

Reír y leer

El humor en la literatura para
niñas, niños y jóvenes

MARÍA TERESA OROZCO LÓPEZ
COORDINADORA



Universidad de Guadalajara



Reír y leer

El humor en la literatura para
niñas, niños y jóvenes

Reír y leer

El humor en la literatura para
niñas, niños y jóvenes

MARÍA TERESA OROZCO LÓPEZ

Coordinadora

Universidad de Guadalajara
2022

Esta publicación fue dictaminada favorablemente mediante el método doble ciego por pares académicos y financiada por el Programa a la mejora en las condiciones de producción (PROSNI 2022)

809.7 REI

Reír y leer: El humor en la literatura para niñas, niños y jóvenes / María Teresa Orozco López, Coordinadora.

Primera edición, 2022

Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial, 2022

ISBN:

- | | |
|---|----------------------------------|
| 1.- Bergson, Henri - 1859-1941 | 5.- Risa en la literatura. |
| 2.- Browne, Anthony - 1946 - Niñez y juventud - Literatura juvenil. | 6.- Libros y lectura para niños. |
| 3.- Literatura infantil. | 7.- Promoción de la lectura. |
| 4.- Humor en la literatura. | 8.- Poesía infantil. |

I.- Orozco López, María Teresa, coordinadora

II.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

D.R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Unidad de Apoyo Editorial
Guanajuato 1045
Col. Alcalde Barranquitas,
44260, Guadalajara, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en:
www.cucsh.udg.mx

ISBN:978-607-571-816-3

Editado y hecho en México
Edited and made in Mexico



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Índice

Presentación	9
Capítulo 1. Los mecanismos del humor en la literatura para niñas, niños y jóvenes MARÍA TERESA OROZCO LÓPEZ	15
Capítulo 2. ¿El humor para qué? Análisis de los mecanismos humorísticos en tres libros latinoamericanos de la LNNJ VERÓNICA ITZEL CHÁVEZ ORDOÑEZ	39
Capítulo 3. La otra lectura: los indicios del humor en <i>El increíble niño comelibros</i> y <i>El misterioso caso del oso</i> de Oliver Jeffers LILIA LIZBETH CAMBEROS GUTIÉRREZ	57

Capítulo 4.	
Cuando los padres se equivocan. La sátira en <i>El libro de los cerdos</i> de Anthony Browne e <i>Imposible</i> de Isol	
ELBA EDITH RAMÍREZ BAÑUELOS	77
Capítulo 5.	
El humor en la poesía para niñas, niños	
BERNARDO HUMBERTO GOVEA VÁZQUEZ	99
Reflexiones de cierre	117
Acerca de los autores	123

Presentación

El fin último del humor es la risa, el placer de la risa, aun en los casos más absurdos, negros o ácidos sin llegar a la ofensa. La risa como resultado de un complejo proceso cognitivo y sociocultural y a la vez como matriz generadora.

La risa es una capacidad anterior al lenguaje. El humor se transforma en un mecanismo de defensa. Nos ayuda a enfrentarnos a nuestros miedos, a enfrentar situaciones tensas o dolorosas.

El humor se ubica en una región indefinida e indefinible dentro de la teoría literaria que intenta diferenciar entre lo cómico, el humor, la risa y la burla. No existe una teoría general del humor, sino diferentes acercamientos parciales sobre determinados acontecimientos o manifestaciones específicas en los cuales nos basaremos para entender el humor en la literatura en general como punto de partida para tratar de explicar, desde el análisis literario, los mecanismos del humor en la literatura para niñas y niños.

Cabe mencionar que para efectos del presente trabajo se prefiere el concepto de Literatura para Niñas, Niños y Jóvenes (LNNJ) sobre el tradicional Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) ya que el vocablo infante alude a aquellos que no tienen voz y actualmente niñas y niños representan una voz muy importante en nuestra sociedad y en las familias. ¿Quién dudaría que una familia completa asiste a comer un domingo cualquiera a un lugar donde venden hamburguesas sin ningún valor nutricional solo porque la niña o el niño quiere ir a ese lugar?

El presente documento tiene como propósito discurrir sobre las manifestaciones actuales del humor en la literatura para niñas, niños y jóvenes (LNNJ) a través de las reflexiones y propuestas de cinco investigadores en el campo emergente de la literatura para niñas y niños quienes pretenden abonar a la naciente discusión en torno al humor en la literatura para niñas y niños desde la academia.

El análisis de libros para niñas y niños se basa , en la mayoría de los casos, en la propuesta de análisis de narrativas infantiles propuesta por Orozco (2018). Dicha propuesta recurre al abordaje transdisciplinar que requiere este tipo de manifestación literaria.

Propone una metodología que consta de tres momentos: 1) Guía de análisis narrativo, con cinco categorías, 2) Cuadro de análisis textual, que se compone de cuatro columnas de lectura interpretativa, y 3) Recensión interpretativa. (Orozco, 2018).

Primer momento: guía de análisis narrativo. Consta de cinco categorías de análisis desde la narratología e incluye el análisis del diseño editorial y la ilustración como componentes de la literariedad de los textos literarios para niñas y niños desde la perspectiva de las relaciones transtextuales propuesta por Gerard Genette. Consta de las siguientes categorías:

- I. Datos generales
- II. Diseño editorial
- III. Contenido
- IV. Estilo
- V. Ilustración

Segundo momento: cuadro de análisis textual. Este segundo momento de la propuesta deriva del tipo de lectura múltiple y simultánea que requieren algunos textos de la actual narrativa para primeros lectores.

La primera acción es determinar las secuencias del texto y nombrarlas de acuerdo con la temática principal desarrollada. Esta determinación de secuencias ayuda a realizar el análisis por fragmentos narrativos.

El cuadro está conformado por cuatro columnas: en la primera se numeran y nombran las secuencias; en la segunda se transcribe el texto escrito (o en su caso se resume). En la tercera columna se hace una lectura de la ilustración sin considerar el texto escrito. Se describen los elementos presentes en la ilustración, los colores utilizados, la disposición de los elementos, la técnica y el estilo de ilustración (componentes detectados en el primer momento de la guía de análisis narrativo).

En la cuarta columna se realiza una lectura interpretativa conjunta de ambos códigos (texto escrito e ilustración). Esta lectura se basa en la propuesta hermenéutica de lectura, en donde se atiende a lo presentado en el texto y se entiende la obra como un sistema compuesto de varios niveles de sentido.

Tercer momento: recensión interpretativa. A partir de los datos y elementos que surgen de los dos primeros momentos se establece una lectura interpretativa del texto en su conjunto. Es aquí donde convergen los elementos desglosados en la guía de análisis literario y el desmembramiento realizado en el cuadro de análisis textual para construir una lectura hermenéutica de todos los elementos.

La hermenéutica entiende la obra como un sistema compuesto de varios niveles de sentido. No es un método en sí mismo, pero constituye un camino que se recorre para alcanzar el fin de la comprensión. Una ruta para explicar la creación de significación a partir del análisis de texto escrito, ilustración y formato editorial.

La intención de este proceso de disección y rearmado de un texto parte del principio que se debe entender desde cada una de sus partes constituyentes, las cuales a su vez deben reflejar el entendimiento del todo a partir de una dialéctica de la comprensión.

Para conceptualizar el humor y su funcionamiento en la literatura en general, se recurre al trabajo de Bergson sobre la risa, a la propuesta de Stilman y a lo que Bajtín denomina "la carnavalización" como marco general para discurrir sobre las particularidades del funcionamiento de los mecanismos del humor en la literatura para niñas y niños.

A partir de estas ideas, se presentan una serie de ensayos analíticos sobre la relación entre el humor y los textos literarios para niñas y niños. Estos ensayos son el resultado del trabajo colaborativo entre distintos programas educativos que parten del mismo marco teórico común, el cual se expone en el capítulo uno, para abrir una línea de trabajo académico poco reconocida en la academia universitaria como son los estudios literarios de textos narrativos para niñas y niños.

En el capítulo 1 denominado “Los mecanismos del humor en la literatura para niñas, niños y jóvenes” la autora Teresa Orozco presenta las bases teóricas del humor en la literatura para niñas, niños y jóvenes. Se exploran las teorías de Bergson y Stilman y se aplican en algunos textos como marco de referencia de la propuesta de carnavalización propuesta por Bajtín.

En el capítulo 2 denominado “¿El humor para qué? Análisis de las operatorias humorísticas en tres libros latinoamericanos de la LNNJ”, la autora Itzel Chávez establece que, en la historia de la literatura, tanto la comedia como la literatura “infantil” han sido desvalorizadas, y acaso señaladas como un arte de menor rango. Pero para reír, hay que comprender el trastocamiento de una serie de normas sociales y convenciones. En este capítulo se analizan las operatorias del humor empleadas en diversos libros de la LNNJ de Latinoamérica con autores como Juan Gedovius, Claudia Rueda y Francisco Hinojosa para responder a una pregunta clave: ¿para qué sirve el humor?

En el capítulo 3 denominado “La otra lectura: los indicios del humor en *El increíble niño comelibros* y *El misterioso caso del oso* de Oliver Jeffers”, Lilia Camberos aborda los recursos del humor en dos obras de Oliver Jeffers: *El increíble niño comelibros* (2006) y *El misterioso caso del oso* (2009). En el caso de *El increíble niño come libros* (2006) se explica cómo la materialidad del libro álbum se usa como recurso humorístico y la forma en la que se aplica la parodia a los textos didácticos y se satiriza la concepción de la lectura como un número que deja de lado el comportamiento lector. En la segunda obra, se consideran las guardas como un recurso que permite hacer una parodia de los instructivos; también se analizan los indicios

como elementos que posibilitan otras lecturas, en especial la humorística, lo que enriquece la experiencia de lectura de las y los lectores.

En el capítulo 4 llamado “Cuando los padres se equivocan. La sátira en *El libro de los cerdos* de Anthony Browne e *Imposible* de Isol”, la autora Edith Ramírez postula que no es común dar libertad a la crítica a los niños. En general se permite la risa, pero no la risa que cuestiona. Explora el uso de la ironía como mecanismo del humor en la LNNJ en tanto tropo retórico y a través del género satírico en dos libros-álbum: *El libro de los cerdos* de Anthony Browne e *Imposible* de Isol, libros que comparten una función semiótica en la transformación del cuerpo para representar la sátira y la des-sacralización de la maternidad y paternidad. Para esta reflexión, se recurre a Linda Hutcheon para distinguir la ironía y la sátira y evidenciar su presencia en los textos que se analizan, salpimentado, irónicamente, con un toque de Kierkegaard.

En el capítulo 5 “El humor en la poesía para niñas, niños”, Bernardo Govea aborda la poesía escrita para niñas y niños, en específico los elementos que se considera logran capturar la atención de los lectores, en específico el humor.

Se estructura en tres partes, en la primera se habla sobre la poesía escrita para adultos, pero publicada para las infancias. En la segunda parte, sobre los elementos que hacen atractiva la poesía para niñas y niños del cual se desprende la tercera parte: el manejo del humor en la poesía para niñas y niños.

Se presentan al final una serie de ideas a manera de reflexiones finales que integra la construcción colectiva en torno al análisis de las diferentes maneras de manifestación del humor en la literatura para niñas y niños, su relación con el lenguaje visual y el formato para crear mecanismos de humor que ayudan al lector a crear significación y de esta manera vincularse con su contexto y con las instituciones que soportan las normas que rigen la vida en sociedad.

Capítulo 1.

Los mecanismos del humor en la literatura para niñas, niños y jóvenes

MARÍA TERESA OROZCO LÓPEZ

Me dijeron que en el Reino del Revés
nada el pájaro y vuela el pez,
que los gatos no hacen *miau* y dicen *yes*,
porque estudian mucho inglés.

Vamos a ver cómo es
el Reino del Revés.

Me dijeron que en el Reino del Revés
nadie baila con los pies,
que un ladrón es vigilante y otro es juez,
y que dos y dos son tres.

Vamos a ver cómo es
el Reino del Revés.

María Elena Walsh, “El Reino del Revés” (fragmento)

La risa, en sentido amplio y en específico como resultado del humor, es una capacidad humana. Aristóteles afirmó que el hombre es el único animal que ríe, y más tarde Bergson agregó que, además, es el único animal que hace reír.

Para intentar clarificar el concepto de humor en la literatura, recurrimos a la disertación que Gerard Genette realiza en la introducción de *Palimpsestos* a propósito de los modos de representación: “Aristóteles, que define la poesía como una representación en verso de acciones humanas, opone inmediatamente dos tipos de acciones, que se distinguen por su nivel de dignidad moral y social: alta y baja, y dos modos de representación, narrativo y dramático” (1989, p. 20). Genette continúa con su propuesta a partir de lo dicho por Aristóteles:

La combinación de estas dos oposiciones determina un cuadro de cuatro términos que constituye, propiamente hablando, el sistema aristotélico de los géneros poéticos: acción alta en modo dramático, la tragedia; acción alta en modo narrativo, la epopeya; acción baja en modo dramático, la comedia (1989, p. 20).

En relación con esta ausencia, Genette afirma:

[...] en cuanto a la acción baja en modo narrativo, solo se ilustra por referencia alusiva a obras más o menos directamente designadas bajo el término de parodia. Al no haber desarrollado Aristóteles esta parte, o bien porque este desarrollo no ha sido conservado, y al no haber llegado hasta nosotros los textos que cita, nos vemos reducidos a las hipótesis en relación a lo que parece constituir en principio, o en estructura, el cuarto-mundo de su *Poética*, y estas hipótesis no son en absoluto convergentes (Genette, 1989, p. 20).

Genette deja abierta la posibilidad de que la parodia se considere el cuarto género no desarrollado por Aristóteles, parecida hipótesis a la planteada por Eco en *El nombre de la rosa*, cuando —en la parte final— el monje guardián de la librería confiesa:

La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece pobre y tonto, y, por tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabi-

duría. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación: pero este libro podría enseñar a los doctos los artificios ingeniosos, y a partir de entonces ilustres, con los que legitimar esa inversión. Entonces se transformaría en operación del intelecto aquello que en el gesto impensado del aldeano aún, y afortunadamente, es operación del vientre. [...] La risa distrae, por algunos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es temor de Dios. Y de este libro podría saltar la chispa luciferina que encendería un nuevo incendio en todo el mundo; y la risa sería el nuevo arte, ignorado incluso por Prometeo, capaz de aniquilar el miedo (Eco, 1982, p. 574).

A través de la risa, nos permitimos situarnos en la misma posición de otros estratos económicos o sociales y nos divertimos porque hacemos latente un desgaste de los signos morales, pero no representan amenaza al sistema. Por eso, el Reino del Revés es un juego, y por la misma razón sabemos que no implica peligro, ya que “siendo ficticios los casos de la degradación de valores operante no amenaza ocasionar pérdida de los mismos” (Stern, 1975, p. 73), y por lo tanto el orden establecido continúa.

Eco afirma en su texto *Entre mentira e ironía* que: “Somos *Homo ludens* así como somos *Homo ridens*” (1989, pp. 50-51) lo cual reafirma su idea -apoyada en Aristóteles- acerca que el hombre es el único animal que tiene la capacidad de reír.

Uno de los estudios más interesantes y completos en el área del humor es la obra de Henri Bergson titulada *La Risa. Ensayo sobre la significación de la comicidad*. En este texto afirma que el humor y la risa adquieren significado en la sociedad a la que se pertenece la cual ha dotado de constructos sociales para formular y entender los mecanismos de humor “La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener un significado social” (Bergson, 2011, p. 12).

Bergson parte de tres observaciones fundamentales que constituyen la base de sus planteamientos sobre el tema y que resultan las ideas más productivas para ser puestas en relación con el humor negro.

1. “No hay comicidad fuera de lo que es propiamente humano” (2011, p. 10), idea que comparte con Aristóteles pues, de acuerdo con esto, en la naturaleza no existe nada ridículo, sólo nos puede resultar risible aquello en lo cual advertimos una semejanza con una característica humana.

Bergson agrega que “No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco” (Bergson, 2011, p. 13) No se termina en nosotros mismos, ya que sale a través de nuestras bocas buscando alcanzar a otros. Lo cómico siempre se inscribe en un grupo social “nuestra risa es siempre la risa de un grupo” (Bergson, 2011, p. 13).

2. La risa se produce por un efecto de rigidez en el sujeto: “es cierta rigidez mecánica que se observa allí donde hubiésemos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano” (2011, p. 16).

La risa castiga las costumbres y contribuye a sancionar aquello que no encuentra castigo a través de una represión física y tangible. Una coerción que no implica apremios materiales. Reír para castigar los vicios y lo inadecuado. Reír para sancionar. Al respecto menciona:

[...] cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin de que sus miembros tuviesen la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esta rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo (Bergson, 2011, p. 23).

3. Bergson relaciona la fealdad con lo cómico. “Toda deformidad susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada puede llegar a ser cómica” (Bergson, 2011, p. 24). El elemento clave para comprender cómo lo feo puede dar paso a lo ridículo se trata de una rigidez del carácter en el sujeto.

Con respecto al humor nos apegamos a la propuesta por Stilman (1967) quien sostiene que el humorismo no es un género aparte, sino una actitud ante el mundo presente en todos los géneros y en toda obra de arte:

[...] el humorismo no es un género, sino una actitud ante el mundo que se encuentra en todos los géneros. No hay verdadera obra de arte que no la in-

cluya de algún modo. Y no se trata de una actitud alegre: los últimos límites del humorismo lindan más con los laberintos de la desesperación que con el decorado de la felicidad convencional (Stilman, año, p. 9).

Con relación al funcionamiento de los mecanismos humorísticos Stilman sostiene: “fundamentalmente, el acto humorístico es la expresión de una contradicción entre su sujeto y una fuerza superior” (1967, p. 9) lo cual la ubica como un constructo social.

Stern por su parte afirma que la causa de la risa es la trastocación de valores “Reímos de los valores degradados o para degradar valores” (1975, p. 52), es decir: trastocar la escala de valores: lo bueno en negativo y lo negativo e positivo: el reino del revés.

La exploración teórico conceptual presentada a continuación pretende conformar una base teórica conceptual sobre la cual discutir el funcionamiento del humor en la LNNJ al igual que se ha hecho en torno a la literatura en general y servirá de fundamento para el entendimiento del resto de los análisis abordados a lo largo de los capítulos siguientes del presente texto.

Teorías del humor

El humor es subjetivo y, por tanto, difícil de definir. Para intentar entender el humor, se parte de la propuesta de Michael Billig (2005),¹ quien establece tres grandes grupos de teorías en torno al humor: teoría de la incongruencia, teoría de la superioridad y teoría de la descarga o liberación.

Cada una de estas teorías contribuye a explicar el fenómeno del humor como centro en un aspecto distinto, por lo que cada enfoque se aproxima al humor desde un ángulo diferente. Es importante aclarar que cada una de estas teorías no se excluyen mutuamente, sino que se complementan y enriquecen.

¹ Billig, Michael (2005), *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. No existe una edición en castellano.

Teoría de la incongruencia

También conocida como teoría de la contradicción, teoría de la expectativa o teoría de la inconsistencia. Se basa en que el humor descubre un punto incongruente de una realidad conocida. Es la inconsistencia de un resultado esperado de antemano y se produce cuando el lector sabe que existe una contradicción en su expectativa.

Torres Sánchez sostiene que “Las teorías de la incongruencia consideran que todo humor se basa en el descubrimiento de una realidad o un pensamiento que resulta incongruente con lo que se esperaba” (1999, p. 11).

Desde este grupo de teorías, se asume que todo acto se desarrolla en dos diferentes líneas de pensamiento incompatibles (razón y sinrazón), que el cerebro reinterpreta como posible solución. Para que se produzca el efecto humorístico, es necesario que dicha incongruencia se solucione “adecuadamente” para los sujetos en cuestión.

Teoría de la superioridad

También conocida como teoría de la denigración o teoría de la hostilidad. En este grupo de teorías, se hace énfasis en el carácter negativo de la risa; es decir, se ocupa de la tendencia humana a “reírse de” para devaluar al otro. Nos reímos con las desgracias de otro, sobre todo al no estar en su lugar. Henri Bergson propone que el receptor ríe porque el otro es inferior a él y se burla de su condición.

Por su parte, Torres Sánchez sostiene que “Las teorías de la superioridad defienden que toda experiencia humorística surge como manifestación del sentimiento de superioridad del hombre hacia el hombre, e incluso hacia uno mismo en un momento determinado” (1999, p. 10).

Teoría de la catarsis

También conocida como teoría de la descarga, teoría del alivio o teoría de la reserva. Sostiene que el humor es un mecanismo psicológico que favorece la construcción del sujeto y la convivencia social. Torres Sánchez, por su parte, afirma que “Las teorías de la descarga interpretan el humor como efecto de una descarga de exceso de energía física” (1999, p. 10).

El humor en la literatura: la carnavalización

Para entender el concepto de humor en la literatura, debemos referirnos a lo que Bajtín denominó “carnavalización”. Este término fue acuñado y utilizado en el análisis de la obra *Gargantua y Pantagruel* del francés François Rabelais en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

En este texto se recupera lo cómico como expresión popular y aborda la relación entre la risa, la sociedad y la literatura. Se trata de una actitud en la creación artística que valoriza lo popular, lo cómico y lo grotesco.

Bajtín denominó carnavalización literaria a la transposición de la actitud de carnaval al ámbito literario. En el carnaval, todos participan, ya que el carnaval no se contempla ni se representa, sino que se vive en él según sus leyes. En cierta medida, el carnaval es la “vida al revés” (Bajtín, 2003).

Para Bajtín el carnaval es una de las raíces más evidentes del surgimiento de lo literario y está relacionado con la sátira. Las fiestas de carnaval son una cristianización de las antiguas “bacanales”, “saturnales” y “lupercales” en honor de Baco, Saturno y Luperco o Fauno, respectivamente (Platas, 2000).

En el carnaval se vive en una zona entre realidad y juego; por tal razón, los gestos y las palabras de los hombres se liberan de todo poder, de toda situación que los suele determinar en la vida diaria. En la vida carnavalesca, se suprimen las jerarquías y todo aquello relacionado con las desigualdades para que prevalezca el contacto libre y familiar entre la gente:

Se trata de un momento muy importante en la percepción carnavalesca del mundo. Los hombres, divididos en la vida cotidiana por las insalvables barreras jerárquicas, entran en contacto libre y familiar en la plaza del carnaval. El carácter especial de la organización de acciones de masas y la libre gesticulación carnavalesca se determinan asimismo por esta categoría del contacto familiar (Bajtín, 2003, p. 179).

De acuerdo con Bajtín, el humor aparece como resultado de la necesidad de oponer lo serio, relacionado con la cultura dominante, a lo no serio, relacionado con la cultura del pueblo (popular) o vulgar.

[...] se hace imposible otorgar a ambos aspectos (lo serio y lo humorístico) derechos iguales, de modo que las formas cómicas —algunas más temprano, otras más tarde—, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares (Bajtín, 2003, p. 12).

Se puede afirmar que el humor, en sus distintas manifestaciones, es un fenómeno resultante de la combinatoria de elementos axiológicos, estéticos, culturales, físicos, psicológicos y sociales entre otros factores que convergen en el tiempo y en el espacio que detona el humor. Para Bajtín, la risa y el humor son construcción social.

Es un humor festivo que construye procesos de solidaridad e insolidaridad, une y separa a la vez. No es una reacción individual ante un hecho singular aislado. “La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo [...] todos ríen, la risa es general; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente” (Bajtín, 2003, p. 17). Desde esta perspectiva, lo cómico es asociado con lo popular, y para Bajtín los lenguajes populares alcanzan su plenitud en la plaza.

Conceptos aledaños al humor

Si el humor es un complejo fenómeno sociocultural, lo cómico es una extensión adjetivada de la comedia, de aquel juego que imita la vida (Bergson, 2011, p. 58). Aunque existe una tendencia a definir el humor como sinónimo de cómico, es necesario precisar sus aproximaciones y distancias, que deben abarcar conceptos como la ironía, la sátira y la parodia.

