarle ciertas descripciones. Mismos batautos que al enterarse de que el quinto libro sería el último, deciden enviarles un regalo a los niños para que estos no los olviden.

Finalmente, otro tema consistiría en abordar el mundo de los batautos como una representación de una utopía infantil, debido a que todos conviven en armonía sin ninguna autoridad adulta en un lugar imposible de llegar por medios tradicionales, el cual en posteriores entregas es revelado como “Butibato”: el sitio al que van a parar los globos cuando se pierden. Por lo que sería interesante realizar un análisis de las características que hacen al mundo de los batautos una construcción utópica, tal como la autora definió a su obra en una entrevista: “Con colores, lleno de colores. Y con mariposas, y con mar, con la montaña, con gente que no esté atada a la tierra, que

puede volar, que puede saltar, que no tiene ligaduras. (...) Un mundo sin obstáculos.
Una utopía” (Armijo, citado en Saiz, p. 10)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armijo, C. (1975). *Los batautos*. Editorial digital Tiver. Recuperado de: <https://www.epublibre.org/libro/detalle/5940>
- _____. (1978). *Más batautos*. Ediciones SM. Recuperado de: <https://espaebook.mobi/mas-batautos/>
- _____. (1979). *El Pampinoplas*. Ediciones SM. Recuperado de: <https://espaebook.mobi/el-pampinoplas/>
- _____ (1984). *Guiñapo y Pelaplátano*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwm1z0>
- _____ (1987). Entrevista a Consuelo Armijo. *Peonza*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b0r5>
- _____ (1992). El “nonsense”, un arma contra las mentes cuadradas. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (45) 28-31. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/clij-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-39/>
- _____ (2002). *Marabato*. Editorial digital Tiver. Recuperado de: <https://librosgeniales.com/ebooks/marabato-consuelo-armijo/>
- _____ (2004). *¡Hasta siempre, batautos!*. Editorial digital Tiver. Recuperado de: <https://www.epublibre.org/libro/detalle/5940>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. (Trad. Forcat. J y Conroy. C) España: Alianza editorial. (Trabajo original publicado en 1997). Recuperado de: <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>
- Bergson, H. (1985). *La risa*. Editorial Sarpe. (Trad. Raggio. A) (Trabajo original publicado en 1899) Recuperado de: https://www.academia.edu/21062656/La_risa_Henri_Bergson

- Bordons, P. (2008). Que te den morcillas. *Peonza*. (86) 9-15. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/205822>
- Callejas, S. (1990). Los cuentos de Calleja. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (19) 8-13. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/cuadernos_literatura_infantil_juvenil/obra/clijs-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-14/
- Cancelas, L. (1997). “Carroll versus Dahl: dos concepciones del humor”. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (97) 19-25. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/cuadernos_literatura_infantil_juvenil/obra/clijs-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-91/
- Cerrillo, P. (2000). Espontánea, preguntona y rebelde. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (133) 34-35. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/cuadernos_literatura_infantil_juvenil/obra/clijs-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-140/
- Cervera, J. (1992). *Teoría de la literatura infantil*. España: Ediciones Mensajero. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/350670077/TEORIA-DE-LA-LITERATURA-INFANTIL-Juan-Cervera-Ed-Mensajero-pdf>
- Cleary, B. (Enero-diciembre 1992), La risa de los niños. *Parapara*, (17-18), 15-27.
- Colomer, T. (1990). *Ampliación temática y experimentación formal en la literatura infantil y juvenil de los años 70 a los 90*. En I Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura (537-541), Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6433666>
- _____ (1991). Últimos años de la literatura infantil y juvenil. Desde el mayo del 68 a la postmodernidad de los ochenta. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (26) 14-24. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv1c7>

- _____ (1992). La literatura infantil y juvenil en España (1939-1990). *Nobile Angelo*. Ediciones Morata. 139-162.
- _____ (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. España: Ediciones Síntesis. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/358535532/Introduccion-a-La-Literatura-Infantil-y-Juvenil-Teresa-Colomer>
- _____ (2001). La enseñanza de la literatura como construcción de sentido. *Lectura y vida, revista latinoamericana de lectura*. (4) 2-19. Recuperado de: <http://www.xtec.cat/~ilopez15/materials/literatura/ensenanzadelaliteraturacomoconstruccionsdelsentido.pdf>
- _____ (2010). La evolución de la literatura infantil y juvenil en España. *Bookbird*. 1-5. Recuperado de: https://www.ibby.org/fileadmin/template/main/bookbird_specialissue/BB_Spanish_July_Art2_Castellano_Rev.7-07.pdf
- Dautant, M. (2009). “El humor en los libros para niños”. *Barataria*. (6) 2-7. Recuperado de: <https://es.calameo.com/books/000756052e57c4d1d828e>
- Escarpit, R. (1962). *El humor*. (Trad. Garasa. D). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. (Trabajo original publicado en 1960)
- Fernández, C. (1967). *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Figuerola, J. (1992). Edward Lear: “Nonsense” y melancolía. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (36) 48-51. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/cuadernos_literatura_infantil_juvenil/obra/clij-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-31/
- Freud, S. (1905). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. (Trad. López. L) Recuperado de: https://www.academia.edu/25324227/Sigmund_Freud_El_chiste_y_su_relaci%C3%B3n_con_el_inconciente