La ironía, la sátira y la parodia las podemos precisar como estructuras narrativas conscientemente apropiadas y aprendidas por el sujeto. La ironía y la parodia son figuras retóricas complementarias al arte. De acuerdo con Linda Hutcheon, la ironía está ligada a dos géneros literarios (parodia y sátira) “que conceden a este tropo una posición privilegiada [...] en los dos casos, la ironía es a menudo citada en calidad de componente definitorio” (1981, p. 174).

En el caso de la literatura para niñas y niños, los recursos y variantes que a continuación se enuncian tienen un importante apoyo en la ilustración. La ironía, la parodia, la sátira, así como el humor negro (con sus variantes: satánico, macabro y absurdo) se resuelven, en la mayoría de los casos, en la ilustración.

La utilización de la ilustración como recurso quizá responda a que las ilustraciones pueden prestarse a una interpretación más abierta que las palabras escritas y que esto cause un efecto menos violento y más humorístico.

a) Ironía. La ironía “expresa lo que debiera ser, simulando creer que es la realidad” (Bergson, p. 101). La ironía exige un cierto nivel de atención y la habilidad de poder tener ideas antitéticas, incluso cuando estas chocan entre sí. La ironía confronta al signo con el símbolo; esto es, en la ironía la palabra tiene un significado distinto al literal. La ironía es una voluntad en acción que aprovecha lo cómico inserto en la realidad social ya dada.

Puede verse la ironía no como un saludable ejercicio de la inteligencia, sino como un arma de combate. La ironía es la figura del discurso que da a entender lo contrario de lo que se dice.

La ironía, como el eufemismo, comparte una relación contradictoria con un referente. El eufemismo y la ironía son formas que llegan a confundirse entre sí. Pero la ironía muestra mejor su distancia respecto al referente, pues por lo común lo niega.

A pesar de la proximidad entre eufemismo e ironía, ambos cumplen funciones opuestas. Mientras el eufemismo encubre, disimula y disfraza realidades para evitar el conflicto, la ironía pone en evidencia y establece una distancia crítica respecto a lo caracterizado y al modo de caracterización.

Booth define la ironía como “un ejercicio agresivamente intelectual que funde hechos y valores, que nos obliga a construir jerarquías alternativas y a elegir entre ellas; que acusa a los demás no solo de tener creencias erróneas sino de estar equivocados en sus mismos cimientos” (1989, p. 78).

La ironía cubre intencionalmente significados para que el receptor los reconstruya a partir de su experiencia de vida. Es el resultado de un proceso complejo que exige a quien la recibe basarse en suposiciones para

rechazar el sentido literal. Exige ensayar explicaciones alternativas, tomar una decisión considerando el contexto del autor y de sí mismo: “[...] en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto, irónica del autor” (Hutcheon, 1981, p. 175).

b) Parodia. Genette sostiene que la etimología de la palabra *parodia* se encuentra en “[...] oda, es el canto; para: «a lo largo de», «al lado»; *parodein*, de ahí parodia, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía” (Genette, 1989, p. 20). Decir la realidad con voz fingida.

De acuerdo con Linda Hutcheon, la parodia es un género literario, y la sátira, su elemento definitorio. La parodia es la recreación de un personaje o un hecho empleando recursos irónicos para emitir una opinión generalmente transgresora sobre la persona o el acontecimiento abordado.

[...] la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo (Hutcheon, 1981, p. 177).

La parodia, que tanto ha interesado a los modernos, es una técnica liberadora. Faculta a los seres humanos para adquirir una doble voz, por lo que las cosas adquieren una duplicidad enriquecedora que permite atacar al mismo tiempo que se escuda en la provocación de humor en el otro Bajtín.

La parodia devalúa siempre; por tal razón, es una técnica ingeniosa. Aunque en toda parodia hay un momento de mimo y de homenaje que la hacen ser al mismo tiempo transgresora y conservadora del texto al que parodia.

La parodia se presenta como una imitación que se aproxima a la ironía. La diferencia esencial entre ironía y parodia radica en que la primera

enfatisa la burla y añade lo lúdico a su elaboración; la parodia, además, recurre a una actitud de desprecio hacia el objeto o persona que refiere.

Bajtín sostiene que “La parodia es orgánicamente ajena a los géneros puros (la epopeya, la tragedia) y, por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. El parodiar significa crear un doble destronador, un mundo al revés”. Por eso la parodia es ambivalente (Bajtín, 2003, p. 179).

c) Sátira. La sátira ridiculiza con intención moralizante. Aunque la sátira se asocia con formas humorísticas, en realidad su finalidad es exponer situaciones erróneas o injustas para modificar la situación a través de juegos del ingenio. Recordemos que no todo humor debe llevar a la risa.

En la sátira, aparece el doble efecto del ingenio: devaluar la realidad y fortalecer el yo. Es un juego cruel que evita la acción violenta. El género satírico se centra en una evaluación negativa que asegure la eficacia de su ataque.

[...] la distinción entre parodia y la sátira reside en el “blanco” al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios o ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que des este modo se apunta están consideradas como extra textuales en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias (Hutcheon, 1981, p. 178).

La sátira ya sea trágica, épica o cómica cumple tres requisitos: 1) suscita humor a la vez que 2) critica y 3) ataca los vicios sociales y/o individuales con la intención de lograr un cambio positivo en la situación. Los niveles de presencia de estos elementos dependen del enunciador.

Humor negro

Una variante del humor que utilizan los subgéneros antes descritos como recursos para su expresión es lo que se conoce como humor negro. “Aristóteles al referirse a la melancolía la llama ‘bilis negra’ y dijo que en dosis

adecuada es un ingrediente del genio, pero que poseída en exceso lo es de la locura. En realidad, hablar de humor negro es una redundancia. Todo humorismo tiene su negrura, que se diluye o acentúa de acuerdo con el conflicto en cuestión” (Stilman, p. 12).

Y ya que la sociedad no permite burlas a lo instaurado, la literatura se presenta como el medio ideal para hacerlo por medio del humor negro, que señala, critica, ridiculiza y pone en tela de juicio la realidad a través de los temas tabúes en una sociedad

El humor negro constituye la expresión humorística más audaz, el alzamiento más herético contra la ley del lugar común: extiende la contradicción a los valores más venerados, los trastoca, los identifica y los anula. Tras la batalla, muchas veces es difícil saber que se ha ganado y distinguir al triunfador (Stilman, 1967, p. 13).

Esta visión desencantada del mundo que implica la actitud humorística abarca actitudes que pueden ir del escepticismo moderado al nihilismo absoluto. Stilman afirma que “[...] el humorismo se niega a los satisfechos, a los ortodoxos de todas las sectas, a los dueños de las soluciones. El humorista está buscando siempre” (Stilman, 1967, p. 11)

Se trata, ante todo, de un sentido del humor que es llevado a su extremo. Es el límite de aquello que puede resultar divertido. Un humor capaz de suspender nuestros prejuicios morales más arraigados, apelando a la inteligencia y la imaginación para mostrarnos la vida desde su perspectiva más ridícula a partir de lo más serio en una cultura: lo piadoso, lo triste, lo aterrador, lo repugnante o simplemente lo macabro. Stilman afirma:

Quizá el humorismo es el único medio para sobreponemos a nuestros despiadados, eternos enemigos. Sin estos —sin la muerte, sin la estupidez, sin la crueldad, sin los censores, sin los verdugos— no necesitaríamos al humorismo, ni podríamos concebirlo (Stilman, 1967, p. 15).

En el humor negro, se evidencia la relación irónica entre contrarios. La existencia de uno de los elementos depende de la anulación del otro: el llanto con la risa, la venganza con el perdón, el yo con el otro

Stilman distingue dentro del humorismo “[...] un territorio infernal donde no cabe la cómoda ubicación del moralista, donde el bien y el mal, la vida y la muerte, la lógica y el absurdo, se rozan y se confunden” (Stilman, 1967, p. 12). En este territorio, se encuentran el humorismo satánico, el macabro y el absurdo.

Humorismo satánico

Stilman sostiene que el humor satánico “alega las bondades del mal, lo goza y clama su triunfo” (1967, p. 13). Es un humor construido a partir de la dicotomía del bien y del mal, y no es frecuente en la literatura para niñas, niños y jóvenes, por lo que no se considera para la presente investigación, solo se ejemplifica más adelante.

Humorismo macabro

El humor macabro “se complace fingidamente en el tratamiento desaprensivo y gozoso de herejías como el asesinato, el suicidio, la tortura, el canibalismo y la profanación, siempre que sean gratuitos, porque un crimen útil se invalidaría a sí mismo humorísticamente” (Stilman, 1967, pp. 13-14).

Podemos caracterizar al humor macabro como aquel que juega con la dicotomía entre la vida y la muerte ya que al “[...] jugar con el mal intenta reubicarlo, relativizarlo o contemplarlo con indiferencia” (Stilman, 1967, p. 15). Este mismo autor afirma que la popularidad de este tipo de humor radica en que:

[...] quizá esas crueldades nos permiten rencontramos con los rostros sumergidos del ser, o que satisfacen con sutileza alguna oscura necesidad, al dar salida desembozada a actitudes que la vida real ostenta con mayor simulación. Jugar con la maldad, con la muerte, y hasta amarlas, puede resultar también una manera de anular sus efectos, de reubicar lo incomprensible (Stilman, 1967, p. 14).

Humorismo absurdo

Lo absurdo es aquello que no va de acuerdo con una lógica de situación y, por lo tanto, sorprende al romper con la idea de normalidad. Absurdos son aquellos textos que evidencian situaciones o hechos ridículos llevados al extremo. El humor absurdo se construye a partir de la transgresión de las leyes racionales que organizan la comprensión del mundo. Los universos creados en esta variante del humor que se burla de la lógica del mundo dan como resultado un mundo caótico que desafía las reglas del sentido común.

[...] mientras el humorista macabro, al jugar con el mal intenta reubicarlo, relativizarlo o contemplarlo con indiferencia, el humorista absurdo se somete más pasivamente al desorden de las leyes, aunque de algún modo lo altera con esa especie de ordenamiento que es el saberse sometido. El humorista satánico, por su parte, trampea al destino: al tomar el partido del mal, hace suyo su triunfo (Stilman, 1967, p. 15).

Para lograr su fin, emplea dos recursos: el primero consiste en la representación metafórica del caos, del desorden; el segundo invoca al disparate. Es el humor que se burla de la rigidez de la lógica y de las convenciones sociales, imponiendo nuevas reglas de juego, y ahí es donde radica “la más humana de las armas, y también la más poderosa” (Stilman, 1967, p. 15).

Es su poder como medio expresivo de conflicto —su espíritu de contradicción— el que ha dado al humorismo un auge creciente en nuestro mundo corroído por la inseguridad y enfrentado con interrogantes cruciales. El mérito mayor de la actitud humorística está encerrado en su espléndido poder subversivo, que es el de la inteligencia en libertad buscando lúcida, desesperadamente, sus fines. Una subversión de la que puede surgir inopinadamente la mítica sensatez que el hombre necesita para salvarse (Stilman, 1967, p. 15).

Este universo creado en específico para el humor demanda un alto grado de imaginación y creatividad al desplegar una crítica a los excesos del racionalismo, del “cuidado de las formas” por parte de las ideologías dominantes. Es por lo anterior que podemos afirmar que la construcción de

recursos humorísticos absurdos demanda una alta dosis de crítica social, pero también de ingenio intelectual.

El humor en la literatura para niñas, niños y jóvenes

Lo carnavalesco en la literatura infantil se asienta en el juego que la sitúa en posiciones de inconformidad. Expresa oposición al autoritarismo y a la seriedad a través de situaciones donde el lector experimenta aquello que se supone que no debe ser vivido.

En el caso de la literatura infantil, no se utiliza el lenguaje abusivo o las palabras insultantes que caracterizan lo carnavalesco en su interés por quebrar la norma y el lenguaje oficial, pero sí posee recursos narrativos y lingüísticos a través de los cuales se burla y desafía las estructuras autoritarias del mundo de los adultos.

Ante las preguntas ¿de qué se ríen las niñas y los niños? y ¿el humor de la niñez es distinto al de los adultos?, Luis Pescetti en su página web² responde que las niñas y los niños se ríen:

1. De rebelarse contra la autoridad, así estén representados por una persona; una institución; una regla de comportamiento (incluye los límites); valores impuestos.
2. De lo que da miedo (desafiarlo, vencerlo, real o simbólicamente, humillarlo): autoridad; “enemigos”; enfermedad; accidentes (humanos, naturales); muerte; fuerzas desconocidas, ocultas, mágicas; abandono; rechazo (exclusión).
3. De “castigar” la falla (humillar el error). También nos burlamos del que falla con respecto a esas convenciones, usos o “normalidades”.
 - En el cuerpo: accidentes, achaques de la edad, enfermedades, deformaciones, etc.; de la mente: locos, bobos, distraídos, etcétera.
 - del carácter: inadaptados sociales (borrachos, prostitutas, mal humorados, hippies).

² <http://www.luispescetti.com>

4. De la pérdida de control (trabalenguas, juegos rítmicos).
5. De un campo más general al que podríamos llamar *lúdico*, donde lo que parece predominar es el goce en sí mismo. Un momento de expansión, libertad, sumamente placentero, sin dialéctica con la autoridad o una norma (Pescetti, 2012).

Si hacemos una revisión exhaustiva nos damos cuenta de que los motivos enlistados no difieren de las causas de risa en los adultos. Lo diferente es:

[...] el grado de complejidad de la información y la complejidad de las reglas puestas en juego; si se trata de una inversión o una exageración, en los adultos será más complicada o abstracta, o sobre datos que no se manejan en la infancia; pero no responden a dos órdenes completamente diferentes. Desde el punto de vista de los mecanismos, también es uno solo (Pescetti, 2012).

El humor y el juego se fundan en el territorio del “como si”, del mundo al revés que propone Bajtín, de la carnavalización de la vida. Cuando un texto causa humor, es porque el niño conoce las reglas que se trastocan en él.

Para entrar en el humor, debemos salir de la “norma” y la regla. Debemos conocer la norma para conocer su posible ruptura. Debemos conocer “el derecho” para entender “el revés”. Este pertenecer y conocer las reglas del mundo permite al niño saberse parte de algo, pertenecer a una comunidad, lo que le da la seguridad que una comunidad puede otorgar a un ser humano.

Ya señalaba Bergson el carácter social del humor. Debemos estar dentro de convenciones, conocerlas y manejarlas para entender que esas convenciones son expuestas y rotas sin repercusiones para nadie. El territorio del humor permite al niño permitirse esas rupturas de reglas y jugar “a como si” al “qué pasaría si” sin arriesgar su seguridad y pertenencia a una comunidad (con sus reglas incluidas).

Además del sentido de pertenencia a una comunidad del conocimiento del mundo que esta implica, el humor demanda cierta competencia en el

manejo del lenguaje, ya que el humor se ayuda de ciertos recursos estilísticos que favorecen la competencia comunicativa y los niveles de lectura que ofrece un texto.

Gracias a esa ambigüedad que ofrece la literatura, a esa apertura a interpretaciones y significaciones, un texto de humor para niñas y niños puede ser disfrutado también por adultos, que pueden apreciar los guiños lingüísticos que ofrece el texto.

Ante la disyuntiva de varios adultos en cuanto a los textos literarios que presentan elementos de sátira. Parodia, ironía, pero, sobre todo, de humor negro, son aptos para niñas y niños más pequeños que no cuentan con experiencia vital suficiente para entender, Pescetti sostiene que:

Sin duda que una parte trascendental en la vida es la de dotar de sentido a una experiencia; pero eso, en la escuela, muchas veces se confunde con “entender” como “captar un concepto”. El *sentido de la experiencia*, o mejor aún: “la experiencia significativa” es algo sumamente extenso, complejo y profundo, que va más allá de “entender todo” (Pescetti, 2012).

El trabajo con el humor, entonces, tiene un valor singular, en parte porque brinda elementos para ser críticos con la autoridad, y en parte porque es lucidez asociada con la alegría, con el placer; y también porque es sensibilidad que toma distancia de sí misma (Pescetti, 2012).

La función de la ilustración en el humor negro de la literatura para niñas y niños

Ironía

Un ejemplo de la ironía en la literatura para niñas y niños lo ofrece Isol en *La bella Griselda* cuando, al tener a su bebé en sus brazos, exclama: “¡Qué hermosa!”. Y en ese mismo momento pierde la cabeza. El mismo efecto que su belleza causa en los hombres del reino fue la causa de su muerte, de su propia “pérdida de cabeza”.

Un doble juego irónico se presenta con los dos niveles de significación de “perder la cabeza”. En sentido estricto (aunque no literal), se puede perder la cabeza por amor, ambición o por un dolor profundo, de tal manera que entramos en un estado de enajenación que puede asociarse con la locura. “Estar loco por” (amor, ambición, dolor) es otra expresión asociada que se relaciona con dejar de lado la parte racional y atender solo la emocional. Y como la parte racional de los seres humanos la ubicamos en el cerebro, por analogía decimos “perder la cabeza”.

Irónica es también la decisión de Camila en *El globo*, cuando prefiere quedarse sin mamá (y quedarse con un globo rojo) a que la madre le grite de manera constante. Booth establece que la ironía “nos obliga a construir jerarquías alternativas y a elegir entre ellas; que acusa a los demás no solo de tener creencias erróneas sino de estar equivocados en sus mismos cimientos” (1989, p. 78). Camila decide quedarse con el globo rojo y esa decisión hace repensar el papel de la madre en la sociedad. Las niñas y los niños no están obligados a querer a su madre por el simple hecho de serlo. El cariño y respeto hacia una madre es una cuestión de trabajo diario y no de jerarquías, cargos o nombramientos (y eso se hace extensivo a toda la sociedad).

Parodia

La parodia, en *La bella Griselda*, se evidencia en los elementos paratextuales (tapa y contratapa), los cuales evocan el universo onírico de los cuentos de hadas: una bella joven se admira en un espejo, un unicornio a su lado (elemento fantástico) sostiene un estandarte con el título del libro. Una imagen que, en su conjunto, remite a la heráldica medieval con todo lo que conlleva.

Esta lectura general de la portada puede pasar por alto a los dos caballeros descabezados que flanquean esta imagen en la parte de abajo. La contratapa, por su parte, nos muestra la imagen de un carruaje que remite a la carroza de la Cenicienta con una rata con lentes oscuros como cochero.

Esta composición remite a un tapiz medieval que tiene como tema central la vista, el cual forma parte de la serie conocida en conjunto como

La Dame a la Licorne. Cinco de estos seis tapices representan los sentidos, y el sexto *A mon seul désir* se distingue del resto.

En el tapiz dedicado a la vista, una dama está sentada y sostiene un espejo en su mano derecha. Un unicornio se arrodilla en el suelo con las patas delanteras apoyadas en el regazo de la dama, desde donde mira su reflejo en el espejo. Un león a la izquierda de la dama sostiene un banderín. Los tapices se exhiben en el Museo de la Edad Media en Francia y se pueden consultar en su página web.³

Esta primera lectura del texto a partir de los elementos paratextuales nos configura una posible lectura. Pero al entrar en la historia, nos percatamos de que no es la clásica historia de princesas, y aquí es donde se hace presente el recurso de la parodia, ya que juega con la superposición de textos a la que se refiere Hutcheon (1981): la situación presentada y el género de los cuentos de princesas y caballeros con el final clásico de “*Y vivieron felices para siempre...*”.

Otro elemento de parodia es la referencia a la escena “ser o no ser” de *Hamlet*, pero Griselda no se pregunta sobre su existencia, sino que alza la cabeza inerte como símbolo de triunfo de su belleza.

Sátira

Para ejemplificar la sátira, recurrimos a *El globo*, en donde la historia de la niña que desea que su madre-gritona se calle y se le cumple al convertirse en un globo rojo como la cara de la madre cuando gritaba (que en realidad es anaranjado en la ilustración) es una sátira del rol de la madre en la sociedad actual.

Algunas madres gritan a sus hijos y algunos hijos desean que sus madres se queden calladitas. Es una realidad en nuestra sociedad, pero pocas veces se aborda esta situación, quizá porque el rol dominante de los adultos no permite que la perspectiva de la voz de la niñez se escuche. Pero para eso está la literatura, para encontrar voces que verbalicen nuestros pensamientos y sentimientos (adultos, niñas y niños).

³ http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20393_u112.htm

Humor negro

Un ejemplo de humor negro innovador es *L'orco che mangiava i bambini* de Fausto Gilberti, que presenta la historia de un ogro que “Como todos los ogros famosos comía niños” (2012).⁴ En este caso, observamos sobre la mesa diferentes platos, en el primero el torso con las piernas, en el segundo la cabeza y en el tercero los brazos y las manos de algún niño.

Otro caso interesante de humor negro en los libros para niñas y niños es el de *1492* de Jorge Cuello publicado por CalibroscoPIO. Un texto políticamente incorrecto lleno de humor negro. Como ejemplo, el texto nos dice que la reina le dio 3 barcos a Colón. “La cosa es que se los llenó de presos, que lo mismo no se iban a escapar porque se caerían al agua, y de curas que si caían al agua no importaba, porque en España quedaban muchos” (Cuello, 2010, p. 10).

La imagen, en este caso, nos muestra al mismo sujeto, pero vestido con ropas distintas, insinuando que presos y bandidos son la misma persona, además de la imagen del grillete que es la misma que el globo de diálogo del cura.

Un ejemplo en el caso de Isol es *El globo*, ya que —como afirma Stilman— el humor negro es “[...] el alzamiento más herético contra la ley del lugar común: extiende la contradicción a los valores más venerados, los trastoca, los identifica y los anula” (1967, p. 13).

Y ¿qué valor más venerando en nuestra sociedad occidental que la madre?, sobre todo en México, donde tenemos un abanico muy amplio de uso de este símbolo. El uso de la palabra *madre* puede ir desde la peor grosería, el peor insulto, hasta la expresión más gloriosa de felicidad. Esta polisemia es la que permite el efecto de humor negro en este relato.

La madre como símbolo de protección y cuidado se ve expuesta y evidenciada en su rol negativo de madre violenta y agresiva. El globo trastoca el valor venerado de la madre al exhibirla, y por tanto anula esa función/rol fuera de discusión (normalmente).

⁴ La traducción es nuestra.

Humor satánico

A pesar de que no es muy común este tipo de humor en los libros para niñas y niños, me gustaría citar un ejemplo de literatura infantil escandinava para dar a conocer la propuesta renovadora que se está llevando a cabo en estos países. La autora Dorte Karreabek, que no ha sido traducida al español (ignoro si al inglés), muestra en su texto *Den sorte bug om de syv dodssynder*⁵ un universo violento y agresivo a través de las ilustraciones.

El análisis de este libro nos llevaría otra tesis. Por lo pronto, solo incluyo algunas ilustraciones que rompen de manera abrupta la imagen que tenemos de libros para niñas y niños. En la primera, se refiere al pecado capital de la lujuria con claras referencias a actos sexuales, y la segunda ilustración es cuando este insecto ya es parte de una colección de insectos del niño protagonista. La incluyo porque la imagen refiere a Jesús crucificado, a pesar de que la intención de la narración tiene un tono humorístico.

Humor macabro

El referente directo del humor macabro en la literatura para niñas y niños es Edward Gorey con su obra donde nos ofrece universos macabros. Basta citar como ejemplo su texto *Los pequeños macabros (The Gashlycrumb Tinies)*, editado en español en 2010. Carraza (2007), en su artículo titulado “La herejía de lo macabro” con respecto a *Los pequeños macabros*, afirma que:

[...] el motivo que reúne las breves frases y sus imágenes es uno solo: la muerte trágica de niños. Así lo explicita gráficamente la ilustración de la portada.

La parca, único personaje "adulto" del grupo, exhibe un gesto protector hacia los niños reunidos bajo su paraguas. Un desplazamiento macabro de la habitual imagen protectora del adulto hacia niñas y niños que atraviesa los discursos dirigidos a la infancia (especialmente en la literatura) (2007).

⁵ *El libro negro. Sobre los siete pecados capitales*, traducción tomada de Christensen, Nina.

En cuanto a *La bella Griselda*, se presenta como un texto de humor macabro, ya que al ser indiferente ante la evidente muerte de los hombres que la rodean, Griselda “se complace fingidamente en el tratamiento des-aprensivo y gozoso de herejías como el asesinato [...] siempre que sean gratuitos, porque un crimen útil se invalidaría a sí mismo humorísticamente” (Stilman, 1967, pp. 13-14).

Humor absurdo

La referencia obligada de autores de humor absurdo en la literatura infantil y juvenil son Luis María Pescetti⁶ y Roald Dahl.⁷ Ambos autores crean textos humorísticos inteligentes para niñas y niños inteligentes que gustan del humor. En general, toda la obra de estos autores está llena de humor. De Luis María Pescetti, destacamos *Caperucita roja (tal como se la contaron a Jorge)* y la saga de *Natacha*. Por parte de Roald Dahl, *Cuentos en verso para niños perversos*.

En el caso de *La bella Griselda*, el humor absurdo se hace presente a través de la invocación del disparate durante su paseo nocturno en un carruaje que remite al carruaje de Cenicienta conducido por una rata con gafas oscuras en lugar de cochero (a través de la ilustración). Un juego intertextual de humor absurdo que refiere a la rata convertida en cochero de la Cenicienta original.

En *El globo*, la transformación conlleva una gran carga absurda que puede pasar inadvertida por la situación ficcional que ofrece el cuento para niñas y niños. Pero esta situación es reforzada en la relación de asociación entre la madre roja de enojo con el globo rojo en el cual se convierte, y más absurda la decisión de Camila de preferir el globo rojo calladito que la cara encolerizada de su madre-gritona.

⁶ <http://www.luispescetti.com/>

⁷ <http://www.roalddahl.com/>

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Bergson, Henri (2011). *La risa. Ensayo sobre la significación de la comicidad*, Buenos Aires, Godot.
- Colomer, Teresa (1998). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*, Madrid, Fundación German Sánchez Ruipérez.
- Cuello, Jorge (2010). *1492 Cuello*, Buenos Aires, CalibroscoPIO.
- Eco, Umberto (1989). *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Altea.
- Gilberti, Fausto (2012). *L'orco che mangiava i bambini*, Mantova, Maurizio Corraini.
- Gorey, Edward (2010). *Los pequeños macabros*, Barcelona, Libros del zorro rojo.
- Hutcheon, Linda (1981). "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en: *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM Iztapalapa.
- Isol (2008). *El globo*, México, FCE.
- _____ (2010). *La bella Griselda*, México, FCE.
- Lurie, Alison (1998). "Literatura subversiva infantil" en *No se lo cuenten a los mayores: literatura infantil, espacio subversivo*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Pescetti, Luis (2013). "La Mona Risa", entrada en página web de autor. Disponible en: <http://www.luispescetti.com/la-mona-risa/>
- Stern, Alfred (1975). *Filosofía de la risa y del llanto*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- Stilman, Eduardo (1967). "El humor negro" en *El humor absurdo. Antología ilustrada*. Buenos Aires, Brújula.
- Walsh, María Elena (1969). *El Reino del Revés*, Buenos Aires. Sudamericana.

Capítulo 2.

¿El humor para qué? Análisis de los mecanismos humorísticos en tres libros latinoamericanos de la LNNJ

VERÓNICA ITZEL CHÁVEZ ORDOÑEZ

En la historia de la literatura, tanto la comedia como la literatura infantil han sido desvalorizadas y acaso señaladas como un arte de menor rango. Nada más alejado de esta creencia. En ambas, se asoman las mismas preocupaciones humanas que acompañan las grandes obras literarias: la muerte, la sociedad, el miedo, la psique, y un largo etcétera, porque, como señala el escritor Juan Villoro (2012), “no hay modo de escribir para niños sin abordar las Grandes Preguntas: ¿qué hay más allá de la muerte?, ¿cómo son las cosas cuando nadie las ve?, ¿es posible perder la sombra?” (p. 25).

De acuerdo con los griegos, existían dos formas de representar una dramatización: la tragedia y la comedia. La primera era la forma más elevada de contar una historia, debido al uso de un lenguaje poético, el tratamiento de temas elevados y la presencia de personajes capaces de conducir al espectador, a través del miedo y la compasión, a la purificación de las pasiones (Aristóteles, 1858). En cambio, la comedia era considerada un género más accesible para el pueblo y, por lo tanto, vulgar, pues tocaba temas cercanos a la gente común y representaba personajes llenos de defectos y vicios, exagerados a tal grado que quedaba a la vista una caricatura del ser humano grotesca y fea.

La literatura infantil, llamada ahora por una mejor correspondencia con la época como Literatura para Niñas, Niños y Jóvenes (LNNJ), tam-

bién ha sufrido este tipo de desdenes por parte de la crítica, y ha sido señalada muchas veces como simplona y superficial. Curioso es que, a menudo, las historias para niños estén acompañadas de una buena dosis de humor. Como si de alguna manera se correspondiera la risa con esta etapa de la infancia, y con una simplicidad aparente que, en el fondo, es profundamente compleja.

El humor es algo serio, y la LNNJ también. La risa es aquello que nos distingue como humanos. Como señala Henry Bergson (2011), no puede haber comedia sino está enmarcada en una cultura. Debido a que un ingrediente básico del humor es justamente la incongruencia y para notarla, es necesario comprender la ruptura de las normas o convenciones sociales a las que se hace referencia (Critchley, 2004; Suls, 1972). Así pues, como lo aclara Teresa Orozco (2020), “cuando un texto provoca risa es porque el niño conoce las reglas que se trastocan en él, las acepta y está dispuesto y consciente para jugar con ellas” (p. 456).

Detrás de esa banalidad aparente del humor, hay una mirada crítica. Ya lo decía Alfred Jarry, escritor francés del teatro del absurdo: al pueblo no hace falta hacerlo comprender sino hacerlo reír (citado en Béhar, 1973), porque, para reír es necesario comprender. Entonces, ¿la comprensión es algo inherente a la acción de reír?, ¿o no hay necesidad de comprender para reír? y, en este último caso, ¿cuál sería, entonces, el objetivo del humor?

Durante este capítulo, la intención es descubrir los mecanismos humorísticos que emplean algunos libros para Niñas, Niños y Jóvenes de América Latina, pasando de un humor con estrategias simples a otro más complejo. Y, a partir de ello, reflexionar sobre la finalidad del humor: ¿qué juegos se establecen entre el lector y el texto?, ¿con qué fin? ¿qué habilidades cognitivas supone?

Para dicha encomienda, emplearé teóricamente algunos fundamentos de Henry Bergson (2011) y de Paul Wells (1998), así como algunos fundamentos de las teorías psicológicas-cognitivas del humor (Ruíz Gurillo, 2011; Klein, 2033; Martin, 2007; Orekoya et al, 2014). Para el análisis de los libros, me basaré en la metodología propuesta por Teresa Orozco

(2018), fundamentada en Teresa Colomer y Genette, para analizar textos literarios dirigidos a las infancias.

Tipos de humor: operatorias para hacer reír

Sin duda, el humor puede clasificarse de muchas maneras. Una tipología común es clasificarlo en elevado y bajo. El llamado “bajo” incluye payasadas físicas con chiste de pastelazo o equivocaciones, así como personajes con rasgos exagerados e, incluso, humor grotesco y escatológico. En cambio, el humor “elevado” emplea artilugios más elaborados como la ironía, parodia o sátira, que requieren de una reflexión más profunda (Cross, 2011).

En cualquier lenguaje (literario, teatral, cinematográfico o animado), la comedia puede tomar dos funciones: diversión pura o crítica. Así pues, puede ser “tonta o subversiva, con propósito superficial, observacional u ofensivo” (Wells, 1998, p. 127). Del mismo modo, Henry Bergson (2011) señala un tipo de humor que hace reír por la acción misma y otro tipo de humor que tiene un trasfondo más ideológico.

Sorpresa mágica (*magical surprise*)

Tanto Bergson como Wells (1998) mencionan este mecanismo consiste en quebrar la lógica de la narración por medio de un factor sorpresa. Muchas veces, puede estar desencadenada por una acción que rompe con la expectativa de lo predesible o lo verosímil del mundo real.

Bergson ejemplifica el efecto de la sorpresa con el clásico juguete del payaso del resorte que, al abrir la caja, sale disparado. Este es un mecanismo que hace reír porque es una manera de expresar nuestra sorpresa ante un evento inesperado. Sin embargo, Wells (1998) menciona que la sorpresa es inherentemente graciosa porque ilustra de manera literal la caída del orden social y la lógica que rige la realidad.

El poder de la personalidad

Muchas veces el catalizador de lo cómico se centra en un personaje, ya sea a través de su físico o de sus acciones. A través de la exageración o la

simplificación se deshumaniza al personaje para que cause risa. Existen varias formas de volver cómico a un personaje. Una de ellas puede ser una clara personalidad estereotipada; por ejemplo: el enojón, el mentiroso, el flojo. O a través de la caricaturización de un rol social: la mamá, el profesor, el jefe, entre otros.

A su vez, esta herramienta se potencializa por medio del gag físico, es decir, un accidente. Por ejemplo, cuando un personaje va caminando y se resbala con una banana. Sin embargo, la gracia del gag reside en la personalidad de la víctima, de manera que un rey que se resbala será mucho más gracioso que un niño, porque “ni el más poderoso está a salvo del chiste” (Pescetti, 2007, p. 23).

La polisemia visual

En la comedia animada, hay una clara explotación de las posibilidades gráficas, una de ellas es la polisemia visual, es decir, cuando una figura o forma dibujada puede representar dos o más cosas a la vez, o cuando una figura se transforma en otra y es ejecutada deliberadamente por el personaje; por ejemplo, cuando alguien convierte su mano en una llave (Wells, 1998).

Gags verbales o visuales

Son chistes o bromas a través de lo visual y verbal, tienden a ser simples. Una de las dinámicas usadas en este tipo de humor son los malentendidos, los disparates y las repeticiones.

Expectación y explotación

Este mecanismo juega con lo que el espectador espera que ocurra. Lo que produce el efecto cómico es precisamente la explotación de esa previsibilidad, lo inesperado. Para lograr la expectación/explotación, se debe establecer un contexto con personajes en roles específicos, claramente reconocibles; mezclar eventos cómicos como errores, coincidencias, malentendidos, o bien acciones y bromas repetitivas.

Al respecto, Bergson (2011) menciona una operatoria humorística que podría clasificarse en este rubro, cuando uno se da cuenta que alguna cosa no está en su lugar; por ejemplo, una situación que no corresponde o la reacción absurda de un personaje. Así como el juego de palabras, la ruptura de reglas del lenguaje, formas lógicas, el principio de la realidad o las convenciones sociales. Este efecto también se puede lograr a partir de la parodia de historias conocidas o ancladas en la cultura popular (Bergson, 2011; Pescetti, 2007).

Aunque las herramientas descritas parecieran ser sencillas y tal vez superficiales, también esconden detrás un conocimiento del mundo. Nos hacen reír porque sabemos que no corresponden a lo que debería ocurrir según la lógica y las reglas sociales. No obstante, tanto Bergson (2011) como Wells (1998) aclaran que existe un nivel de humor más complejo, que exige al espectador hacer inferencias y reconocer intertextos más elaborados, tal como lo detallaremos en el siguiente apartado.

Lo cómico como herramienta de crítica y reflexión

En las operatorias que establecen un efecto humorístico más complejo, el efecto de risa implica una complicidad con el lector. En este sentido, Bergson (2011) señala que la risa esconde entendimiento y pertenencia a una cultura; por eso, muchos chistes o bromas son intraducibles de una lengua otra, pues implican una forma de ver el mundo y las reglas de comportamiento de una sociedad particular. Así pues, el contexto en el que surge el humor es sumamente importante, y está estrictamente relacionado con las transformaciones culturales.

Las siguientes mecanismos humorísticos emplean la exageración y ridiculización de los defectos de una sociedad y los vicios humanos para hacer reír y ofrecer una crítica social. En este sentido, la hipérbole ayuda a remarcar los defectos que se quieren subrayar.

Humor negro

El humor negro juega con la tensión narrativa; de hecho, muchas veces resalta los aspectos trágicos de tal forma que resultan graciosos. Esen-

cialmente, tiene implicaciones en el imaginario, muchas veces de manera ambigua, pero la mayoría de forma significativa. Hay una delgada línea entre lo trágico y lo cómico en el mundo contemporáneo, y una relación implícita entre el horror y el humor. Thompson (1982) sugiere que el humor ayuda a gestionar lo que nos da miedo, ya que la amenaza se ve disminuida con el ridículo.

Absurdo

Es todo lo opuesto a la razón, aquello que parece imposible, inconexo e ilógico. Esta operatoria tiene relación entre la alta y baja cultura, buscando burlarse de las convenciones narrativas al romperlas o exagerarlas hasta lo inverosímil. Generalmente, tiene una función subversiva.

Ironía

Expresa lo contrario a lo que quiere decir, se burla descaradamente de lo que está enunciando. Eco (2002) explica que la ironía funciona cuando el interlocutor reconoce esta contrariedad, pues de otra manera se convierte solo en una mentira, por lo que el lector debe ser consciente de este juego intelectual.

La ironía consiste en decir no lo contrario de lo verdadero sino lo contrario de lo que se presume que el interlocutor cree verdadero. Es ironía definir como muy inteligente a una persona estúpida, pero solo si el destinatario sabe que la persona es estúpida (Eco, 2002, p. 244).

Por otro lado, Fabiola Alcalá (2011) menciona que el humor irónico se logra a través de imágenes exageradas y hasta grotescas. La ironía muchas veces es empleada para burlarse de las situaciones que conocemos en la vida cotidiana, política o social.

Los mecanismos humorísticos en la LNNJ

En la LNNJ es posible advertir los mecanismos del humor anteriormente definidas. En el presente capítulo, analizaremos libros de escritores lati-

noamericanos tratando de buscar una representatividad en estilos. Primero analizaremos un libro con una narrativa completamente visual, *Trucas* de Juan Gedovius; después, el libro-álbum *Mientras se enfría el pastel* de Claudia Rueda; y, finalmente, un libro en prosa, *La peor señora del mundo* de Francisco Hinojosa.

Para llevar a cabo dicho análisis, partiremos de la propuesta de Teresa Orozco (2018), que consiste en tres pasos: guía de análisis literario, cuadro de análisis textual y recensión crítica. Es posible profundizar en esta propuesta en la presentación de este libro.

Trucas: humor visual centrado en el personaje

Este es quizás el libro más conocido del ilustrador Juan Gedovius, publicado en 1997 por la editorial Fondo de Cultura Económica (FCE). Su formato es de 18 x 21 cm, en pasta dura. Forma parte de la colección *Los especiales de a la orilla del viento*. Es un libro silente, es decir, completamente visual. No contiene texto, más allá del título.

A partir de las ilustraciones, nos va presentando las peripecias de *Trucas*, un personaje un tanto monstruoso. El autor ha referido varias veces que emplear monstruos le permite ampliar el espectro de lectores que se identificarán con el personaje, pues ofrece una ambigüedad en cuanto al tono de piel, cabello, ojos, y por lo tanto, no resulta una limitante. Por otro lado, es un personaje ubicado dentro del imaginario del terror, el cual se ve ridiculizado a través de la caricatura. Lo que permite al lector infantil relajarse y poner distancia de ese sentimiento de miedo para pasar a la risa.

Los colores que emplea el ilustrador en este libro son verde, naranja, amarillo y café. Sin embargo, el verde ocupa un lugar prioritario, pues es el color del personaje. Las ilustraciones aparecen sobre un fondo blanco, lo cual hace que las acciones y los personajes sean los protagonistas en la narración, sin tener distracciones con el espacio y locaciones. La técnica empleada es pintura con acrílicos. Aunque Gedovius dibuja seres fantásticos como monstruos, ogros y duendes, sus ilustraciones tienen tal grado de detalle que podrían clasificarse en un estilo realista, casi científico. Sus

personajes tienen textura, volumen, luces y sombras, así como diminutas arrugas y la definición de cada hebra del cabello.

Trucas es un personaje que se asemeja a un duende por sus orejas puntiagudas y su color verde. Si bien sus características físicas son más cercanas a las de un adulto, con arrugas pronunciadas alrededor de sus ojos y vello facial, su comportamiento nos recuerda al de un niño travieso. Esta aparente contradicción entre la información que ofrece la caracterización de personaje y la narrativa visual empieza a quebrar la lógica del mundo que conocemos, preparando el terreno para el humor.

Al mismo tiempo, las imágenes nos van otorgando pistas que nos sirven para imaginar y plantearnos preguntas: ¿acaso los duendes viven tantos años que con 80 todavía se es un niño?, ¿a quién pertenece la mano que parece regañarlo, que aparece en la primera página?, ¿es una rebelión del personaje contra el autor del libro? Ofreciendo al lector una serie de datos para elaborar inferencias y ejercitar la creatividad.

En este libro, la narración ocurre únicamente desde los signos visuales que nos arrojan las ilustraciones. Al no tener texto escrito, la historia se vuelve más abierta a la interpretación, debido a la polisemia que caracteriza a las imágenes. Sin embargo, existe una secuencia narrativa que delimita la trama.

A través de las imágenes, se narra la historia de un duende al que le gusta pintar y lo obligan a bañarse. Esto lo podemos advertir desde la primera página, donde el personaje aparece con una pose de regañado y un dedo verde que lo apunta con desaprobación, el cual podemos suponer que pertenece a alguna figura de autoridad, como su mamá o papá, porque sus dimensiones son mucho más grandes que las del duende y porque está realizando una acción que suelen hacer los adultos con este rol. Haciendo alusión a los guiones mentales que los lectores pueden tener sobre la relación madre/padre-hija/o, o adulto-niña/o.

Otro gran recurso narrativo son las guardas, las cuales actúan como paratexto y añaden más información al relato. En estas podemos ver manchas de colores en el fondo y a Trucas con el cabello y la piel pintados,

llevando bajo el brazo unos tubos de pintura acrílica. Así, inferimos que, antes de que iniciara la narración del libro, el personaje estaba pintando.

En un punto de la narración, este personaje se rebela y tiene un altercado con el autor (ilustrador) del libro, rompiendo así la cuarta pared, un recurso metaliterario que consiste en hacer explícita la construcción del propio relato (Genette, 1989). En *Trucas*, el personaje es consciente de la ficción en la que está y trata de huir de los aprietos que el creador le pone para dedicarse a lo que le gusta hacer: pintar. De manera que se emplea justamente esta metaliteratura como recurso para el humor. Y rompe así con la expectativa del lector que conoce la estructura de los cuentos, donde los personajes, regularmente, no saben que están siendo creados por un autor.

Trucas, al ser un libro silente, centra sus mecanismos humorísticos en lo visual. Podemos advertir que el recurso dominante está centrado en la personalidad del personaje; por ello, sus rasgos aparecen exagerados: ojos y nariz grandes. Lo cual ayuda a expresar sus estados de ánimo de mejor manera. En los dibujos cómicos hay una “tendencia a exagerar las proporciones entre la cabeza y el cuerpo, agrandando el tamaño de aquella y de los ojos [...]. Estas exageraciones son importantes a la hora de acentuar el carácter y la expresión” (Taylor, 2000, p. 66). Dado que el humor está basado en las acciones representadas visualmente, se vuelve fundamental ampliar la atención del lector en los gestos del personaje.

Asimismo, esto se complementa con el gag físico. Constantemente vemos al personaje en aprietos, y sus expresiones faciales y corporales de miedo, enojo y angustia son lo que provoca la risa. Esto ocurre en varios momentos durante el relato; por ejemplo, después de ser bañado, Trucas aparece totalmente escurrido con una cara de enojo. También podemos reconocer una operatoria de polisemia visual cuando el lápiz se transforma en un gran dragón que avienta fuego y del cual Trucas debe escapar.

Ver a personajes ficticios en situaciones difíciles nos parece gracioso porque es algo que no podríamos hacer si nos ocurriera a nosotros; el humor nos invita a burlarnos de algo que nos pesa o nos preocupa (Pescetti, 2007). Al mismo tiempo, este efecto se ve incrementado al exagerar las reacciones del personaje, pues la hipérbole funciona para ridiculizar y

provocar el chiste. Así la amenaza se ve disminuida a través de lo cómico (Thompson, 1982).

A su vez, estas operatorias humorísticas basadas en la personalidad del personaje y el gag físico se ven intensificadas por la caracterización física de Trucas, el cual recuerda a un adulto. Es chistoso ver a un adulto ser regañado y hacer un berrinche porque no es lo que ocurre de manera cotidiana. Además de invitar a los niños y las niñas a burlarse de una figura que generalmente tienen que respetar, así como verla en el mismo lugar que ellos se ven con frecuencia. Lo que produce una especie de catarsis emocional por reírse del que tiene el poder y el control en la vida de los infantes: los adultos.

Finalmente, la narración emplea un efecto irónico, ya que al cierre del libro Trucas se sale con la suya y termina pintando, no de forma deliberada sino por accidente. Luego de escapar del fuego, el duende queda chamuscado y empieza a plasmar sus huellas en las hojas blancas del libro, dejando una obra pictórica en blanco y negro. Regalando a los niños y las niñas lectores una dulce victoria, pues a pesar de las reglas impuestas por las autoridades del relato, mamá e ilustrador, el pícaro sale triunfante.

Mientras se enfría el pastel: la imagen, otra lectura

Este es un libro-álbum de la autora colombiana Claudia Rueda, publicado en 2005 por la editorial española SERRES. También forma parte de los libros del rincón del Programa Nacional de Lectura de la SEP, catalogado en Pasos de Luna para primeros lectores. El formato de este libro es de 20 x 20 cm, con colores cálidos como el amarillo y naranja, así como verdes y azules. Emplea como técnica de ilustración lápices de colores, con formas redondeadas y trazos simples, y un estilo de representación más cercano a la realidad.

Cuando se enfría el pastel es un libro-álbum porque combina la significación del texto y la imagen para contar una historia, de manera que ambos signos quedan compaginados. Teresa Orozco (2009) explica que un libro-álbum “se sostiene en esta interdependencia. Las imágenes no pueden ser entendidas sin los textos y los textos pierden sentido si se leen

separadamente” (s/p). De tal forma que el lector debe tener un rol activo para construir el significado al interpretar tanto los signos visuales como los lingüísticos y, entonces, crear una unidad.

En este libro de Claudia Ruedas, la autora juega con la doble página, mostrando al lector en la parte derecha una escena y en la izquierda otra distinta. La ilustración de la parte derecha tiene un nivel cooperante de dependencia con el texto, es decir, “la ilustración es una copia o traducción del texto escrito: la imagen ilustra lo que dice el texto escrito” (Orozco, 2009, s/p). Sin embargo, la ilustración de la página izquierda guarda una relación con el texto, en un nivel no operante, “la imagen camina de manera independiente del texto escrito y ofrece información extra” (Orozco, 2009, s/p). De forma que la ilustración de la página izquierda toma un rol activo para proponer una segunda lectura de la historia.

El libro relata cómo la mamá gallina y sus pollitos se preparan para realizar una fiesta. Al inicio de la narración, la mamá pone a enfriar el pastel, que, por cierto, tiene 12 rebanadas, y luego se dispone, junto a sus pollitos, a realizar todos los preparativos para su evento.

Es entonces cuando comienza la doble narración. Mientras en el lado derecho observamos las ilustraciones que apoyan lo narrado por el texto escrito, en el lado izquierdo las ilustraciones nos cuentan algo muy distinto. Por ejemplo, en la primera página se lee: “A la 1, llamar a los amigos”, y aparece de lado derecho la escena de la mamá gallina marcando el teléfono; en cambio, en el lado izquierdo se observa a uno de los pollitos comiéndose un pedazo del pastel, y así consecutivamente. Al final de la historia, todo está preparado para recibir a los invitados, pero el pollito de la página izquierda se ha acabado todo el pastel.