-_____ (2011). *El humor*. (Trad. Gómez A) (Trabajo original publicado en 1927) Recuperado de: <http://gruposclinicos.com/el-humor-sigmund-freud-1927-2/2011/06/>

-Fuentes, G. (2003). *Canguro para todo*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbn9z3>

-García, J. (1995). Antoniorrobles, el cazador de aleluyas. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (78) 7-14. Recuperado de: <http://jgpadrino.es/wp-content/uploads/2016/06/1995-Antoniorrobles-el-cazador-de-aleluyas.pdf>

-_____ (2002). El “Pinocho”, de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad. *Didáctica (Lengua y Literatura)*. (14) 129-143. Recuperado de: <http://jgpadrino.es/wp-content/uploads/2016/06/2002-El-Pinocho-de-Salvador-Bartolozzi.pdf>

-García, M. (1998). *José Antonio del Cañizo: apuntes biográficos y análisis de su obra infantil y juvenil*. [Tesis de doctorado, Universidad de Málaga]. Riuma-Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga. Recuperado de: <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/16279311.pdf>

-_____ (1999). José A. del Cañizo, la escritura como vocación. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (117) 7-13. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc18426>

-García, S. (2001). *El humor como transgresión en los libros para niños de Roald Dahl*. [Trabajo de grado]. Universidad Católica Andrés Bello.

-González, A. (1992). Alfaguara: libros que hacen lectores. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (35) 40-41. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh4c4>

-Landázuri, G. (1990). Josep Maria Folch i Torres. Cuando un escritor fascina a sus lectores. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (19) 31-35. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/cuadernos_literatura_infantil_juvenil/obra/clij-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil-14/

-López, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. España: Universidad de Murcia. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccion-a-la-literatura-infantil/>

-Lypp, M. (Enero-diciembre 1992). Origen y función de la risa en la literatura infantil. *Parapara*. (17-18), 29-37.

-Martín, J. (2011). *El “humor” y la “ironía” en La risa de Henri Bergson*. Recuperado de: https://www.academia.edu/36680116/EL_HUMOR_Y_LA_IRON%C3%8DA_EN_LA_RISA_DE_BERGSON.pdf?auto=download

-Orquín, F. (1982). Literatura infantil y humor. *Cuadernos de Pedagogía*. (8) 66-68.

-Piña. C. (2013) La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar. *Cuadernos del CILHA*. 16-37. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5116649.pdf>

-Polanco. J. (2005). Viaje al planeta Rodari. Temática de los libros para niños. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (187) 12-20. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbc5p8>

-Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed. [versión 23.3 en línea]. (20 de mayo de 2019). <https://dle.rae.es/humor>.

-Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. (21 de mayo de 2019). <https://dle.rae.es/humorismo>.

- Roca, M. (1999). Los abuelos en la LIJ. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (117) 14-23. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc18426>

-Sáiz, A. (1996). Ana Ma Matute, la mágica realidad. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (84) 7-16. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0c5q5>

- _____ (2001). Juan Farias, el maravilloso mundo de lo cotidiano. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (140) 7-23. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth9c5>

- _____ (2003). Consuelo Armijo: un mundo sin obstáculos. *CLIJ Cuaderno de Literatura Infantil y Juvenil*. (161) 7-18. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/cuadernos_literatura_infantil_juvenil/obra/ao-16-numero-161-junio-de-2003/

- _____ (2007). “No hay aventura más sorprendente que la vida”. La obra de Montserrat del Amo. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (210) 7-24. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwq1s6>

- _____ (2009). Gloria Fuertes en el recuerdo. Viva el mundo cambiante, viva el mundo al revés. *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. (224) 7-18. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc932r2>

- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación II*. (Trad. López. P) Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 1819) Recuperado de: http://juliobeltran.wdfiles.com/local--files/cursos%3Aebooks/Schopenhauer_El_Mundo_como_Voluntad_y_Representacion_T2.pdf

- Sotomayor, M. (1999). Realismo, humor y oralidad en Borita Casas. *Boletín (Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*. (45) Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amigos-del-libro--3/html/025d0846-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html

- _____ (2007). El humor en la literatura infantil del franquismo. *Anales de Literatura Española*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-humor-en-la-literatura-infantil-en-el-franquismo-927098/>

- Tejerina, I. (1996). Teatro y Literatura Infantil. *CLIJ Cuaderno de Literatura Infantil y Juvenil*. (89) 18-29. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm824>

-Vásquez, M. (2003). La actual narrativa infantil y juvenil española. *Revista de Filología y Lingüística*. (29) 61-84. Recuperado de: <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/14221/4471-6767-1-PB.pdf?sequence=1>

-Verdulla, A. (Ed.) (2017). *El humor en la Literatura Infantil y Juvenil*. Recuperado de: https://www.academia.edu/4912711/El_humor_en_la_Literatura_Infantil_y_Juvenil

-Vidal, P. (2016). *Alicia a través del nonsense. La manifestación del absurdo en el lenguaje de Lewis Carroll a partir de los juegos lingüísticos y la poesía*. [Trabajo de grado, Universitat Pompeu Fabra. Barcelona]. Recuperado de: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27763/Vidal_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y

-Villoro, J. (2017). *La utilidad del deseo*. Editorial Anagrama. Recuperado de: <https://www.libros4.com/la-utilidad-del-deseo-juan-villoro/>