Los mecanismos de humor que emplea la autora están basadas en este juego de la doble página, por medio de la sorpresa, la transgresión y la ironía. Orozco (2019) menciona que cada elemento en el libro-álbum debe tener una razón de estar ahí, comunicar y favorecer a la construcción de sentido de la historia como una unidad. Y esto es precisamente lo que observamos en este libro. Desde el primer momento, la autora nos deja observar la fascinación de uno de los pollitos por el pastel.

Posteriormente, la ilustración de la página izquierda mostrará cómo este mismo pollito va devorando el pastel, hora tras hora. Es de esta manera que se construye un efecto de ironía, pues la ilustración parece contradecir lo que el texto y la otra página ilustrada van relatando. Asimismo, el lector es invitado a observar lo que pasa en una habitación distinta a donde están todos los demás personajes de la historia. Esto provoca un efecto cómico, ya que el lector tiene más información que los personajes, y puede reírse del destino de estos al observarlos preparar la fiesta y pensar “¡si supieran!”.

Por otra parte, se emplea el mecanismo de la expectación. Es gracioso observar cómo el pollito va acabando con el pastel mientras los demás están preparando la fiesta porque implica una transgresión y porque observamos que, conforme avanzan las horas y el evento está más próximo a celebrarse, el pastel va reduciéndose a migajas.

La posibilidad de que un lector pueda reconocer esta transgresión implica un conocimiento de las reglas sociales en las fiestas de cumpleaños, donde el pastel se posiciona como un objeto importante, dado que para “entrar en el humor debemos salir de la ‘norma’ y la regla. Debemos conocer la norma para conocer su posible ruptura. Debemos conocer ‘el derecho’ para entender ‘el revés’” (Orozco, 2018, p. 24).

La peor señora del mundo: ironía y humor negro

Este es quizás el libro más conocido del reconocido escritor Francisco Hinojosa, publicado en 1992 en Los Especiales de A la Orilla del Viento del Fondo de Cultura Económica. Tiene un formato de 19 x 15 cm, donde prevalece el texto y se acompañan algunas páginas con ilustraciones realizadas por el caricaturista Rafael Barajas, alias “El Fisgón”.

En este libro, la imagen ocupa un papel menos relevante que en el libro-álbum; de hecho, diríamos que es más bien accesoria y que cumple un papel de acompañamiento del texto al ilustrar lo que se dice ya con palabras. Es, pues, lo que Teresa Orozco (2009) define como libro ilustrado dado que “el peso de la función narrativa radica en el texto escrito” y las imágenes “sirven como apoyo narrativo” (s/p). Este aspecto tiene que

ver también con la edad lectora a la que está dirigido el libro, que es para lectores en consolidación. Aunque no es algo que resulte certero, puesto que la lectura de imágenes tiene una dificultad y riqueza semiótica comparable a la de cualquier texto escrito; tradicionalmente, en la LNNJ la imagen va teniendo un rol menos protagónico conforme avanza la edad lectora. A su vez, tiene resonancia con los estadios de la adquisición del humor de las teorías psicológicas, ya que justamente el humor en los libros dirigidos a edades más avanzadas, centran sus mecanismos en la narrativa y lenguaje escrito.

Los libros ilustrados, que no es lo mismo que un libro-álbum o un libro de imágenes (silente), como veíamos con los ejemplos anteriores, suelen tener menos paratextos. Es decir, menos elementos narrativos que escapan de la narración central. En este caso, no aparecen guardas que comuniquen o tengan una clara intención narrativa y semiótica; solo se pronuncia el título y la portada como información que nos permite anticipar el contenido.

Desde la ilustración de la portada y el título se va perfilando el carácter del personaje principal. En la portada, se asoma el rostro de una mujer que luce muy enojada, con los ojos un tanto desorbitados y el ceño fruncido. El sombrero que lleva puesta la mujer es rojo, un color generalmente asociado al enojo, y destaca un hueso como adorno, que invita al lector a pensar en hostilidad y la época de las cavernas. Del mismo modo, el título encuadra que no se hablará de cualquier señora, sino de la peor de todas.

Algo curioso que podemos advertir al leer las imágenes con detenimiento es que la caracterización del personaje principal tiene muchos elementos de la moda de los años veinte: los zapatos puntiagudos, el sombrero, el fleco engomado y el puro. Justamente, una época donde la mujer comienza a alejarse de los quehaceres que tradicionalmente estaban destinados a ella: la crianza de los hijos y el cuidado del hogar. Y comienza a tener más libertad en su vestimenta y apariencia física, usando vestidos más holgados y cabello corto. Lo que nos invita a cuestionarnos, ¿por qué esta representación física de la peor señora del mundo?

Las ilustraciones están en blanco y negro, con una técnica de lápiz y rotulador, y un estilo caricaturesco, en el cual se exageran ciertos rasgos del rostro y expresiones. Por su parte, Francisco Hinojosa se destaca por una prosa franca y sencilla, donde resalta el uso de la jerga mexicana. También se caracteriza por su peculiar sentido del humor a la hora de escribir. Sus textos están llenos de sarcasmo e ironía, transgrediendo los límites de la cotidianidad por medio de la hipérbole y empleando el humor para hacer pensar. Tal como lo dice Juan Villoro (2012): “Con humor y sabiduría, el juguetero Hinojosa repara el mundo” (p. 26).

El libro de *La peor señora del mundo* no es la excepción. En él se relata la historia de una señora que gusta de atormentar a todas las personas, incluidos sus hijos, hasta que todos los habitantes del pueblo la engañan haciéndole pensar que disfrutan de sus malas acciones y, en cambio, sufren con las buenas. De esta manera, Hinojosa plantea una parábola en la que llegamos a cuestionarnos qué es el mal. ¿Ella sigue siendo la peor señora del mundo haciendo las acciones buenas que piensa que están lastimando a los demás?

El humor negro desempeña un papel importante en el relato de este libro, pues nos va narrando eventos que en otra circunstancia no podrían ser considerados graciosos, a menos que se vean con la lupa de la hipérbole y transgredan la previsibilidad de las normas sociales que rigen nuestra vida cotidiana. En este caso particular, a través del personaje de la peor señora del mundo se rompe con la imagen de la madre en la cultura mexicana, como mujer abnegada, dulce y entregada a sus hijos. Hinojosa lleva al extremo las malas acciones de esta mujer, que quedan expuestas como ridículas, por medio del absurdo, como vemos en la página 10:

A sus cinco hijos les pegaba cuando sacaban malas calificaciones en la escuela y también cuando sacaban dieces. Los castigaba cuando se portaban bien y cuando se portaban mal. Les echaba jugo de limón en los ojos lo mismo si hacían travesuras que si le ayudaban a barrer la casa o a lavar los platos de la comida (Hinojosa, 1997, p. 39).

El efecto humorístico de esta descripción se logra precisamente al evocar el comportamiento de las madres, que, generalmente, premian las buenas acciones y castigan las malas, contrario a la señora mala del cuento que castiga cualquier acción sin importar si es buena o mala. De tal forma que, para que los lectores puedan reír, deben reconocer las reglas y convenciones sociales que se están rompiendo.

La hipérbole es un tono que se mantiene durante todo el libro. A veces por medio del absurdo, pues hasta el león más fiero teme a esta mujer malvada. Y otras, llevando las acciones de la mujer hasta lo inverosímil, como darles de comer croquetas a sus hijos en lugar de cereal o echarles limón en los ojos cuando cooperan en el hogar. Estas exageraciones tienen dos funciones, una es causar risa, y otra, resaltar los defectos de la crueldad y el mal humor para invitar a la reflexión.

Hacia el final de la historia se da un giro inesperado a la narración. A los habitantes se les ocurre fingir que las acciones malas les gustan y comienzan a quejarse cuando ella hace algo bueno: “—Gracias, mamita, ¿podrías darme otro pellizco? Ándale, por favor, aunque sea uno solo... / La señora, extrañada al principio, le dijo que no, que él no merecía un premio así” (Hinojosa, 1997, p. 32). Este revés rompe con la lógica del mundo real y es lo que provoca el humor, pues jamás veríamos en nuestra cotidianidad a un niño implorando un pellizco ni a una mujer mala negarse a causar dolor o llamarle premio a un pellizco. Este mismo juego se aprecia en la página 39:

Estaba la señora tan enojada y tan confundida con todo lo que pasaba a su alrededor que, sin darse cuenta, le dio una moneda al limosnero del pueblo. Este se enfureció y le reclamó:

—¿Qué le sucede, señora? Llévase su horrible dinero a otra parte. No me insulte con su caridad.

Contenta de saber que eso no le gustaba al limosnero, sacó de su bolsa todos los billetes y todas las monedas que tenía y se los arrojó al sombrero (Hinojosa, 1997, p. 39)

De este modo, el relato hace uso de un humor más irónico. Las expresiones de los personajes se vuelven graciosas porque sabemos justamente que no son adecuadas con la situación. Ni cumplen con la previsibilidad de las acciones. A lo largo de estas últimas páginas, se repiten eventos similares. Finalmente, el relato culmina con la más grande ironía: una mujer mala muy buena. Invitándonos no solo a reír, sino también a reflexionar sobre la maldad y la bondad, porque la función del humor es, en palabras de Augusto Monterroso, “hacer pensar, y a veces, hasta hacer reír” (Villoro, 2012, p. 26).

La risa que nos hace pensar

La Literatura para Niñas, Niños y Jóvenes es un lugar idóneo para ejercitar el humor, ya que es una invitación abierta para que los pequeños lectores exploren las convenciones sociales y el lenguaje, por medio de la ruptura. El humor también se educa “a través de juegos de palabras, adivinanzas, disparates, canciones, onomatopeyas, utilizando la fantasía y manejando el lenguaje” (Pescetti, 2011).

Asimismo, el humor nos invita no solo a reír, sino a pensar y percartarnos de las cosas que acontecen en nuestra realidad. Aunque la gran queja de Aristóteles hacia la comedia era que mostraba personajes llenos de vicios, me parece que, precisamente, este es su gran atributo. A través de la exageración de lo absurdo y lo grotesco podemos mirar las fallas de nuestra sociedad que, de otra forma, pasarían desapercibidas.

Además, por medio del humor, la literatura nos ofrece un espacio donde podemos poner a prueba los dilemas morales y colocar al revés las reglas establecidas (Orozco, 2018). Incluso, podríamos pensar que el humor tiene un efecto catártico, pues, quizás, como refiere Stilman (1967), es “el único medio para sobreponernos a nuestros despiadados, eternos enemigos. Sin estos —sin la muerte, sin la estupidez, sin la crueldad, sin los censores, sin los verdugos— no necesitaríamos al humorismo, ni podríamos concebirlo” (p. 15).

Así pues, la gran variedad de libros dirigidos a niñas y niños permiten aproximarse al humor desde diferentes maneras: por medio del gag físico

y la sorpresa, o bien, desde la hipérbole, la parodia, el humor negro o la ironía. Y de esta forma, además de divertirnos, ejercitar la lectura crítica para aproximarnos a los distintos niveles y códigos (visuales o lingüísticos) que los libros ofrecen.

Bibliografía

- Aristóteles (1858). *Poétique*. Librairie philosophique de Ladrangue.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre la significación de la comicidad*. Godot.
- Béhar, H. (1973). *Jarry. Le monstre et la marionnette*. Larousse université.
- Gedovius, J. (1997). *Trucas*. Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Altea.
- Hinojosa, F. (1992). *La peor señora del mundo*. Fondo de Cultura Económica.
- Orozco, M. T. (2009). El libro-álbum: definición y peculiaridades. *Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/orozcofall09.htm>
- _____ (2018). *El humor negro en la literatura para niños: el caso de Isol*. Grupo editorial Lumen.
- _____ (2020). Humor y carnaval en la literatura para niños. *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*. XXIV (78), 453-467 DOI: 10.32870/sincronia.axxiv.n78.21b20
- Pescetti, L. M. (2007). Tres propuestas sobre el humor. En A. Moreno (ed.), *El humor en la Literatura Infantil y Juvenil* (pp. 53-62). G. I. VARIARIA.
- Rueda, C. (2005). *Mientras se enfría el pastel*. Libros del Rincón. SEP.
- Stilman, Eduardo (1967). “El humor negro”, en *El humor absurdo. Antología ilustrada*. Brújula.
- Villoro, J. (2012). “Nada es tan serio como la diversión”. *Revista de la Universidad de México*. 106, 24-26.
- Wells, Paul (1998) *Understanding Animation*. Routledge.

Capítulo 3.

La otra lectura: los indicios del humor en *El increíble niño comelibros* y *El misterioso caso del oso* de Oliver Jeffers

LILIA LIZBETH CAMBEROS GUTIÉRREZ

El humor en la Literatura para Niñas, Niños y Jóvenes

Desde sus inicios, el libro-álbum ha permitido acceder a más de una lectura debido a la forma en la que está construido. *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann (1845), conocido en Hispanoamérica como *Pedro Melenas*, se considera el primer libro-álbum moderno (Van der Linden, 2015; Díaz, 2007; Garralón, 2004) y un parteaguas en la forma en la que se escribía para niñas y niños, pues, a partir de su publicación, los libros dirigidos a la infancia comenzaron a desprenderse de su excesiva carga moralizante y a incluir elementos humorísticos y lúdicos, relacionándolos así con el juego y la diversión (Garralón, 2004).

Pedro Melenas contiene nueve historias breves escritas en verso, cada una acompañada de una ilustración, las cuales dan paso al humor y dejan atrás el didactismo. El recurso que se utiliza es la hipérbole, a través del cual se muestran las consecuencias que experimentan los personajes por sus travesuras, desobediencia y mal comportamiento. Baste, como muestra, la historia de Gaspar Sopas, un niño que un día ya no quiere comer sopa, lo que causa que comience a adelgazar tanto que muere al quinto día. Así, la descripción y la ilustración de Gaspar Sopas, delgado como un fideo,

llevan a la risa y no al miedo, por la improbabilidad de que la consecuencia sea tal como la cuenta el narrador.

Así, los textos para niños y niñas que siguieron a esta obra de Hoffmann, menciona Ana Garralón (2004), “mostraban una imagen de los niños menos rígida y artificial: son malos y traviosos, y por primera vez se puede decir que apareció el humor sarcástico” (p. 49). En este sentido, traemos a Hoffmann a esta reflexión sobre el humor en los libros-álbum porque aportó al formato de los libros para niños y niñas, dando origen al libro-álbum moderno, pero también por su influencia sobre qué historias contarles y cómo hacerlo. Chávez (2021), haciendo referencia a los textos donde se usa el tropo de las y los niños rebeldes, como en *Pedro Melenas*, señala que se trata de libros que:

Fueron criticados y censurados [en su época], por considerar los contenidos de sus obras inapropiados para los niños y las niñas. Ya sea porque incitaban a desafiar a la autoridad o porque, en todo caso, mostraban un espejo bastante aumentado de la estupidez del mundo adulto. (p. 58).

Así, estos libros subversivos, a pesar de su censura, se abrieron paso por los ojos lectores gracias a que se conectaban con la risa. La Literatura para Niñas, Niños y Jóvenes (LNNJ) usa el recurso del humor para criticar los problemas de su época, tal como lo hace el resto de la literatura, como vemos en *Pedro Melenas* de Heinrich Hoffmann, *Matilda* de Roald Dalh o *Pippi Calzaslargas* de Astrid Lindgren (Chávez, 2021). En este sentido, no se trata de un humor para las niñas y los niños y otro para los adultos; en ambos casos, se trata del mismo humor.

Al respecto, Luis Pescetti señala lo siguiente: “A medida que se crece, lo cómico no varía en su naturaleza, sino en matices, temática y complejidad. Al tratar de comprender el humor infantil se despejan aspectos de lo cómico en general, y viceversa” (s.a).

El humor, como el libro-álbum en sí, requiere un lector competente, tal como menciona Orozco (2020): “El humor presente en la literatura para niños muestra un modelo de niño capaz de desentrañar los signifi-

cados ocultos de las palabras y las imágenes” (p. 465). Visto de esta forma, podemos sugerir que los textos humorísticos de la LNNJ, y en particular el libro-álbum, requieren un lector avezado, capaz de construir nuevas interpretaciones a través de la mirada atenta, consciente de que la historia que se le cuenta encierra otras tantas interpretaciones.

En este capítulo, nos centraremos en analizar cuáles recursos del humor se usan en los libros-álbum *El increíble niño comelibros* (2006) y *El misterioso caso del oso* (2009) de Oliver Jeffers, considerando el uso de tropos y estrategias narrativas, tanto del texto como de la ilustración, haciendo énfasis en los elementos idiosincrásicos del libro-álbum con la construcción de sentido de lo humorístico. Este análisis se realizará desde la perspectiva teórica de Van der Linden (2015) y la propuesta metodológica de análisis de la narrativa para primeros lectores de Orozco (2018). El análisis comienza con la descripción general del argumento y, posteriormente, se analiza la materialidad del libro. A continuación, la historia se divide en secuencias narrativas para su análisis, mismas que se analizan por unidades de significado, esto es como una doble página, o sólo una página del pliego, dependiendo si la ilustración es autónoma o si se lee como imágenes solidarias, es decir, como viñetas. El orden del análisis de las secuencias narrativas sigue el siguiente orden: 1) transcripción del texto; 2) descripción de la ilustración; 3) interpretación. No obstante, en algunas secuencias narrativas se altera este orden debido a la relevancia que el texto o la ilustración tienen en la interpretación.

El libro-álbum en la actualidad

El concepto editorial del libro-álbum surge hasta el establecimiento de la industria editorial, alrededor de los años setenta. La invención del papel continuo y la impresión *offset* permitieron la extensión de formatos y tamaños de la encuadernación que ahora caracterizan a los álbumes frente a otro tipo de obras (Díaz, 2007). Para Sophie Van der Linden (2015), el libro-álbum es:

Un soporte de expresión cuya unidad mínima primordial es la *doble página*, sobre la que se inscriben, de manera interactiva, imágenes y texto, y que sigue una concatenación articulada de página a página. La gran diversidad de sus realizaciones deriva de su modo de organizar libremente texto, imagen y soporte. (p. 29).

En otras palabras, el soporte en el que se inscriben el texto y la imagen en el libro-álbum cobra especial relevancia, ya que tanto la cubierta, las guardas y el formato pueden aportar a la dimensión significativa o narrativa del texto, a lo que se le denomina *materialidad del libro-álbum* (Van der Linden, 2015; Tabernero, 2010; Díaz, 2007).

La materialidad del libro-álbum es también un espacio en donde se pueden encontrar *indicios*, los cuales, según Díaz (2007), son una unidad de significación del libro-álbum. Este autor los define como “detalles que nos adelantan parte de un contenido, que nos mantienen abierta una expectativa o que nos revelan otros significados” (p. 113). Un indicio, entonces, es un elemento en la materialidad del libro o en las ilustraciones que pueden anticipar al lector en la historia, pero que también ofrece información complementaria que no es necesaria para comprender la trama y, aun así, permite nuevas interpretaciones si se le toma en cuenta. Así pues, en este capítulo, se usa el concepto de indicio para hacer referencia a todos aquellos elementos que enriquecen la interpretación de la materialidad del libro-álbum o de la ilustración dirigiendo la construcción de sentido hacia una interpretación humorística.

Las otras lecturas: los indicios del humor en el libro-álbum

El libro-álbum se caracteriza por la forma simbiótica en la que interactúan el texto y la imagen, de modo que existe una interconexión entre los dos códigos, es decir que no es posible comprender el texto (código lingüístico) sin la ilustración (código visual), y viceversa (Van der Linden, 2015; Díaz, 2007).

Por lo tanto, el libro-álbum requiere un lector activo, de uno que cree sentido a través de la conjunción de texto, imagen y soporte, y no que ob-

serve estos dos últimos como mero ornamento. Al respecto, Díaz (2007) advierte que el libro-álbum “reclama un rol constructivo del lector, quien debe ser capaz de completar esos eslabones que aseguran una participación activa e inteligente en el proceso de descodificación” (p. 95).

Así, dentro de este marco de interdependencia de códigos, los indicios cumplen un papel muy importante en la interpretación de un libro-álbum, ya que pueden ser pistas que anticipan la trama u ofrecen información complementaria que enriquecen la significación que surge de la lectura del texto y la imagen.

En esta última función, se inscriben los indicios humorísticos, dado que enriquecen la experiencia de lectura de los niños y las niñas, invitándolos a contemplar las ilustraciones en busca de indicios o también a releer para descubrir nuevas pistas que se escaparon en la primera, segunda o tercera lectura.

Por lo anterior, el libro-álbum requiere un lector activo, de uno que esté dispuesto a leer todos los elementos que lo conforman en aras de construir nuevos sentidos, tal como señala Tabernero:

El álbum implica, en el proceso de interpretación, la colaboración de un lector modelo eminentemente activo que vaya “llenando” los espacios vacíos generados por la conjunción de lenguajes que, por su forma de significar, son irreconciliables. La linealidad del texto se contradice con la globalidad de la imagen en su forma de construir sentidos. (2010, p. 6).

En otras palabras, Tabernero define a este lector activo a partir de sus habilidades lectoras, es decir, que sea capaz de leer y mirar a la vez, considerando tanto el código lingüístico como el visual, pues debe tener la habilidad de alternar entre la lectura lineal del texto y la lectura espacial que exigen las imágenes.

A juzgar por la portada: los recursos humorísticos en las cubiertas
El formato es un elemento que se incluye dentro de la materialidad del libro-álbum, pues, como ya se había mencionado, este es sobre todo un

soporte. El libro-álbum puede presentarse en los formatos a la francesa, apaisado, cuadrado, a la alemana o como libro acordeón, así como cuadriláteros, triángulos, circulares...

Se trata de uno de los soportes impresos que permite mayores posibilidades en cuanto a formas y tamaños. Sin embargo, independientemente del formato que se use, es una unidad de significación del libro-álbum, ya sea de manera editorial, estética o narrativa (Van der Linden, 2015; Díaz, 2007).

Tal como menciona Díaz (2007), “el formato constituye una de las decisiones editoriales más importantes, pues cada historia demanda un espacio de representación particular” (p. 127). En efecto, el uso de un formato en lugar de otro tiene implicaciones de significación en la lectura, mencionemos, por ejemplo, *El libro inclinado* (2007) de Peter Newell, donde la inclinación del libro causa que el carrito de un bebé se vaya por la pendiente, similar a la comedia de situación.

Las cubiertas, así como el formato, pueden participar como elementos narrativos de la historia. Para profundizar más, nos referiremos a *El increíble niño comelibros* (2006) de Oliver Jeffers. En este álbum, se narra la historia de Enrique, un niño al que le encanta comer libros. Un día, comió una palabra por accidente y luego pudo comerse un libro entero. Así, Enrique se dio cuenta de que cuantos más libros comía, más listo se iba volviendo. Sin embargo, un día comenzó a sentirse enfermo y se le empezó a revolver toda la información que había aprendido. Fue así como decidió dejar de comer libros para comenzar a leerlos. No obstante, ahora se había vuelto el increíble niño comebrócoli.

En *El increíble niño comelibros*, el humor se presenta a través de la parodia y la sátira. Hutcheon señala que “un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante” (1981, p. 177). En este libro-álbum, se puede observar que se retoma el tema del fomento a la lectura como una enseñanza, tal como lo harían los textos que tienen una intención pedagógica o moralizante, donde hay una clara demarcación entre el vicio y la virtud, así como entre lo correcto y lo incorrecto, para finalizar con una

enseñanza que busca suscitar un cambio de pensamiento o de conducta en las y los lectores.

En este sentido, en un primer momento, Enrique es caracterizado a través del vicio, pues comienza a comer demasiados libros hasta el punto de que es incapaz de digerirlos y, en lugar de hacerse la persona más lista del mundo, como era su intención en un principio, ya no es capaz de discernir entre toda la información que lee. Entonces, Enrique regresa a la virtud cuando entiende que, para ser la persona más lista del mundo, es mejor leer los libros en lugar de comerlos, aunque le tome más tiempo; además, sustituye el vicio de comer demasiado por un alimento benéfico para su salud, el brócoli.

En este punto de la narración, encontramos los elementos clave de los textos moralizantes: el vicio, la virtud y la enseñanza o moraleja. Sin embargo, la forma en la que finaliza la historia nos propone, más bien, acercarnos a él como una parodia de los textos moralizantes, dado que la historia no concluye con Enrique viviendo en la virtud. El texto termina mencionando que “Ahora Enrique siempre está leyendo... aunque, la verdad, de vez en cuando” (Jeffers, 2006). Por su parte, la ilustración nos muestra a Enrique sentado en el suelo, leyendo un libro y comiendo una ramita de brócoli. No obstante, la construcción de sentido paródico se da en la siguiente ilustración, donde se muestra un brócoli a punto de caer al suelo, en señal de que ha sido arrojado, y las siguientes páginas tienen una mordida, incluidas las guardas y la cubierta.

Recordemos que la interpretación de un libro-álbum se da a través de la lectura de todos los elementos que lo conforman, no solamente del texto. Teniendo en cuenta esto, podemos observar que el texto finalizó la historia del personaje como un gran lector (virtud), pero solo si se toma en consideración la siguiente ilustración y la mordida de la cubierta, el lector puede acceder al verdadero final: ahora Enrique prefiere leer libros, pero también a veces le gusta volver a comerlos (vicio). El final de este álbum supone una transgresión a la enseñanza que, en un principio, se creyó que planteaba: Enrique no es un personaje virtuoso, como se esperaría en un

texto moralizante, pero tampoco recibe un castigo o reprimenda por haber sucumbido ante su antiguo vicio.

Enrique es, más bien, un personaje subversivo que desafía los límites entre el vicio y la virtud. En este sentido, se trata de un personaje que se redimió y que, aun así, retoma la conducta nociva sin que esto le implique ningún daño o castigo, mostrando otra forma de estar en la virtud. Chávez (2021) hace hincapié en que “quizás el mensaje implícito más potente de esta literatura subversiva sea precisamente enseñar otras posibilidades. Mostrar a los niños y las niñas que pueden tomar un papel activo y luchar contra el orden establecido socialmente” (p. 66).

En resumen, *El increíble niño comelibros* no busca mostrar una enseñanza absoluta, reproduciendo la dicotomía bueno-malo o virtud-vice, como lo haría una fábula, por mencionar un ejemplo de textos con una intención moralizante, sino que la mordida en el libro muestra otra posibilidad: no niega la virtud de Enrique, pues efectivamente ha dejado de devorar libros, pero tampoco lo caracteriza desde el vicio, es solo un personaje que construye su propia forma de concebir el vicio y la virtud, logrando así parodiar y desafiar los textos que persiguen esta intención moralizante absoluta.

Satirización de la lectura: lo bueno, lo malo y lo peor

El increíble niño comelibros, como ya se mencionó, es un libro-álbum que parodia a los textos pedagógicos a través de la ridiculización de la enseñanza final. Sin embargo, junto con la parodia se entretiene la sátira, denominada sátira paródica, donde también “[se] apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva” (Hutcheon, 1981, p. 177). Dicho de otro modo, la sátira paródica se trata de una obra que tiene una relación intertextual con otra que le precede y de la que se burla, pero que también sirve como instrumento para corregir y criticar ciertas conductas y/o situaciones sociales.

En este álbum, encontramos que la lectura es el tema central sobre el que se desarrolla la historia y también sobre el que se inscribe la sátira. Enrique es un niño al que le encanta comer libros porque hacerlo le ayuda

a saber más. Así, la historia comienza con una idea muy positiva sobre que Enrique coma tantos libros, dado que tienen la intención de enseñar algo, entonces conforme más se coma más va a saber. Empero, esta visión deja de ser positiva cuando se muestran los efectos negativos que el exceso de libros tiene en Enrique: “Empezaba a sentirse un poco enfermo. Pero eso no era lo peor. Todo lo que iba aprendiendo se volvía un revoltijo porque no le daba tiempo de hacer bien la digestión” (Jeffers, 2006, pp. 18-20). Así, es posible identificar una crítica hacia la visión de la lectura como un número que excluye el comportamiento lector, definido como la “expresión social de la forma en que una persona representa y practica la lectura en el contexto de la cultura escrita que lo acoge” (INEGI, 2020).

Este discurso sobre la lectura que considera la cantidad de libros leídos es abordado de manera crítica a través del tropo del sabelotodo, que Enrique representa desde el tratamiento lúdico del niño *comelibros*, visto como un espectáculo, y donde lo importante es la cantidad de libros que come, tal como menciona el narrador: “Para el miércoles Enrique ya había comido TODO un libro. Y para finales de mes podía atiborrarse un libro de un tirón” (Jeffers, 2006, pp. 4-5). Así, el acercamiento de Enrique con la lectura por la cantidad de libros leídos no dista de una percepción muy común en los discursos oficiales, donde la cantidad tiene mayor peso que la calidad.

Por eso, Enrique no discrimina ningún tipo de libro: “novelas, diccionarios, almanaques y atlas, libros de bromas, libros de historia y hasta de matemáticas” (Jeffers, 2006, p. 7). Baste, como muestra, los resultados del Módulo sobre Lectura (MOLEC) de 2020 donde se identificó que la población mexicana lee 3.4 libros al año, pero no se profundiza en la calidad de estos libros. En este sentido, en 2017, se identificó que, en el *ranking* de los libros más vendidos para niñas, niños y jóvenes en México, según Nielsen Bookscan, se encontraban los relacionados con programas de televisión o películas, como *Gravity Falls* y *Coco* (Imjuve, 2017).

Este breve acercamiento a *El increíble niño comelibros* de Oliver Jeffers nos permite identificar los recursos que se usan en este libro-álbum, pero que también pueden ser extendidos a otras obras de la LNNJ. Además,

nos ha permitido reconocer que el tropo del niño comelibros es una figura que se enmarca en una realidad intra y extratextual que desafía tanto el paradigma didáctico de la lectura a través de la parodia y que critica, por medio de la sátira, la concepción generalizada de la lectura como un número que alcanzar y no como una experiencia de la que todas y todos podemos disfrutar.

El humor antes de comenzar: las guardas

Las guardas son las páginas que funcionan como bisagra entre la tapa y el cuerpo del libro y desempeñan un papel muy importante como elementos que permiten el uso de recursos humorísticos en los libros-álbum. En *El misterioso caso del oso* (2009) de Oliver Jeffers, el humor se manifiesta a través de la parodia del discurso instructivo que se presenta en las guardas. En este libro-álbum, la parodia aparece en las instrucciones avanzadas para hacer aviones de papel. El modo discursivo instructivo se caracteriza por ser referencial y porque privilegia, ante todo, la claridad. Sin embargo, las instrucciones que ofrece la guía para la excelencia aeronáutica son poco claras y complicadas de seguir, a pesar de que están acompañadas con imágenes ilustrativas, además de que su ambigüedad aumenta en la medida que el lector pasa por los primeros tres modelos.

Las guardas de este álbum están cuadrículadas y son de color azul marino, como si se tratara de un *blueprint* (un tipo de papel especial para hacer planos). En cada página, están las instrucciones y gráficos ilustrativos para armar un avión distinto; también hay una pequeña descripción y opciones para el despegue.

En la primera página, está El gran aeroplano (modelo n° 14), cuyas instrucciones de armado son: 1) ~~doble~~, 2) ~~doble~~, 3) ~~doble~~ pliegue, 4) ~~doble~~, 5) apriete, 6) presione. Luego, en la segunda página, se encuentra La doble alada fiera peruana (modelo n° 26), donde la imprecisión de las instrucciones se vuelve más evidente: 1) Empiece aquí, 2) haga esto, 3) luego esto, 4) y luego esto, 5) haga todo esto, 6) y termine aquí. En las guardas del final del libro, también se muestran dos modelos de aviones.

En la primera página, están las instrucciones para construir El poderoso cóndor (modelo n° 38), las cuales son aún más ambiguas e imprecisas que las anteriores: 1) Use un pedazo de papel que tenga cuatro lados, 2) haga todos los dobleces y demás cosas, 3) la parte difícil, 4) mmm... la parte realmente difícil, 5) observe, 6) cómo se debe ver (Jeffers, 2009).

En la segunda página, se ubican las instrucciones para construir La roca voladora: el bombardero (modelo n° 73). En este modelo, al contrario que en los anteriores, las instrucciones son bastante precisas, dando la impresión de que, en este caso, sí se seguirán las reglas de los textos instructivos: “1) compre papel blanco de 28 cm x 35.56 cm (puede comprar otros colores); 2) marque el centímetro 12.7 del lado que mide 35.56 y doble a la mitad; 3) marque el centímetro 17.78 del lado que mide 28 cm y doble en tercias dos veces, diagonalmente; 4) note que tuvo que haber usado papel de 21.59 cm x 30.48 cm; 5) haga una pelota; 6) Deséchela” (Jeffers, 2009). En este modelo, aún se siguen parodiando los textos instructivos, pero usa otro recurso: la ironía.

La ironía es entendida como un tropo que se relaciona con la parodia. Este tropo se define como antifrástica con una intención pragmática burlesca que se crea del desfase de dos contextos semánticos (Hutcheon, 1981).

En este sentido, la ironía se pone en marcha cuando el lector opone la exactitud de las instrucciones de la 1 a la 4 con las únicas dos instrucciones necesarias para construir La roca voladora, que no son otras que hacer una pelota de papel y desecharla. Solo entonces, el lector descubre de dónde proviene el nombre de este avión. Además, en las opciones para el despegue, se sugiere no intentar bombardear a nadie con esta. Claro está que se trata de una expresión irónica, dado que la advertencia, contrario a lo que enuncia, invita al lector a que le arroje la pelota de papel a alguien, tal como lo muestra la ilustración.

A partir de lo anterior, se puede observar que la guía para la excelencia aeronáutica de las guardas de *El misterioso caso del oso* es un indicio que tiene una doble intención: por un lado, anticipa al lector en la historia, pues los aviones de papel tienen un rol protagónico; por otro lado, son un recurso que suscita al humor si es que el lector tiene conocimientos

previos sobre el modo discursivo instructivo, pues así puede interpretarse la violación de las reglas establecidas de este tipo de texto como una parodia, pues como menciona Hutcheon, la intención de la parodia, a nivel pragmático, no es otra que provocar un efecto cómico y ridículo (1981, p. 178).

Para identificar el recurso cómico que está oculto en la parodia es necesario que el lector conozca las reglas que se están trastocando, tal como menciona Orozco:

Para ingresar en el territorio del humor, necesariamente debemos salir de la tierra de la “norma y la regla”. Pero para salir de la norma, se deben conocer sus límites y fundamentos para poder tejer el fino hilo de la disrupción socialmente aceptada. Debemos conocer “el derecho” para entender “el revés”. (2020, p. 457).

Visto así, podemos considerar que el humor que subyace en las instrucciones avanzadas para construir aviones de papel a través de la parodia y la ironía exige que las niñas y los niños lectores conozcan o estén relacionados previamente con los textos instructivos, pero también que estén abiertos a acercarse a las otras lecturas que este libro-álbum les ofrece.

El humor en las ilustraciones: los indicios de la incongruencia en la imagen

En los libros de Oliver Jeffers, el humor no suele estar a primera vista. Generalmente, lo encontramos escondido en la ilustración, esperando que el lector lo halle, ya sea en la primera lectura o en las siguientes. Es justo a través de la mirada inquisitiva que el lector descubre elementos incongruentes en las ilustraciones que causan un efecto humorístico.

Para explicar estos indicios humorísticos, nos remitiremos a la teoría de la incongruencia-resolución de Suls (1972), quien propone que esta teoría se da en dos fases sucesivas: en la primera, hay una invalidación de las expectativas cognitivas del lector-destinatario, lo que produce la incongruencia; en la segunda, el destinatario resuelve el dilema cognitivo

y toma conciencia del engaño, lo que da lugar al efecto humorístico (En Yus, 1996, p. 6).

En *El misterioso caso del oso*, se cuenta la historia de los habitantes del bosque, quienes, un día, se dieron cuenta de que las ramas de los árboles estaban desapareciendo, por lo que decidieron iniciar una pesquisa. Tras una ardua investigación, descubrieron que un oso, que vivía a las afueras del bosque, era el responsable. Llamaron a la policía y lo detuvieron.

Sin embargo, después de que escucharon su declaración, descubrieron que lo hizo para ganar una competencia de aviones de papel. El oso confesó que no era muy hábil para volar aviones, de modo que, cuando se le acabó el papel, después de mucho practicar, comenzó a cortar árboles para fabricar más. Finalmente, el juez levantó la sesión y le pidió al oso que arreglara los daños.

Como se trata de un libro-álbum, el texto y la imagen van narrando la historia de manera simultánea y el lector se va encontrando con distintos indicios que propician la lectura humorística. En principio, nos encontramos la ilustración de las páginas 9-10, donde se observa a los habitantes del bosque argumentando, a través de globos de diálogo con una imagen que representa lo que dicen, por qué no fueron ellos quienes robaron las ramas de los árboles.

Cada personaje menciona una coartada que los exonera de ser los autores del crimen. Sin embargo, entre los globos de diálogo se encuentran algunas imágenes que muestran situaciones incongruentes con las expectativas cognitivas que podría tener el lector, pues van en contra de la naturaleza de estos animales.

El ganso aparece con un secador de cabello, como si estuviera en el salón de belleza, aunque no tiene pelo; el venado está jugando un videojuego, pero no tiene dedos ni pulgares; el puerco defiende su inocencia bajo el argumento de haber estado cocinando; sin embargo, solo si se mira con detenimiento, se puede observar que lo que fríe en el sartén es nada menos que tocino (¿canibalismo?). La incongruencia que hay entre el personaje y lo que hace, así como el efecto humorístico que se deriva de ella, se da solo si el lector presta atención a la lectura de las imágenes, de forma que pueda

revelar las otras lecturas que subyacen a la lectura superficial, que en este caso serían la representación de las cuartadas de los habitantes del bosque.

En la doble página siguiente (pp. 11-12), se encuentra una secuencia narrativa que inicia cuando ya es completamente de noche: el oso es captado *in fraganti* por el lector mientras está sentado sobre la rama de un árbol cortándola con un serrucho. Hasta este momento, parecería que es toda la información que nos ofrece la imagen, de no ser porque el oso está sentado del lado de la rama que va caer cuando la termine de cortar, es decir que el efecto humorístico se hace presente cuando el lector toma conciencia de la incongruencia de lo que pasará cuando el oso corte la rama finalmente.

Hutcheon (1981) señala que la lectura de recursos humorísticos requiere un lector competente, pues “el lector que no logra captar la ironía (la parodia o la sátira) es aquel cuya expectativa [sic] es, de un modo u otro, insuficiente” (p. 188). Visto así, la lectura de esta doble página requiere un lector que no solo observe al oso cortando la rama, sino que sea capaz de crear expectativas cognitivas sobre lo que sucederá cuando lo haga.

Parodiando lo detectivesco

De la misma manera que en las guardas, *El misterioso caso del oso* recurre a la parodia del relato policiaco. La parodia de este género inicia desde las cubiertas, pues en la sinopsis de este álbum se enumeran aspectos que componen la trama, los cuales coinciden con elementos narrativos del relato policiaco: “Una escalofriante historia de misterio, crimen, sospechosos [...]” (Jeffers, 2009).

Además, el detective se encuentra representado en la ilustración de la contraportada, donde hay un castor que observa un avión de papel con ayuda de una lupa. Así pues, estos elementos mencionados permiten inferir que se trata de un álbum del género policiaco, pero hasta que el lector se embarca en la lectura descubre que, en realidad, es una parodia del mismo.

En la ilustración de la página 13, se recrea la investigación detectivesca que llevan a cabo los habitantes del bosque, haciendo una parodia a las convenciones literarias del texto policiaco. En el primer plano, está la base de un árbol que fue talado. El niño y el ganso colocan una cinta

amarilla con la leyenda “Prohibido el paso” alrededor del tronco para proteger la evidencia.

Mientras tanto, el castor, a quien ya se ha identificado como el detective del caso, dirige la operación señalando con el dedo índice; el venado solo observa lo que hacen los demás. Sin embargo, mientras el resto de los personajes protege la escena del crimen, la atmósfera seria del relato policiaco se ve afectada por el puerco, quien orina en un árbol cercano a la evidencia.

No es necesario hacer notar que las acciones que realiza el puerco no guardan relación con la lógica del mundo del lector, quien descubre en este personaje la ruptura de las normas establecidas, pues se trata del fiscal del caso. En otras palabras, a través del puerco se realiza una sátira al personaje social que representa, pues la sátira “tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano, [...] casi siempre morales o sociales” (Hutcheon, 1981, p. 178).

La ilustración de la página 29 muestra la resolución de la investigación, cuya evolución es la siguiente: los habitantes del bosque encontraron un avión de papel con huellas de oso (página 22); llamaron a la policía (página 23); luego, corroboraron que el oso era el autor de la desaparición de los árboles (páginas 24-26); finalmente, detuvieron y ficharon al oso (página 29).

Vale la pena tener presente que el fichaje consiste en fotografiar al detenido y tomar sus huellas dactilares antes de ser llevado ante un juez para que determine si hay causa para arrestarlo por un delito grave. Así, en esta ilustración, se muestra cuando fotografían al oso: está al centro junto con otros detenidos: a su izquierda, está un oso polar; a su lado derecho, un koala y, finalmente, un oso de felpa.

Los cuatro osos están alineados en orden ascendente: el oso de felpa, el koala, el oso y el oso polar. El texto, al contrario que la ilustración, alude al momento de la detención y al del fichaje: “Detuvieron al oso y lo fotografiaron” (Jeffers, 2008, p. 29). Estas medidas, desde luego, no son ajenas para el lector, dado que se identifica este libro-álbum como una parodia del género policiaco, cuyo desenlace común es la detención del criminal.

En esta ilustración, también está presente el humor como un elemento que parodia el momento del fichaje. En este caso, son los detenidos quienes dotan a la ilustración de un carácter humorístico a través de la incongruencia. En primer lugar, el oso polar mira con notable extrañeza al oso, cuando es él quien está lejos de su hábitat natural; en segundo lugar, el koala aparece con una hoja de papel donde está escrito “Yo no fui”, como si mostrarlo durante el fichaje fuera un argumento suficientemente válido para demostrar su inocencia; por último, está el oso de felpa, quien difícilmente cometería un crimen, ya que no es un ser animado.

Es así como encontramos que el humor es un recurso que requiere la mirada cómplice de un lector avezado, que mire las incongruencias en la ilustración, no solo lo que atañe a la anécdota de la historia (el fichaje del oso), sino como elementos que invitan a otras lecturas.

En la siguiente ilustración (página 30), se continúa con el proceso acusatorio del oso: los habitantes del bosque esperan al policía que va a detener al oso (p. 27); luego, se muestra cómo lo fotografían tras la detención (p. 29). Aquí, se representa el interrogatorio, el cual consiste en una serie de preguntas orales que se hacen al procesado. El oso y el ganso son los personajes que protagonizan esta ilustración. Ambos personajes están sentados en una larga mesa: el ganso, por medio de un globo de diálogo, interroga al oso: “¿Dónde estuviste esa noche?” (Jeffers, 2008, p. 30), y el oso está esposado y es iluminado por una lámpara que cuelga del techo.

El interrogatorio, como parte del proceso acusatorio del oso, se confirma por el texto que acompaña a esta ilustración: “Lo interrogaron hasta altas horas de la noche” (Jeffers, 2008, p. 30). El espacio de esta ilustración es la sala de interrogatorio de la comisaría a la que pertenece el policía.

La incongruencia continúa siendo el recurso que da lugar al humor en esta ilustración. Para comenzar, hay un cartel en la pared con la fotografía de un personaje no humano de color verde y con sombrero, cuya advertencia dice: “Se busca / no se sabe por qué”. Esta clase de indicios humorísticos permiten involucrar emocionalmente al lector en ilustraciones donde, como en la situación descrita, el texto solo reproduce el mensaje de la imagen.

Otro hecho notable es que el policía, a quien los habitantes del bosque llamaron para que se hiciera cargo del proceso acusatorio, delega sus deberes al ganso. Así pues, el hecho de que el policía espere sentado leyendo el periódico y tomando café, mientras el ganso interroga al oso, aporta una dosis de humor a través de la sátira a la institución social a la que este personaje representa, pues, recordemos que para Hutcheon, la sátira tiene la “noción de irrisión ridiculizante con fines reformadores” (1981, p. 181). Así, la postura holgada del policía, con su gorra colgada en el perchero, como si estuviera fuera de servicio, y el ganso llevando a cabo el interrogatorio invitan al humor a la vez que hacen una crítica a la negligencia de esta figura pública.

La ilustración de las páginas 31-32 representa el último acto del proceso acusatorio del oso: el juicio. Los espectadores están sentados en los muñones de los árboles que taló el oso, haciendo referencia al humor a través de la ironía. Los espectadores se conforman por un alce-testigo, el policía y algunos habitantes del bosque: el niño, el castor, el búho y el ganso; además, está el pingüino de *Perdido y encontrado* (2005), quien, además de ser un elemento metaficcional del mundo de Oliver Jeffers, es un indicio del humor a través de la incongruencia, pues este no es su cuento, además de invitar al lector a preguntarse ¿por qué hay un pingüino en el bosque?

En el estrado, está el venado ocupando el lugar del juez y el oso, el del acusado. También está el puerco al frente vestido con camisa, saco y corbata, representando al fiscal. El humor nuevamente se hace presente por medio de la incongruencia cuando el lector descubre a un koala tomando notas del juicio.

Este personaje suscita desconfianza en el lector, que descubre que no es parte de la comunidad del bosque, pero sí sospechoso de robo, ya que es el mismo koala que fue fotografiado con el oso durante el fichaje. Entonces, se preguntará el lector, ¿cómo el koala pasó de ser sospechoso a taquimecanógrafo judicial? ¿Será que el letrado de “Yo no fui” resultó verdaderamente convincente? A estas preguntas podría llegar un lector que mira con atención esta ilustración.

Por otro lado, el humor también se encuentra en el globo de diálogo que reproduce la confesión: el oso ocupa el primer lugar de una tarima de premiación; dos niños, el segundo; y una cabra, el tercero. Claro está que la ilustración representa la premiación del concurso de lanzamiento de aviones de papel que quiere ganar el oso. No obstante, la incongruencia se manifiesta para el lector que descubre que, entre los participantes, aparece una cabra, pues las cabras no pueden lanzar aviones, dado que no tienen pulgares.

Es aquí donde, a través de la incongruencia, el lector podría preguntarse, al darse cuenta de que ha sido timado: ¿Cómo una cabra conseguiría obtener el tercer lugar? Sin duda, el hecho de que una cabra obtuviera el tercer lugar de la competencia no dejaría muy bien parado al oso, pues él tuvo que entrenar mucho para mejorar su lanzamiento de aviones.

A manera de cierre

El libro-álbum es una de las obras de la Literatura para Niñas, Niños y Jóvenes que, por su variedad de posibilidades editoriales, nos invita a leerlo y releerlo, con la seguridad de que la historia que nos cuenta en cada lectura no es la misma que la vez anterior. El libro-álbum requiere un lector capaz de mirar más allá de lo evidente, tal como si se tratara de un detective, de alguien que escudriñe las ilustraciones en busca de los indicios que le permitirán acceder a otras lecturas, como lo es la lectura del humor.

Es así como se trata de obras en las que, independientemente de las temáticas, historias y situaciones en las que se ven envueltos los personajes, es frecuente que encontremos un indicio, un guiño que aguarda para sacarnos una ligera sonrisa o una sonora carcajada.

El humor presente en *El increíble niño comelibros* y en *El misterioso caso del oso* de Oliver Jeffers subyace a la historia principal. Este se manifiesta, principalmente, a través de los indicios, de guiños ocultos en la ilustración y en la materialidad del libro-álbum que solo la lectura atenta de las imágenes puede develar. En estos álbumes, predomina la parodia como género, ya sea de los textos moralizantes, instructivos o policíacos, pues se ridiculiza la enseñanza de estos textos, se dan indicaciones imprecisas y

ambiguas para la construcción de aviones de papel y se ridiculiza el hacer detectivesco. Asimismo, encontramos elementos irónicos que exhortan al lector a no hacer y, sin embargo, dan las instrucciones precisas para arrojarle a alguien el Modelo n° 73 La roca voladora.

En la forma en la que se narra esta historia de Enrique y el misterio del oso, entrelazando la parodia con la sátira, se critica la concepción de la lectura como un número de libros anuales por alcanzar y se ridiculiza a determinados personajes extratextuales con la intención de hacer una crítica a la manera en la que proceden, tal como sucede con el puerco-fiscal y el policía.

Uno de los recursos más frecuentes en *El misterioso caso del oso* es el de la incongruencia, ya que es común encontrar elementos incongruentes en las cubiertas, las guardas, los globos de diálogo, los carteles y letreros o en los personajes inesperados que muchas veces escapan a la primera lectura. Es así como el humor, en este álbum, suele estar escondido, esperando ser descubierto. Utilizo el verbo *descubrir* porque es lo que hace la mirada del lector: descubre que el cerdo cocina tocino, que un oso de felpa inanimado difícilmente cometería un crimen, pero que, aun así, es fichado; que un sospechoso se defiende argumentado “Yo no fui” y que, después, misteriosamente aparece en el juicio del oso. El humor en *El misterioso caso del oso* es parte de la investigación: está escondido y requiere un lector hábil que descubra las pistas que lo llevan hacia otro nivel de lectura, la del humor.

Bibliografía

- Chávez, V. (2021). “Los niños rebeldes de la literatura infantil. Cuando la ficción subvierte las reglas”. En T. Orozco (Coord.). *Miradas en torno a la Literatura para Niñas, Niños y Jóvenes* (pp. 55-77). Universidad de Guadalajara.
- Díaz, F. (2007). *Leer y mirar el libro-álbum: ¿un género en construcción?* Grupo Editorial Norma.
- Garralón, A. (2004). *Historia portátil de la literatura infantil*. Alianza Editorial Mexicana, Secretaría de Educación Pública.

- Hutcheon, L. (1981). “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco* (pp. 173-193). UAM Izta-palapa.
- Instituto Mexicano de la Juventud (2017). *¿La juventud lee por la influencia del cine o la televisión?* <https://www.gob.mx/imjuve/articulos/la-juventud-lee-por-la-influencia-del-cine-o-la-television>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2020). *Módulo sobre lectura* [Nota técnica]. https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/molec/doc/nota_tecnica_molec_feb20.pdf
- Jeffers, O. (2009). *El misterioso caso del oso*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2006). *El increíble niño comelibros*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2005). *Perdido y encontrado*. Fondo de Cultura Económica.
- Newell, P. (2007). *El libro inclinado*. Thule Ediciones.
- Orozco, T. (julio-diciembre de 2020). “Humor y carnaval en la literatura para niños”. *Sincronía*, 78, 453-467.
- _____. (2018). *Acercamientos teóricos a la literatura para primeros lectores*. Narrativa para los primeros lectores. Características, teoría y uso de la ficción (pp. 85-117). Magisterio del Río de la Plata.
- Pescetti, L. (s.a). *Apuntes sobre el humor, los niños y lo infantil*. Luis Pescetti. <https://www.luispescetti.com/ensayos/apuntes-sobre-el-humor-los-ninos-y-lo-infantil/>
- Taberner, R. (2010). Claves para una poética de recepción del libro-álbum: Un lector inserto en una inmensa “minoría” [sesión de conferencia]. *32° Congreso Internacional de IBBY*.
- Van der Linder, S. (2015). *Álbum[es]*. Ediciones Ekaré, Variopinta Ediciones, Banco del Libro.
- Yus-Ramos, F. (1995-1996). “La teoría de la relevancia y estrategia humorística de la incongruencia-resolución”. *Pragmalingüística*, 3-4, 497-508.

Capítulo 4.
Cuando los padres se equivocan. La sátira en
El libro de los cerdos de Anthony Browne e
Imposible de Isol

ELBA EDITH RAMÍREZ BAÑUELOS

*La sátira es el arma más eficaz contra el poder:
el poder no soporta ese humor, ni siquiera los gobernantes que
se llaman democráticos, porque la risa libera al hombre de sus
miedos.*

Darío Fo

En el periodo que abarca la infancia, se aprende a descubrir el mundo y la humanidad en toda su grandeza y vileza. Las experiencias que se construyen en relación con el exterior y el espacio interior formarán la psique de niños y niñas y determinarán la manera en que interactuarán con otros. También será el estadio más vigilado por guardianes del orden y las buenas costumbres, adultos con quienes se establecen las primeras nociones acerca de los límites y la autoridad. Es por estas relaciones de poder y censura, que la literatura dirigida a las infancias se concibe en ocasiones, como simplona y pueril, precisamente porque muchas de las obras escritas para niñas y niños se someten a este esquema autoritario de corrección social.

En este apartado me propongo, a partir de la explicación de los mecanismos operatorios del humor en dos libros-álbum, enunciar la posibilidad

de abrir un espacio de libertad crítica que aún los lectores más jóvenes pueden ejercer frente a los vigilantes de las buenas formas; ejercicio de entrada a ese complejo espacio histórico-cultural multiforme que es la sociedad.

El humor, un espacio para la libertad

La concepción de una literatura simplificada para las infancias implica pensar que la comicidad infantil se apoya solo en el chiste y el humor de *pastelazo* que, si bien es divertido y formativo para el desarrollo de niñas y niños, no es la única opción de expresar el humor en la Literatura para Niñas, Niños y Jóvenes (en adelante LNNJ). Además de divertir, los textos que invierten roles, que trastocan las cosas “tal y como son”, proponen una lectura crítica, la posibilidad de revelarse y cambiar el orden preestablecido desafiando a la autoridad, se trata de provocar una imagen distorsionada apenas reconocible de nuestros propios vicios.

No es común dar libertad a la crítica de los niños, en general se permite la risa, pero no la risa que cuestiona, aunque el humor no es moralmente neutro ni está desligado de las relaciones de poder pues, como dice Luis Pescetti (2007, p. 22), se trata de una reacción de lo que en nosotros se resiste a ser normalizado. En las obras literarias para niñas y niños que proponen el humor como ejercicio de libertad para conocer, explorar, criticar y transformar las ideas de la sociedad histórica y culturalmente normalizada, la sátira y la ironía juegan desde un lugar que les es natural, conocido y cómodo a las infancias, ya que al parecer estos libros donde se exponen los vicios del comportamiento, solo incomodan a los adultos.

Al grito de “el rey es mocho” o “el emperador va desnudo”, la LNNJ satiriza los comportamientos sociales que mientras son más evidentes son más susceptibles a la censura, los mecanismos del humor los desvelan para provocar la crítica que pone “patas para arriba” el mundo adulto normado. El problema es que ese universo por regla general no es criticable, y como

el barbero del rey, resulta más efectivo revestirlas de otra forma para darlas a conocer y con ello exponerlas¹.

Revestir las conductas de solemnidad, las vuelve rígidas, abigarradas, estáticas, esto las hace propensas a caer en el ridículo, en el absurdo que representan las formas solemnes de la lengua y la tradición y ello hace que la ironía se vuelva tan tentadora para la literatura.

Ahora, cuando ese comportamiento de dudosa calidad moral o ese contenido absurdo no solo está en la esfera del rígido e históricamente correcto universo adulto sino en la figura paterna y materna, el problema se vuelve más espinoso y controversial, ¿cómo denunciar sus errores y contradicciones?

Como se anticipó, en este texto se explora el uso de la ironía como mecanismo del humor en la LNNJ en tanto tropo retórico y a través del género satírico en dos libros-álbum: *El libro de los cerdos* del inglés Anthony Browne e *Imposible* de la argentina Isol, libros que comparten una función semiótica en la transformación del cuerpo para representar la sátira y la des-sacralización de la maternidad y paternidad.

Para esta reflexión, recorro a Linda Hutcheon para distinguir los conceptos de *ironía* y *sátira* y evidenciar su presencia en los álbumes seleccionados. Dado que se trata de tropos retóricos, se presenta un esquema de análisis en dos niveles de contenido: semántico (significado) y pragmático (sentido) lo cual evidencia la inversión de valores a partir de la superposición de dos sentidos que acontecen simultáneamente en función de los elementos contextuales de la imagen y el texto con una carga cultural y social de la cual deviene la situación humorística.

¹ En el libro *El rey mocho* de Carmen Berenguer, editorial Ekaré, el viejo barbero del rey quien es el único que sabe que le falta una oreja, muere y es necesario conseguir uno nuevo. Este joven no sabe qué hacer con el secreto y cava un hoyo en la tierra para gritarlo. Al tiempo en ese lugar crece un cañaveral de donde se fabricarán flautas que cantan una tonada que dice “el rey es mocho, no tiene oreja por eso usa peluca vieja”. Una vez que el pueblo conoce el secreto, el rey solo vuelve a usar su peluca en carnaval.

Una última nota. Tratándose del análisis del libro-álbum, y como se ha explicado más ampliamente en capítulos que anteceden, es relevante considerar que, dado el carácter complementario del texto y la imagen, las manifestaciones del humor pueden encontrarse en ambos soportes (inclusive en la compaginación), máxime que se trata de autores-ilustradores que conciben la obra como un todo significativo, tampoco habrá que olvidar que en los buenos libros los límites de la edad son difusos y que el género del álbum en la LNNJ, no es excluyente de ser leído e interpretado desde cualquier generación.

La construcción del humor: la ironía como figura retórica que satiriza la vida

En la novela *El nombre de la rosa*, Umberto Eco atribuye a Aristóteles el texto de la Comedia, en el que supuestamente define al ser humano como “un animal que sabe reír”. Apenas el mes de abril del 2021 se publicó un artículo en la revista *Bioacustics* que revela un estudio comparativo entre la risa humana y las vocalizaciones de varias especies animales durante el juego, el cual pretende establecer una hipótesis evolutiva acerca de las interacciones sociales humanas mediadas por la risa y el humor.

Si bien ahora podríamos decir que el humano no es el único animal que sabe reír, habrá que sumar a la definición “como un animal que hace reír, pues si algún otro animal lo consigue, o algún objeto inanimado, es por un parecido con el hombre, por la marca que el hombre le imprime o por el uso que el hombre hace de él” (Bergson, 2011, p. 10), este uso único del humor y la risa radica no solo en los momentos del juego físico como en el caso de algunos mamíferos y aves, sino en el uso de la inteligencia para generar situaciones que conducen a la risa como un sofisticado medio de interacción en la complejidad social de la humanidad.

Entender esta capacidad no exclusivamente desde el juego físico, sino a partir del uso lúdico de los códigos lingüísticos y paralingüísticos, permite explorar su importancia en la comunicación humana a través de las generaciones.

En la literatura el humor se ha relacionado con lo carnavalesco que conecta con lo dicho en el primer apartado acerca de “una actitud subversiva respecto al esquema de valores y jerarquías de la sociedad establecida, a la que somete a la crítica a través de la sátira, la degradación paródica y la ruptura de tabúes” como apunta Pescetti (2010, p. 16). En la LNNJ, el humor como recurso estilístico a través del que se transmite la crítica a la sociedad,

aparece por primera vez en los textos de la literatura infantil y juvenil alemana en la corriente llamada *biedermeier* que abarca la época entre el romanticismo y el realismo literario, aproximadamente desde los años 30 hasta los años 80 del siglo XIX (Ruzicka, 2007, p. 407).

Los ideales de esta corriente son el tranquilo idilio familiar y los pequeños deleites de la vida cotidiana, la exaltación del concepto de infancia y el niño como encarnación de los valores positivos de la vida, son características de la época. Aparecen libros con ilustraciones de tiernas imágenes de niños angelicales con historias con un trasfondo moralizador y didáctico, y es precisamente ante este valor “ideal” de la vida sosegada, normalizada, que encuentra terreno fértil el “no-ideal” que satiriza las tradicionales virtudes burguesas. En este contexto surgen obras como *Struwwerpeter* (1845) de Heinrich Hoffmann y veinte años más tarde *Max und Moritz* (1865) escrita por Wilhelm Busch, las cuales tienen relatos breves protagonizados por niños desobedientes y terribles que tergiversan la serena utopía social burlándose de los modos tradicionales de conducta aceptable.

De ahí que se entienda que el ideal es fundamental para el humor, pues cuando no existe la noción de un modelo, de una regla que se transgrede, el efecto cómico no se produce porque los recursos del humor para evidenciar lo inadecuado de la norma se basan en la exageración, la inversión, la convivencia de mundos dispares. Estas son las características de *Struwwerpeter*²:

² Pedro Melenas, en su traducción al español.

¡Aquí está, nenes y nenas,
este es Pedro Melenas!
Por no cortarse las uñas
le crecieron diez pezuñas,
y hace más de un año entero
que no ha visto al peluquero.
¡Qué vergüenza! ¡Qué horroroso!
¡Qué niño más cochambroso! (Hoffmann, 2015)

Para que existiese este “no-ideal”, debía ser confrontado con el modelo de infancia de la *biedermeier*, y de esta forma la superposición de sentidos (contenidos pragmáticos) resultara cómica. Las circunstancias políticas, económicas y culturales tuvieron que transitar como lo hicieron durante la Alemania del siglo XIX, para que la conducta de los terribles niños de Hoffman causara la risa crítica en un contexto histórico y social específico.

Circunstancias y estrategias retóricas similares aparecen en obras de LNNJ en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI en un contexto social, familiar y global de cambio, considero también que esto es así de forma especialmente marcada en los libros-álbum que refuerzan los tropos lingüísticos de la sátira con el *gag*³ visual.

Si el discurso humorístico detecta incongruencias en las conductas sociales que generan una tensión entre el “ideal” que se denuncia y un “no-ideal” que propone el tropo retórico, mientras más amplia sea la brecha entre los extremos, mayor será el impacto de su contraste y con ello el efecto cómico y risible al evidenciar la hipocresía, tal como sucede cuando las flautas cantan a coro “el rey es mocho”.

El tropo retórico que construye el discurso humorístico en los textos literarios es la ironía, esta figura implica además de la intención de comicidad por parte del autor, una postura activa de los lectores en la cons-

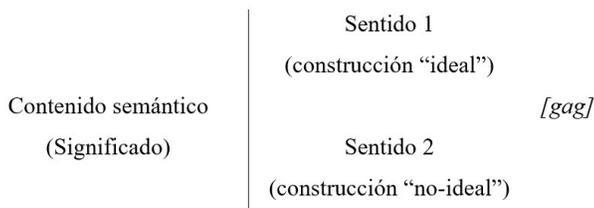
³ Efecto cómico rápido e inesperado en un filme o, por extensión, en otro tipo de espectáculo. Diccionario de la RAE [consultado el 12 de junio de 2021] en <https://dle.rae.es/gag>

trucción del efecto de crítica, por esta razón, “el acto de la lectura debe ser dirigido más allá del texto hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor” (Hutcheon, 1981, p. 175), de ahí que no se trata únicamente de una evidencia semántica de la ironía, sino de una función pragmática que consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo.

Si bien hay un contraste semántico que implica una diferencia en el significado de lo que se pone en juego (antífrasis) que se realiza por la superposición estructural de contenidos semánticos (significados), la ironía se puede localizar más allá de las construcciones textuales antifrásicas, pues posee además una especificidad pragmática al posibilitar que lo que se dice (o lo que se ve en la imagen) y lo que se quiere que se entienda pueda contener a la vez un significante y dos significados, o mejor dicho, un significado y dos sentidos, ya que un tropo consiste en la sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado, un cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para adoptar otro contenido. Este sería el caso tanto de *El libro de los cerdos* como *Imposible*, cuyas expresiones semánticas (texto e imagen) adoptarán contenido pragmático (sentido) al colocarlos como actos situados del lenguaje a lo largo del texto para desarrollar el efecto humorístico.

De esa manera, el contenido semántico enuncia el significado de una imagen o texto y la construcción de contenidos pragmáticos que suceden simultáneamente (sentido) proponiendo una inversión “ideal” / “no-ideal”, y el *gag* o efecto inesperado, es la llave que cierra el efecto humorístico entre estas dos propuestas de interpretación del lector. Permitir que las infancias tengan la posibilidad de interpretación sin censuras, es un acto de libertad.

Esquema 1.
Explicación del tropo retórico del humor en el libro-álbum



Fuente: construcción propia

Ahora bien, el uso de la ironía como recurso para la comedia, se manifiesta en dos “fenómenos intratextuales”: la parodia y la sátira. Para este ensayo conviene establecer la distinción entre una y otra para caracterizar el género que se materializa en los libros de Browne e Isol. Siguiendo las ideas de Hutcheon, la diferencia está en el objetivo al que la burla, o señalamiento de las incongruencias apunta el humor, ya que

[...] la parodia no puede tener como “blanco” más que un texto o convenciones literarias (...) la sátira tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre morales o sociales y no literarias (...) está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque. (Hutcheon, 1981, p. 178).

De ahí pues, que “la irrisión ridiculizante” con fines reformadores, es indispensable para la definición del género satírico cuyas marcas textuales, visuales y paratextuales se señalan más adelante en los textos *El libro de los cerdos* e *Imposible* y para ello es fundamental comprender que la sátira pre-

supone cierto consenso en los valores institucionalizados para establecer con éxito el máximo contraste “ideal / no-ideal”, en el campo del contexto paradigmático (y no sintagmático) del saber compartido de los hablantes y de la sociedad a la cual pertenecen y desde los cuales perciben la obra literaria, por estas razones, una obra podría no ser tan hilarante con el paso del tiempo o en el contexto de una sociedad diferente.

En este juego de extremos, los autores proponen la sátira a los lectores como crítica y experiencia lúdica a la vez, se trata de un humor inteligente que requiere una serie de referentes para ejercer el espacio de libertad interpretativa en el que las infancias son consideradas capaces no solo de decodificar, sino de relacionar, construir y situar sus propios aprendizajes en sus experiencias de vida, el humor en la LNNJ en suma, es un ejercicio de libertad y subversión.

En la sátira, la palabra y la imagen traducen deliberadamente y con propósitos hostiles y a veces, como se dijo, moralizantes, aquello que una sociedad considera sus vicios. Por ello la sátira hace uso de la burla, la mofa, y la indignación por medio de la exageración (*La peor señora del mundo* de Francisco Hinojosa), la inversión (*Yo y mi gato* de Satoshi Kitamura) o la convivencia de mundos dispares (*Intercambio cultural* de Isol). Esta forma literaria muestra que el mundo social está constituido por una serie de acontecimientos incongruentes y los personajes adquieren un convencionalismo exagerado y carnavalesco para que los lectores realicen su propia evaluación, analizaremos pues esta propuesta del humor en los textos de Browne e Isol.

El libro de los cerdos las huellas de la ironía en el texto y la imagen
El británico Anthony Browne, reconocido en el año 2000 con el premio Hans Christian Andersen, publicó *El libro de los cerdos* en 1986 en Londres. El álbum narra la historia de la familia De la Cerda, compuesta por cuatro miembros: el señor De la Cerda, sus dos hijos Simón y Juan y la madre y esposa de estos. Tanto el padre como los hijos están acostumbrados a que la señora De la Cerda sea quien haga todo y cada vez le exigen más y más. La madre lleva a cabo todas las tareas del hogar (planchar,

hacer la comida, limpiar). Ni el señor ni los niños se dan cuenta de todo el trabajo que hace la señora De la Cerda (rol esperado por la sociedad) para mantener la casa funcionando a la perfección, únicamente comen, ensucian, exigen y salen al colegio o al trabajo. Un día, la señora De la Cerda decide marcharse de casa dejándoles tan solo una sencilla nota que dice “Son unos cerdos”.

Ellos no saben cocinar, ni limpiar, ni hacer ninguna de las tareas de la casa. Padre e hijos intentan cocinar sin éxito, comienzan a llenar la casa de basura e incluso llegan a comer restos del suelo, mientras gimotean y convierten su casa cada vez más en un “chiquero”. Poco a poco, en las imágenes podemos observar pequeños y sutiles cambios en el tapiz de fondo, los objetos de la casa que se van transformando en caras de cerdos, hasta que los mismos varones se transforman en una figura humana con cabeza y pezuñas de cerdo.

Unos días más tarde, la señora De la Cerda regresa a casa y tras los ruegos de sus hijos y su marido decide quedarse. A su regreso, todo en la casa cambia (también las imágenes dejan de aparecer con formas de cerdo), ahora todos colaboran en las tareas del hogar, el padre lava los platos, los hijos hacen sus camas, y todos juntos preparan la cena, haciendo que todo en la casa funcione de maravilla, la señora De la Cerda a veces también arregla el coche.

En palabras del autor, este libro “a menudo ha generado controversias”⁴ (Browne y Browne, 2011, p. 108), y en efecto su editora no estaba convencida del proyecto, que no se publicó por algún tiempo, en ese lapso Browne revisó las imágenes y la propuesta integral y se percató de un elemento que había pasado por alto, las imágenes de los cerdos en los que se convierten el padre y los dos hijos de una familia perezosa en la que la madre se encarga de la carga doméstica, eran demasiado realistas y por ende se ubicaban más en el extremo solemne y no en el humorístico, había en ellas un efecto violento que “incomodaba” incluso a los editores:

⁴ Las citas de este libro aquí referidas son traducciones propias de la edición en francés.

Había creado caricaturas de monstruos mitológicos que no solo daban miedo mirar, sino que pesaban innecesariamente la moraleja de la historia. Además, *al conjunto le faltaba muchísimo humor, aún no existían las referencias ocultas a los cerdos que abundan en el libro publicado, ni la más mínima broma*. Así que retiré el libro y me encargué de las modificaciones. Los cerdos ya no eran realistas sino infantiles, “caricaturescos” –en la línea de los animales que dibujaba para las tarjetas de felicitación- y el humor era omnipresente (...) *Ahora, la transformación de la familia en cerdos parece menos un castigo divino y más una fábula, ciertamente edificante pero también divertida*. (Browne y Browne, 2011, p. 105) (Las cursivas son propias).

El autor identificaba el mayor problema en las imágenes y no en el contenido textual del libro y es que “la utilización de la ilustración como recurso quizá responda a que las ilustraciones pueden prestarse a una interpretación más abierta que las palabras escritas y que esto cause un efecto menos violento y más humorístico” (Orozco, 2018, p. 16), y como explica Browne acerca de su proceso creativo, efectivamente tiene fuertes implicaciones de recepción en la construcción del sentido, el solo modificar las caras de los cerdos por ilustraciones más “caricaturescas” hizo aparecer un efecto humorístico que antes se percibía agresivo.

Es por eso que las referencias ocultas a los cerdos a las que se refiere Browne construyen el relato de la ironía que suma elementos suficientes para que el lector (niña, niño o adulto) advierta la transformación de la familia.

Dicha transformación inicia en la segunda página del relato, donde se observa a doble página la mesa del desayuno en la que están sentados los dos hijos con las bocas abiertas en expresión de grito y el padre tras un periódico que, a pesar de cubrir su cuerpo, muestra fotografías de hombres con el mismo gesto que los hijos, en la parte superior de las páginas se lee: “Apúrate con el desayuno, querida”, le gritaba todas las mañanas antes de irse a su muy importante trabajo. “Apúrate con el desayuno, mamá”, gritaban Juan y Simón antes de irse a su importantísima escuela” (Browne, 1991).

En esta imagen se encuentran dispuestos los platos y tazas sobre la mesa, tarros de mermelada, saleros y una de las cajas de cereal exhibe un

pequeño cerdo. Este detalle parecería ser menor, pero conforme avanza el relato más y más elementos sufren esta metamorfosis: la rosa de la solapa del traje del padre, las fotografías del periódico, la alcancía en forma de chanco sobre el televisor, el apagador de la luz, el picaporte, la fotografía, la maceta, el lápiz y el personaje del cuadro que están sobre la chimenea se convierten en caras de cerdo, hasta ocupar todo el espacio de la imagen que se resuelve con un *gag* que produce la configuración pragmática de la ironía con la página que contiene el siguiente texto:

No la encontraron por ninguna parte. Sobre la mesa encontraron un sobre. El señor De la Cerda lo abrió. Adentro había una hoja de papel. [En el texto de la hoja dibujada en la imagen se lee: “Son unos cerdos”.] (Browne, 1991, p. 7).

En la imagen vemos el papel tapiz de la casa que se transformó de flores a caras de cerdos con expresión de sorpresa y frente a él, la hoja de papel con la nota, sobre ella, una pata de puerco con un traje rayado. En la siguiente página vemos los cuerpos humanos con cabeza de cerdo tratando de hacer las labores domésticas sin mucho éxito. En este momento surge la bifurcación de sentidos que propicia la ironía. Comenzando por el título contrastante con la imagen de portada donde vemos un hombre y dos niños montados en los hombros de una mujer (elemento semántico “antifrásico”) y la propuesta pragmática del sentido.

Esquema 2.

Explicación del tropo retórico en *El libro de los cerdos*

Contenido semántico	Sentido 1 “ideal”	[<i>gag</i>]
<i>El libro de los cerdos</i>	La señora De la Cerda, una buena madre	<i>En las</i>
(Texto)	y esposa abnegada, es el soporte de sus hijos y esposo.	<i>imágenes su conversión en “cerdos” es</i>
Una mujer carga en su espalda a dos niños y un hombre (imagen)	Sentido 2 “no-ideal”	<i>total.</i>
	El padre y los dos hijos De la Cerda	<i>Soportando</i>
	abusan de su esposa y madre, dándole una carga excesiva para su posibilidad.	<i>ambos sentidos a la vez.</i>

Fuente: elaboración propia

Hasta aquí la imagen y el texto se vinculan para generar el efecto de la ironía en la narración, la suciedad y el desorden van en aumento hasta convertirse en un verdadero “chiquero”, cuando “una noche no hubo ya nada para cocinar”, el señor De la Cerda gruñó: “No nos queda más remedio que buscar por todas partes algunas sobras”, en esta secuencia los elementos textuales proponen la bidireccionalidad de los sentidos.

El tropo funciona en tanto que sustituye frases con acciones más propias de los animales que de los humanos como *buscar sobras* (reforzado por la imagen en la que los tres están tirados a cuatro patas buscando por el suelo detrás del sillón), o el uso del verbo *gruñir* como voz del animal en sustitución de la humana. El apellido de la familia *De la Cerda* contribuye a construir esta ridiculización y exageración como una estrategia humorística.

En la siguiente parte de la historia, marcada en la imagen a doble página que muestra el regreso de la madre con su sombra proyectada en la pared, los tres varones planchan, lavan platos, tienden camas y cocinan, de esta forma recuperan su fisonomía humana. La madre se queda, se siente feliz...y a veces compone el coche⁵.

La sátira se vale de los cuerpos transformados para:

- a) Mostrar de forma exagerada y ridícula comportamientos sociales reprobables.
- b) Ejercer la finalidad correctiva⁶ de dichos comportamientos.

⁵ Esta última imagen de la madre componiendo el coche, tuvo que ser modificada, según cuenta el autor en Browne y Browne, dependiendo del país para el que se hacía la traducción, ya que en algunas latitudes no era un final “aceptable” mostrar a la madre realizando tareas “masculinas”.

⁶ Esta finalidad “correctiva” y no “moralizante”, funciona tal como en el relato *Pedro Melenas*, ya que “no se puede comenzar directamente por los preceptos morales (...) la serie de impudicias que propiciaron la desgracia, sirven en cambio, para explicar e instruir” (Hoffmann 2015, p. VI).

Por otra parte, el cuerpo que se transforma es el soporte semiótico de las dos imágenes que requiere la sátira para ejercer su efecto en el lector:

- Ideal-cuerpo humano. Que representa la familia unida que participa de forma igualitaria en las responsabilidades.
- No ideal-cuerpo animal. La familia fracturada que delega en la madre todas las responsabilidades.

Los lugares comunes del lenguaje también ejercen su fuerza irónica que permiten el doble sentido, así “*Son unos cerdos*”, es una frase conocida y utilizada en un ambiente social compartido.

Termino con una irónica anécdota que comparte Anthony Browne a propósito de *El libro de los cerdos*. Relata que, para la familia De la Cerda, usó de referencia a ciertos conocidos a quienes obsequió el libro y nunca se percataron del parecido con su realidad.

Desear lo Imposible

Isol, ha expresado en diversas entrevistas que “en el humor siempre hay pensamientos siempre hay inteligencia, es lo que permite pensar y moverse”, si la palabra *inteligencia*, proviene de *intellegere* (*inter-entre, legere-leer, escoger*), las propuestas de Isol siempre invitan al lector a elegir “escoger entre” un camino y otro para interpretar sus narraciones con las pistas que texto e imagen van sembrando.

Imposible pone en funcionamiento los mecanismos de la sátira a través de recursos intra y extratextuales que comienzan en el título. El cuento relata la vida de los padres de un niño de dos años y medio, que viven la difícil tarea de la paternidad con noches de desvelo, intentos fallidos por hacer que el niño coma, que aprenda a usar la bacinica, que tome un baño, hasta que deciden tomar acción y buscan ayuda de una especie de bruja o de adivina que les entrega unos polvos a medida de su pedido para que

el niño tome la siesta, coma sin protestar, se bañe sin salpicar, no le tenga miedo a la noche y que les hará todo más fácil.

Es en ese momento en el que todo cambia, o mejor dicho, solo cambia una cosa: el niño, quien al día siguiente amanece convertido en un gato que toma la siesta, come sin protestar, se baña sin salpicar y no le tiene miedo a la noche. Como en el libro de Anthony Browne, la función pragmática de la ironía funciona desde el título y se construye a lo largo del libro.

Esquema 3.

Explicación del tropo retórico en *Imposible*

Contenido semántico	Sentido 1 “ideal”	
<i>Imposible</i> (Texto)	Un hombre y una mujer soportan resignadamente los desvelos y dificultades de tener un nene pequeño	
Un adorable niño juega con su carrito (imagen 1)		[gag] Pasada la noche y aplicados los polvos, el nene
Un adorable gatito lame un plato sobre la mesa (imagen 2)	Sentido 2 “no-ideal”	se convierte en un gato
	La pareja se contenta con tener desde ahora un gatito, su único problema será decidir quién le corta las uñas	

Fuente: elaboración propia

“Imposible” adquiere tres posibles sentidos: imposible es un hecho de muy difícil realización (difícil de creer), un adjetivo que se refiere a un nene difícil, una tarea muy dificultosa que se torna agobiante. A lo largo del cuento se construye el ideal de padres que quieren a su hijo sobre todas las cosas, para ponerlo en juego al final con la decisión de conservar un gato y no un nene que no los dejará dormir noches completas.

El hecho central en torno al cual gira el humor y la ironía, se refiere a las paternidades y maternidades del siglo XXI, en las que no hay ya un sistema extendido de cuidados para los menores en el que intervenía una familia con tíos, tías y abuelas que participaban en la crianza, sino que se

vuelve una tarea “imposible” para dos personas envueltas en la vorágine de la vida cotidiana postmoderna.

En este caso, el cuestionamiento hacia el que se vuelca la sátira es una realidad actual que se presenta como “no-ideal” frente a “ideal” representado por los padres abnegados que debieran aceptar su tarea de crianza a toda costa, y que por el contrario, deciden quedarse con el niño transformado en gato que implica una paternidad mucho más llevadera. En este libro, y en general las representaciones satíricas, no se avocan a personas específicas sino a la imagen del comportamiento que se denuncia, tal como lo afirma Bergson:

Y es que el vicio cómico podrá unirse todo lo íntimamente que se quiera a las personas, pero seguirá conservando su existencia independiente y simple; es él el personaje central, invisible y presente, del que cuelgan los personajes de carne y hueso en el esenario. (Bergson, 2011, pp. 15, 16)

Los libros de Isol proponen un humor simple, directo, sin esconder a sus lectores el mundo como lo ve, con sus vicios y virtudes, es así porque Isol considera que:

Nunca tuve esa idea de que para niños hay que hacer algo más edulcorado o más simple. Me gusta el personaje del niño en contraste con el mundo y sus ‘absurdecés’ porque a partir de una frescura *naif* tocás cualquier tema y vas a cosas que no son tan *naif* uno se hace más el tarado de grande que de chico. (Canal de la ciudad, 2014).

Estas “absurdecés” son las que aparecen en sus textos de forma reiterativa, oponiendo la visión del niño-personaje (como “no-ideal”) a la del adulto (ideal), fórmula de la ironía necesaria para hacer una denuncia ridiculizante de estas concepciones insertas en el mundo al revés.

La argentina abre los textos a la interpretación del lector e ironiza las situaciones al grado de dejar una sensación burlona y que invita a la reflexión, alecciona dentro del pacto lúdico que generan sus libros, aunque

sin una pretensión moralizante. Esta estrategia se refuerza con la figura de “la otra mirada” que se encuentra en sus obras, en las que representa puntos de vista que se contraponen, como en *Tener un patito es útil* o *Intercambio cultural*, ya que:

en los textos de Isol hay una decisión estética de poner en tensión dos o más miradas que se textualizan en las voces narrativas, la imagen y la metaficción que constituyen rasgos de estilo en la escritura de la autora. Este trabajo sobre la construcción de “otra mirada” interpela las ideas emplazadas en la realidad sobre los niños y los adultos así como el lugar de la palabra en la construcción de realidad a través de enunciados cotidianos que cristalizan el lugar común. Para proponer “otra” mirada que cuestiona, incomoda desde el texto mismo se utilizan diversos recursos (Olivari, 2012).

En *Imposible*, al contrario de los títulos citados, la “otra mirada” se construye desde los padres y no desde el personaje niño⁷: “Al final del día, sus padres están rendidos. Y sueñan con el día en que Toribio cambie... y todo sea más fácil”, este texto está acompañado de una imagen a doble página con los padres dormidos plácidamente sobre los sillones de la sala.

La propuesta final, el *gag* visual cuando nos percatamos de que Toribio los ha dejado dormir hasta tarde... porque se ha convertido en gato, hace posible lo imposible, en una escena final la madre pregunta: “¿Y ahora qué hacemos?” a lo que el padre responde: “¿Las uñas se las cortas tú?”

La sátira se vale de los cuerpos transformados para:

- a) Mostrar una situación común, dos padres cansados que sueñan con que el nene cambie y la crianza sea más fácil, con una solución exagerada y ridícula: Toribio se convierte en un gato.
- b) Exponer una situación conflictiva para los adultos, pero inserta en el universo social de las infancias mediante un tratamiento lúdico y cómico.

⁷ La misma autora refiere que este y el álbum *El menino*, tienen una mirada distinta y fueron escritos después de que se convirtiera en madre.

Por otra parte, el cuerpo que se transforma es el soporte semiótico de las dos imágenes que requiere la sátira para ejercer su efecto en el lector, sin embargo, en contraparte en *El libro de los cerdos*, el ideal lo representa el cuerpo transformado y no el cuerpo humano como los adultos esperarían:

- Ideal-cuerpo animal. Representado por Toribio como el gato que les permite a los padres dormir por las noches, tener días más tranquilos y comer sin sobresaltos.
- No ideal-cuerpo humano. El nene de dos años y medio que no duerme por las noches y deja a los padres rendidos al final del día.

En los dos libros-álbum analizados bajo la perspectiva de la sátira, existe un elemento transgresor y de crítica pasado por el tamiz del humor, la propuesta de des-sacralizar el rol de las paternidades desde la visión infantil.

La des-sacralización de los padres a través de la sátira

“No hay comicidad fuera de lo propiamente humano”, dice Bergson, y ¿qué más humano que el acto de criar? Aunque la crianza también es considerada una de las actividades más sagradas, puesta en el centro de la formación del ser humano como ente social. Parece entonces casi sacrílego el acto de criticar la maternidad y la paternidad desde la LNNJ, abriendo la posibilidad a niñas y niños de mirar los vicios adultos en las figuras más veneradas: los padres.

Sin embargo, ya que no hay comicidad fuera de lo propiamente humano, la sátira expone estos comportamientos y actitudes para ser mirados con detalle y proponer una lectura crítica a la vez que divertida. En ese sentido, la risa debe tener un significado social, reír para denunciar los vicios y lo inadecuado, reír para sancionar, reír para equilibrar la balanza del poder autoritario, reírse del “rey mocho”, más porque es rey que por ser mocho, porque como dije al principio de este ensayo, el humor no es moralmente neutro ni está desligado de las relaciones de poder.

Reír porque los padres se equivocan, porque la risa nos libera de los miedos, no importa la edad que tengamos y porque esos miedos y esos mecanismos del humor son los mismos (o casi los mismos) a lo largo de nuestras vidas.

En *Sobre el concepto de ironía*, Kierkegaard sostiene que “la ironía en su significación esencial se hace presente a través de individuos concretos cuando una época ha llegado a su fin, cuando no soporta más los valores que la mantuvieron en pie (Guerrero, 2013, p. 247), es quizá la razón por la que cada vez con mayor constancia aparece el tema de las nuevas paternidades y maternidades en la LNNJ, el modelo tradicional de familia y las condiciones socioculturales que han afectado la concepción de los feminismos y masculinidades, comienzan a permear en la formación ética y estética de las infancias.

El libro de Browne da un vuelco a lo que significa ser madre y padre (incluso lo que significa ser un hijo varón), respecto las responsabilidades en el hogar y con respecto de la familia. Isol propone esta des-sacralización prestando la voz a estos padres que “quieren que Toribio cambie y parece imposible”. En ambos relatos, el humor sugiere un cambio de dirección que se aleja de lo moralizante, y se acerca a la lectura crítica de una sociedad compleja en constante transformación.

Si las identidades pueden perder su vigencia en este contexto sociocultural movetizo, las nuevas generaciones comienzan a cuestionar el modelo prevaleciente y a construir otro que pueda desplazar al ideal anterior. No basta con visualizar el nuevo porvenir, también es necesario que lo antiguo sea desplazado. Esta se convierte en la razón por la que las obras que aquí hemos analizado hayan sido controvertidas o “incómodas” para los adultos en la necesidad de la solemnidad que envisten ciertas figuras, sin percibir que lo inmóvil ya se ha comenzado a transformar y no puede ocultarse a las infancias.

Guerrero, afirma que el ironista “está centrado en ver la contradicción en lo antiguo, su papel histórico está de frente a su época y de espaldas al futuro” y esos valores anteriores se muestran en toda su imperfección para propiciar la contradicción de sentido, pues la realidad ha perdido su

validez y es necesario exponerla de la forma más exagerada y desbordada posible. La LNNJ puede ser un ejercicio de libertad para las infancias, una posibilidad de ubicarse en el lugar del poder y juzgar sus “absurdeces” desde el humor y el juego.

Bibliografía

- Carrillo, M. (2008). Formas y modos de la lectura de la sátira. *America. Cahiers du CRICCAL*, 13-18. Obtenido de https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2008_num_37_1_1807
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot.
- Browne, A. (1991). *El libro de los cerdos*. FCE.
- Browne, A., & Browne, J. (2011). *Anthony Browne. Déclinaisons du jeu des formes*. Kaléidoscope.
- Guerrero, L. (2013). La crítica al orden establecido. En F. Pérez-Borbujo, *Ironía y destino. La filosofía secreta de Søren Kierkegaard* (págs. 245-268). Madrid: Herder.
- Hoffmann. (2015). *Pedro Melenas*. Impedimenta.
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. . *Poétique*, 173-193.
- Isol. (2018). *Imposible*. FCE.
- Moreno Verdulla, A. (2007). *El humor en la Literatura infantil y juvenil*. Universidad de Cádiz.
- Olivari, G. A. (2012). Cosas que se leen. Intercambio de lecturas en Isol. *Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños* (págs. 197-201). Universidad Nacional de La Plata. Obtenido de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49564>
- Orozco, T. (2018). *El humor negro en la literatura para niños: el caso de Isol*. Grupo editorial Lumen.
- Pelayo, P. (12 de junio de 2021). *Humor sapiens. Crear, pensar y vivir con humor*. Obtenido de <http://humorsapiens.com/index.php/articulos-y-ensayos-de-humor/en-rigor-humortis-humor-o-satira>

- Pescetti, L. (2007). La experiencia del humor. En A. Moreno Vardullo, *El humor en la literatura infantil y juvenil* (págs. 7-42). Universidad de Cádiz.
- _____ (2007). Tres propuestas del humor. En ANILIJ, *El humor en la literatura infantil y juvenil. IV Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* (págs. 13-44). Cádiz.
- Petronio. (2003). *El Satiricón*. México: Grupo editorial Tomo.
- Ruzicka, V. (2007). La presentación humorística de los cambios del entorno social y familiar en la literatura infantil y juvenil alemana. En A. Moreno Verdulla, *El humor en la literatura infantil y juvenil* (págs. 407-416). Universidad de Cadiz.

Capítulo 5.

El humor en la poesía para niñas, niños

BERNARDO HUMBERTO GOVEA VÁZQUEZ

*El humorismo no es un género,
sino una actitud ante el mundo
que se encuentra en todos los géneros.
No hay verdadera obra de arte que no la incluya de algún modo.*
Stilman

El presente ensayo consta de tres partes. La primera es sobre poesía escrita para adultos y publicada para las infancias. La segunda es sobre los elementos que hacen atractiva la poesía para niñas y niños, y de ahí se desprende el último tema: el manejo del humor.

La poesía robada a los adultos

Las niñas y los niños actualmente tienen a su disposición un gran número de obras escritas especialmente para ellos; si bien la mayoría de los textos existentes en el mercado son cuentos, también encontramos la dramaturgia y los poemarios. Cabe señalar que los estudios sobre narrativa superan en cantidad a los de poesía, pero este factor no implica que su importancia sea menor dentro de la LNNJ.

Un fenómeno común dentro de este género es que las editoriales publican poemarios originalmente creados para el público adulto y los presenta en una versión modificada. En muchas ocasiones, se trata de hacer

llegar a las niñas y los niños textos que se han convertido en clásicos; por ejemplo, ediciones ilustradas de algunos poemas de Gustavo Adolfo Bécquer. Esto ocurre no porque Bécquer sea un poeta para público infantil o porque hubiese tenido pretensiones de serlo, sino debido a que sus escritos son considerados por un editor como adecuados e interesantes. También puede encontrarse a Ramón López Velarde, Alfonso Reyes o Gilberto Owen en antologías de poesía para niñas y niños. Obsérvese el siguiente ejemplo de Gilberto Owen:

La pompa de jabón
Te saludan los pájaros, las cosas
todas afinan para ti
su mejor alba de sonrisas

Y recuerdan tus viajes, cuando ibas
como un poco de río
redondo y frágil, por el cauce
innúmero del viento.

Y te recuerdan, Arca de Noé,
Porque las regalabas a los niños,
transmutando en juguetería
de Noche Buena, el Mundo (Owen, 2005, p. 51)

Este fenómeno no es exclusivo de la poesía, también los clásicos de la narrativa son textos que una y otra vez se adaptan. Recuérdense las innumerables versiones de *El Quijote para niños*. El mecanismo consiste en omitir lo considerado inadecuado y exaltar todo aquello que pueda resultar interesante al lector. Bajo estos parámetros, es difícil encontrar poemas que le hablen al lector infantil de sexualidad, violencia o conflictos existenciales; suelen ser mucho más comunes los temas relacionados con la familia, la escuela, el medioambiente, los animales, el amor y los juegos infantiles.

Lo más importante es que el lector establezca una relación de gusto con la poesía, por lo que puede quedar en segundo término si el texto originalmente fue escrito para un adulto. Se puede considerar que un poema planeado y escrito tomando en cuenta un patrón general sobre las necesidades e inquietudes de cada niña y niño, a una edad determinada, logrará con mayor facilidad cautivarlos. Sin embargo, hay que recordar que sus gustos e intereses no forman un esquema homologado y único; por el contrario, son tan diversos como ellos mismos los son. Cada lector y cada lectura son y serán diferentes.

A una niña o niño les puede atraer lo vedado, lo que oficialmente no está destinado para ellos, como también es probable que les disguste o aburra aquello que fue planeado para satisfacerles. Por ejemplo, es común publicar con membrete de poesía para niñas y niños aquella que aborda temas relativos a la infancia, como las travesuras o anécdotas de escuela, pero que realmente les complazca dependerá de muchos factores, en específico, de la lectura que se realice.

Este tipo de poesía no puede definirse tan solo por ser escrita pensando en las infancias; cuando el mismo tema se toca en la narrativa generalmente se señalan dos posibilidades: Literatura para las niñas y niños es tanto la que fue creada pensando en ellos como la que originalmente se escribió para los adultos, pero que los lectores (menores de edad) hicieron propia. En la poesía cabe, sin duda el mismo juicio. Resulta que la intención del autor o editorial de ofrecer su texto a un grupo específico no siempre se cumple; siempre habrá lectores que no aceptan la literatura, incluyendo la poesía, que fue escrita para ellos y buscarán algo más en el librero de sus padres y demás adultos.

Las fronteras del libro apropiado para cada lector son difíciles de marcar. Guillermo Murray y Beatriz Donnet ofrecen la siguiente definición de poesía para niñas y niños:

[...] considero poesía infantil a toda aquella poesía creada por un escritor adulto e intencionalmente destinada al público infantil, y también aquella que sin que su autor se lo haya propuesto puede ser dirigida a los niños y go-

zada por estos, como sucede con gran cantidad de poemas de ciertos autores (Donnet y Murray, 1999, p. 36).

Esta definición brinda una amplia gama de posibilidades porque la delimitación establecida permite la posibilidad de que casi cualquier poema pueda ser considerado para niñas y niños. Así, la poesía para niñas y niños lejos de cerrarse a un solo parámetro se abre, dejando entrar en sus fronteras texto que en su origen fueron escritos para lectores de mayor edad. Un ejemplo más lo brinda el siguiente poema de Francisco Hernández:

Por sus innumerables crímenes
el agua morirá ahogada
el fuego acabará en la hoguera
el aire expirará en la cámara de gases
y la tierra será enterrada viva
sin nadie que le arroje
un último puñado de sí misma. (Hernández, 2005, p. 121)

En el libro *Circo poético* fueron incluidos algunos de los poemas de Francisco Hernández, se trata de una antología de poesía mexicana destinada a las infancias. Publicaciones de este tipo permiten que niñas y niños lean textos pensados para los adultos, los cuales suelen tener un tratamiento temático y un humor diferente. Sin olvidar que siempre podremos cuestionar si existen temas propios de la adultez o un humor exclusivo de la mayoría de edad.

Sucede que los lectores reciben muy bien estas antologías, es probable que sea así porque los textos están liberados de los prejuicios que muchos escritores tienen al crear obra pensada para niñas y niños; por ejemplo, ideas generalizadas de las infancias o aspectos relacionados a la oferta y demanda en el mercado editorial. La poesía para adultos suele carecer de intenciones educativas, formativas o de acompañamiento, tampoco surge en ella una voz poética paternal, protectora o, incluso, aprensiva. Nadie

está mirando por encima del hombro. Es probable que debido a esto las niñas y los niños la aceptan y la disfrutan.

En *Circo poético* se hace referencia al circo, se le invoca para cumplir el papel de presentador de un espectáculo de palabras. Payasos, equilibristas y magos ilustran las páginas, estos personajes forman parte del mundo propio, el conocido por el lector; por su parte, los poemas brindan una oportunidad de adentrarse en el mundo ajeno, el del adulto. Si dicha unión entre lo conocido y propio (las ilustraciones) y lo desconocido y ajeno (textos en un principio destinados a los adultos) logra cautivar a niñas y niños, aunque sea por un instante, entonces se ofrece una poesía sin adjetivos y sin discusión acerca de apellidos.

¿Qué tanto es para las infancias, qué tanto fue para lectores adultos? La respuesta ya no importa, pues se trata de literatura en el sentido más básico, noble, amplio e incluyente.

Cuando esto sucede puede hablarse de poesía en relación con su lector, ambos unidos, vinculados por la palabra y la lectura, por la connotación del texto y la participación del lector. Muy difícil será delimitar en el momento de la lectura, en el mismo acto de significación, si se trata de poesía para niñas y niños o de poesía para adultos leída por infantes.

Tal relación puede redimensionar, al mismo tiempo, el papel de las niñas y los niños como lectores y el de la poesía que, por lo general, tiende a mantenerse en un pedestal, lejos del contacto de aquellos que se piensa que no podrán entenderla. Todo esto refiere a un vínculo de mayor escala, que va más allá de la comunión de elementos al interior del texto.

La relación entre el poema y el lector se presenta tanto de forma interna, es decir, respaldada por el texto, como externa, por su complemento en el lector. Un artificio de estas características implica que, en el momento de la lectura, el poema se desprende de la ronda de los adjetivos y, con ello, de las clasificaciones cerradas para enlazarse con una lectura personal misma que puede ser sumamente enriquecedora. Las posibilidades que surgen entre poema y lector pueden llegar a ser tan atractivas como reveladoras.

Aquello se goza en la poesía

Tras lo mencionado anteriormente, se puede señalar que hay un punto fundamental para que un poema sea incluido dentro de las lecturas infantiles: que niñas y niños lo disfruten. Pero ¿cuáles son los elementos que provocan esta satisfacción? Beatriz Donnet y Guillermo Murray desarrollan los siguientes elementos: calidad musical, elementos narrativos, acción y humor. La primera de estas cuatro partes es definida como: “Prestar atención fundamentalmente al ritmo y la melodía del poema. Le encanta la rima [al lector]” (Donnet y Murray, 1999, p. 43). Los autores señalan que niñas y niños se muestran atentos al juego de sonidos producidos por las palabras. Por ello su predilección hacia los versos. Además, no desconocen la unión entre palabra y musicalidad, pues las rimas son comunes en muchas de las canciones infantiles.

Otro elemento presente en las canciones como en la poesía son las onomatopeyas. Por lo general, el poeta agrega y maneja los sonidos para atraer auditivamente al lector. Es común que este tipo de atracción suceda en una primera instancia. Hay que recordar que, en muchas ocasiones, el primer contacto de las niñas y los niños con la poesía es al escuchar las lecturas que realizan sus padres o sus maestros. Así, el lector —antes de leer las palabras— es cautivado por los sonidos y ruidos que estas producen. Donnet y Murray consideran que es lo común reaccionar con humor ante los sonidos onomatopéyicos.

Otro factor importante es el nivel narrativo. “A los niños les atraen los poemas que cuentan una historia” (p. 43). La poesía narrativa ocupa un lugar importante debido a la presencia de acciones que conforman una breve historia, además de que se incluye un grupo reducido, pero bien definido, de personajes.

Por otra parte, un niño acostumbrado a la lectura puede también ser un lector competente y voraz de poesía, aunque esta no sea narrativa; es decir, aquella que no incluye una secuencia de acciones con un inicio y un desenlace. Pero clasificar a la poesía en estas dos opciones —narrativa y no narrativa— conlleva el problema de que las diferencias no siempre quedan tan claras.

En casi todas las clasificaciones hechas dentro de la literatura, siempre hay puntos comunes, uniones que dificultan la separación. En muchas ocasiones se establece una gradación. En el caso específico de la poesía puede hablarse de un mayor grado narrativo, es decir prácticamente un cuento, o un menor grado. Así, un poema acentuadamente narrativo ofrecerá un menor espacio para la connotación; es decir, entre más claras y delimitadas sean las palabras empleadas, menor será el espacio para la ambigüedad y la diversidad de sentidos.

El lector puede llegar a mostrar un gran interés por la poesía que busca expresar, más que una historia, un estado de ánimo. Por ejemplo, el texto poético podrá hablar de los días felices, las sonrisas, la familia, las vacaciones, los postres, incluso de los días desagradables, la soledad, la tristeza, el dolor, el abandono. Todo ello provoca sensaciones que son del interés de niñas y niños. Poesía cargada de emociones que aluden a penas y goces que cada lector puede hacer propias. Por su naturaleza, una parte importante de la poesía no narrativa se permite abordar cualquier tema.

En *Hago de voz un cuerpo*, poemario de literatura para niñas y niños, se presenta un poema para casi todas las partes del cuerpo; hay uno para la cabeza, escrito por Francisco Hinojosa, otro para los pelos de Tomás Segovia, los ojos, los mocos, el pecho, la espalda, el cuello, incluso, los genitales. Natalia Toledo escribe en zapoteco y español los siguientes textos:

La flor de los niños

Un pito es una caña que se eleva en el cielo
para romper la piñata de los dulces,
una cabeza de tortuga que siembra en la tierra del mundo
es el pito un nenúfar que se preña sobre el agua
retorna a su raíz por el tallo y florece un día.
Es sobre todo un espantasuegras en la boca del viento.

La flor de las niñas

Parece un ombligo de pescado
un horno de barro y su lumbre

flor de chocolate.
Saca las hebras de tu corazón
móntalas sobre el telar de la noche
y deja que tejan
el huipil de tus deseos. (Toledo, 2007, pp. 106-119)

La forma tan natural con la que se habla del cuerpo humano en estos poemas puede llegar a provocar en el lector una sensación agradable. Se evoca un sentido de autodescubrimiento. Es importante que en la literatura para niñas y niños se presente una relación tanto poética como natural con el cuerpo. Respecto al tema de la censura, es probable que exista una ventaja de la poesía respecto con la narrativa, pues es más fácil desaprobado las descripciones o las referencias presentadas en un relato que las sensaciones connotadas por un poema.

Por otra parte, mucho se ha cuestionado si un niño, debido a su poca experiencia de vida, comprende el lenguaje poético. Puede señalarse que el niño asimila de forma diferente a la del adulto. Sin duda, relaciona poco a poco lo que su entorno le ofrece, y la poesía no puede quedarse callada ante los grandes conflictos de la humanidad. Juan Cervera opina el respecto:

Por pequeño que sea el niño, ante cualquier muestra de poema que se le ofrece, intuye que hay algo diferente. La disposición métrica de las voces acarrea sorprendentes asociaciones fónicas que se le antojan juegos; la inusual ordenación de las palabras provoca llamativas construcciones sintácticas, anómalas; el recurso al lenguaje figurado sugiere significados nuevos. Y, por más que él no entienda ni sepa explicar todos estos fenómenos, es evidente que en la globalidad del discurso descubre rasgos diferentes que en el lenguaje corriente (Cervera, 1992, p. 41).

En el momento que el lector percibe y descubre la diferencia entre la palabra poética y aquella de uso común, ya sea por medio de la intuición o debido a sus capacidades en la adquisición de lenguaje, puede considerarse que comprende lo que escucha o lee. No hay porque negar eso *a*

priori. Hay que aceptar que niñas y niños aprecian, entienden y disfrutan la poesía.

Moreno Verdulla habla de cinco etapas psicológicas relacionadas con la lectura para las infancias: la de prelectura, la animista, la fantástica, fantástico realista y la estética. Esta última considera al lector no solo capacitado, sino interesado en una literatura más exigente. La etapa estética es presentada como:

[...] aproximadamente hasta los quince años. Un lector preparado, se encontrará en un importante momento de su madurez lectora y podremos acercarlo a fragmentos de autores místicos, retratos, biografías (por las cuales puede llegar a apasionarse) e incluso iniciarlos en la lectura del ensayo. El educador debe aprovechar todo esto para introducirlo en obras de grandes valores estéticos y literarios (Moreno, 1998, p. 36).

Cabe mencionar que, aunque se señale una edad específica, esta etapa está más relacionada con el desarrollo y el hábito de la lectura que con la edad cronológica. Además de etapas de lectura, también se encuentra una clasificación sobre tipos de lectores hecha por Richard Bramberger, donde se habla de un lector romántico, uno realista, uno intelectual y uno estético. Este último es presentado de la siguiente manera:

No debemos confundirlo con el lector romántico, porque el estético, al contrario que el primero, evoluciona normalmente, pero demostrando una gran atracción por la musicalidad y la belleza de los textos. Es el gran lector de poesías: las aprende, las recita, las copia... (p. 37).

Este lector es un gran devorador de poesía, pues se trata de las niñas y los niños que por propia voluntad se relacionan de una manera más cercana con el poema, lo aprenden, lo recitan, lo copian; es decir, una amplia interacción con la literatura. No se trata de un lector obligado a cumplir una tarea escolar, sino de uno que disfruta de la musicalidad y el contenido del texto.

Un lector que no haya desarrollado su proceso lector le puede resultar complicado disfrutar de un texto literario de mayor complejidad por su ambigüedad o manejo del lenguaje. De algún modo, no importará que tenga quince, dieciséis o diecisiete años con once meses y veintinueve días; si no se trata de un lector interesado o acostumbrado a leer es muy probable que no entienda nada con la poesía, peor aún, que no sienta nada; esto también le puede suceder con la narrativa.

A niños que no entran en la clasificación de lector estético pero que muestran un interés por la literatura, aunque sea en un menor nivel, habrá que darles el derecho de la duda. Rodari opina sobre los alcances de las niñas y los niños: “Es necesario el contacto con los niños, ellos que siempre son nuevos. Es precisa también una gran confianza en los niños, pues están siempre un paso más adelante del punto en el que creemos que han llegado” (Rodari, 2004, p. 4). Habrá que reiterar el compromiso de brindarles total confianza.

Por otra parte, sobre la acción en un poema, Donnet y Murray comentan: “Los jóvenes lectores exigen movimiento y una rápida precipitación o resolución de lo que sucede en el poema” (Donnet y Murray, 1999, p. 43). La acción en este sentido puede relacionarse con la brevedad del texto. Un poema extenso puede complicar la lectura, pues el interés de niñas y niños, como señala Murray, parece exigir agilidad, ya que sus periodos de atención son cortos.

En general, los poemas extensos, es decir, que cuentan entre sus filas con una gran cantidad de palabras, son editados en varias hojas y se acompañan de llamativas ilustraciones. La edición le permite al lector agilidad en la lectura. Aunque, por lo común, la poesía para niñas y niños no es tan extensa, hay casos en que unas cuantas oraciones o palabras, dependiendo de la edición, pueden extenderse por hojas y hojas. Más que un asunto de extensión, se trata de brevedad, decir más con menos no le resulta ajeno a la poesía. María Victoria Reyzubal opina al respecto: “En la poesía anida la esperanza de que un día una palabra lo dirá todo”. (Reyzubal, 2004, p. 364). Se busca que cada palabra diga todo lo posible, que de alguna forma

lo contenga todo, o dicho de otra manera, que pueda ser evocadora de una gran diversidad de sensaciones.

¡El niño se ha comido a su madre! El humor como una actitud
El último elemento dentro de la poesía para niñas y niños y que es señalado por Donnet y Murray como importante para capturar la atención del lector es el humor. Los autores lo abordan de la siguiente manera: “Con sus dos tipos, el que se desprende naturalmente del poema y el humor de los sonidos (onomatopeyas o deformación intencional de las palabras). Con ello comienzan a comprender que el lenguaje es un vehículo de diversión y alegría” (Donnet y Murray, 1999, p. 43).

Se puede encontrar un poema que narre una aventura humorística, que exponga una situación que cause gracia por las acciones descritas o porque se juega con el lenguaje. En la poesía, cualquier palabra puede ser divertida, dependiendo tanto del contexto como de su utilización específica, incluso esta responsabilidad de motivar la sonrisa puede caer en los hombros de los prefijos:

Basta el prefijo *des* para transformar a una “navaja”—objeto cotidiano y fácil de perder, además de peligroso y ofensivo—, en una “desnavaja”, objeto fantástico y pacifista, que no sirve para sacarle punta a los lápices, sino para hacérsela crecer cuando se ha gastado. Con mucha rabia por parte de las papelerías y de la ideología consumista. [...] El mismo prefijo me da el “desperchero”, o sea el contrario de “perchero”: no sirve para colgar la ropa, sino para descolgarla sin despecho cuando se la necesita, [...] El prefijo *bis* nos regala la “bispluma”, que escribe doble (o quizá sirve a escolares gemelos...), la “bispipa”, para fumadores empedernidos. [...] En mis archivos, poseo un “antiparaguas”, pero no he llegado todavía a imaginar su uso práctico... [...] nos topamos con el “viceperro” y con el “subgato”: animales que regalo a quien los necesite para poblar sus historias (Rodari, 2011, pp. 48 y 49).

El lector puede hacer lo que quiera con estas construcciones señaladas por el escritor italiano Gianni Rodari. Puede tan solo sonreír o buscarles

una utilidad, una relación con otros objetos, delimitar sus características, es decir, establecerles un significado. El juego con las palabras puede generar una serie de asociaciones libres que en el caso de las infancias puede resultar tan atractivas como humorísticas. Las niñas y los niños en una etapa de su crecimiento están ávidos de palabras nuevas, y la poesía atiende a estas necesidades ofreciendo un léxico amplio que puede alimentar una imaginación despierta y con tendencia a lo lúdico.

El escritor Luis María Pescetti también aborda el tema del humor en el lenguaje, y al igual que Rodari resalta su capacidad de maleabilidad, es decir, de poder modificar estructura y significado para generar humor.

[...] De invertir los roles (la “inversión” es un mecanismo básico del humor). De trastocar “las cosas tal como son” o se las conoce (en procedimiento y contenido): o reglas de lenguaje o formas lógicas o principio de realidad o convenciones sociales (Pescetti, 2012).

Pero hay una sutil diferencia en lo expuesto por estos dos escritores. Por ejemplo, el punto de base para Pescetti es la inversión, generar la posibilidad de lo contrario. En cambio, con Rodari es el placer por el juego y la libertad de hacerlo, aunque los resultados construyan un léxico absurdo. Para Pescetti se trata más de una inversión que implica la rebeldía de trastocar un orden social.

Pescetti se inclina por la idea de modificar los roles para que las cosas no sean como son. Invertir implica mirar la otra cara, la que es opuesta y generalmente se encuentra oculta. Hacer girar las reglas del juego, las formas lógicas, los principios de realidad y las convenciones sociales. En el humor, tal como lo expone Pescetti, existe una impronta de rebeldía, pues —al privilegiar lo opuesto sobre lo convencional— apela con ello a un pequeño choque en las costumbres sociales, ya sean lingüísticas o de comportamiento. Lo humorístico es el resultado de invertir las cosas.

La iniciativa de Rodari apela al juego. Colocar prefijos arbitrariamente para crear sentidos extraños o incoherentes servirá para generar un pequeño acto creador. Su rebeldía no busca lo opuesto en primera instancia, ni

el compromiso social que ello implica. Su proceder es más cercano al acto de un acróbata que al de un revolucionario. Lo humorístico está enfocado en la acción de cambiar las cosas, la construcción sintáctica de las palabras, pero también en el resultado/significado que producen. Hay un moderado equilibrio entre ambas partes.

Rodari apelaba a jugar con las palabras y generar nuevos sentidos, todo ello como un acto lúdico y divertido. En cambio, el humor al que hace referencia Pescetti implica crear pequeñas bombas que, al estallar, trastocan lo que conocemos y, al mismo tiempo, hacen evidente lo ilógico de nuestro comportamiento como sociedad, no solo lo absurdo del lenguaje en cuanto a estructura y significado.

La risa tiene un espíritu revolucionario, pues en muchas ocasiones nos resulta agradable el trasfondo y no el acto en sí. Teresa Orozco comenta al respecto: “Cuando un texto causa humor es porque el niño conoce las reglas que se trastocan en él” (Orozco, 2018, p. 25). Al conocer aquello que se está cuestionando, se genera un efecto de empatía y validación con respecto a quien realiza la acción y, a la vez, de cierta y momentánea superioridad hacia la convención que se invierte.

En la literatura dirigida a niñas y niños, el humor adquiere un papel central si trastoca, invierte o cuestiona de alguna manera cualquier regla, forma, principio o convención. Esto puede llegar a ser muy divertido para los lectores si están particularmente molestos con algún comportamiento que consideren impositivo; por ejemplo, las reglas ortográficas o las convenciones higiénicas. Aun cuando niñas y niños sean consciente de su importancia y valor social, disfrutan cuando un texto juega o se burla de ellas.

La poesía parece ser un terreno propicio para cuestionar todas las reglas sintáctico-semánticas, y a partir de ello producir humor. El mecanismo para llevarlo a cabo se encuentra relacionado con las ideas expuestas por Gianni Rodari referentes al juego y las palabras. Por su parte, en la narrativa se puede configurar el humor al cuestionar principios de realidad o convenciones sociales, esto debido al desarrollo de personajes y conflictos, además de que el lenguaje narrativo puede ser más explícito y descriptivo que en la poesía.

El humor que desarrolla Gianni Rodari en sus textos narrativos se acerca al juego poético; la idea no es desobedecer las reglas sintácticas sino valerse de ellas mismas y abrir los parámetros, incluir aquello que no parece ser lo más adecuado y divertirse con la mezcla de significados. El humor se establece no por que el lector se sienta por encima de las reglas o las cuestione, sino por emplearlas a placer y no por convención. El gusto poético por encima de las formas comunicativas.

Los textos de Pescetti, en cambio, regocijan a los lectores por el adecuado tacto que emplea al trastocar principalmente las convenciones sociales. Valores que, usualmente, los adolescentes y jóvenes no están dispuestos a seguir perpetuando. El humor causa en ellos un efecto de rebeldía, algo que sin duda es común en estos lectores y necesario en las artes. Su narrativa produce humor a partir de evidenciar nuestros actos más incoherentes, aunque al mismo tiempo sean muy humanos, pues las contradicciones no son ajenas a nosotros.

En la poesía también se puede producir humor al quebrantar las formas lógicas. Una de las maneras más ingeniosas de hacerlo es el empleo de lo absurdo. Parto de la definición hecha por Stilman para abordar este concepto:

El absurdo es aquello que no va de acuerdo con una lógica de situación y por lo tanto sorprende al romper con la idea de normalidad. Absurdos son aquellos textos que evidencian situaciones o hechos ridículos llevados al extremo. El humor absurdo se construye a partir de la transgresión de las leyes racionales que organizan la comprensión del mundo. Los universos creados en esta variante del humor que se burla de la lógica del mundo dan como resultado un mundo caótico que desafía las reglas del sentido común (Stilman, 1967, p. 15).

El humor absurdo y la poesía para niñas y niños tradicionalmente han generado un gran vínculo. El lenguaje poético puede reconstruir sentido o burlarse de él a partir de las imágenes poéticas. Más allá del uso de neologismos o de juegos semántico-sintácticos, también se pueden poner de

cabeza las convenciones sociales o los principios de realidad. Obsérvese, como ejemplo, el siguiente texto:

I one my mother
I two my mother
I three my mother
I four my mother
I five my mother
I six my mother
I seven my nother
I ate my mother. (Opie, 1992)

El texto en inglés nos muestra una constante numérica que va del uno al siete, además de la referencia a la madre. Pero el sentido cambia tras una variación léxica: pasar del sustantivo numérico ocho al verbo comer en pasado /eit/. La secuencia debería ser consistente y mostrar: *I eight my mother*; en lugar de ello, aparece *I ate my mother* (Me comí a mi madre). Narrativamente es absurdo, pero fonéticamente no es ilógico, pues en inglés hay un juego debido a las pronunciaciones parecidas entre el número ocho /eit/ y el verbo en pasado comer. Las mismas reglas gramaticales se pueden modificar y ser absurdas. El acto de rebeldía no consiste en omitirlas, sino en presentarlas de una forma diferente, menos estrictas y solemnes.

¿Es absurdo que la voz poética haga mención al canibalismo? Quizá sí, pero no ilógico; las sutiles diferencias fonéticas que hay en el inglés entre algunas palabras solo pueden distinguirse mediante el contexto; por lo tanto, no es casual que la palabra que surge en lugar de *eight* sea *ate*. Incluso el significado del verbo trae consigo toda la fuerza que conlleva invertir roles y cambiar los principios de realidad (con el efecto de sorpresa que implica), acto común en el humor absurdo, ya sea en textos para adultos, así como en textos para niñas y niños.

El mundo de las niñas y los niños tiene muchos protectores, demasiadas luces prendidas revisando que todo esté en orden, sobre todo aspectos

como la salud, la formación, la educación, pero el exceso de orden suele ser poco divertido. En un mundo tan controlado, pocas acciones tienen la fuerza para liberar y romper como el humor absurdo. Stilman menciona al respecto:

“Quizás el humorismo es el único medio para sobreponernos a nuestros despiadados, eternos enemigos. Sin estos —sin la muerte, sin la estupidez, sin la crueldad, sin los censores, sin los verdugos— no necesitaríamos al humorismo, ni podríamos concebirlo” (Stilman, 1967, p. 15).

El humor social, común en muchos textos de narrativa, centra su hilaridad en evidenciar lo precario de la convivencia humana. Lo cual, a ojos de las infancias, funciona bastante bien porque es divertido ser testigo de las carencias, errores y torpezas de un mundo adulto que usualmente establece una jerarquía de poder con respecto a ellos, que los oprime e intenta aleccionarlos.

Por su parte, el humor absurdo que se genera en la poesía en muchas ocasiones reinvierte la tradicional jerarquía de poder, pues tanto el lenguaje, con todas sus formas y reglas, como las conductas sociales, con sus principios y convenciones, no solo son puestos en evidencias debido a sus peculiaridades o limitaciones, sino que son desarticulados.

Las palabras con sus sonidos y significados quedan fuera de la protección de su contexto y los principios de realidad obedecen únicamente a una lógica narrativa y no social. Todo lo anterior echa por tierra el supuesto control del mundo adulto hacia las infancias. No hay más jerarquía de poder, pues el niño se ha comido a la madre. Acción que solo es posible en los terrenos de la poesía de humor absurdo. Así el humor en la poesía para niñas y niños genera un espacio liberador y genuino, alejado de lo convencional.

En cuanto a la poesía escrita para adultos pero publicada para niñas y niños, se estableció la siguiente pregunta: ¿Es realmente para las infancias? La respuesta se centró en valorar el texto en sí mismo, por su artificio literario, con la intención de dejar abierta la posibilidad de que sea

disfrutado tanto por niños como por adultos. De esta manera podemos hablar de literatura en su sentido más noble e incluyente. Es decir, poesía en relación con el lector, ambos unidos y vinculados por la palabra y la lectura. No se puede delimitar en el momento de la lectura, en el mismo acto de significación, si se trata de poesía para niñas y niños o para adultos leída por infantes.

El segundo tema estuvo centrado en los elementos que hacen atractiva la poesía para las infancias. Se abordó la poesía narrativa señalando que ésta ocupa un lugar importante en las preferencias de los lectores debido a la presencia de acciones que conforman una breve historia, además de incluir un grupo reducido pero bien definido de personajes.

También se habló de la acción en un poema, la cual puede relacionarse con la brevedad del texto. Un poema extenso puede complicar la lectura, pues el interés de niñas y niños exige agilidad ya que sus periodos de atención son cortos. En general, los poemas extensos, es decir, que cuentan entre sus filas con una gran cantidad de palabras, son editados en varias hojas y se acompañan de llamativas ilustraciones. La edición le permite al lector la agilidad en la lectura. Más que un asunto de extensión se trata de brevedad, es decir más con menos no le resulta ajeno a la poesía.

Para finalizar el presente ensayo, quisiera retomar el epígrafe con el que da inicio este texto: “El humorismo no es un género, sino una actitud ante el mundo que se encuentra en todos los géneros. No hay verdadera obra de arte que no la incluya de algún modo” (p. 9). Al volverlo a leer y tras lo dicho, puedo decir que el humor en la poesía no implica únicamente el desarrollo de una forma narrativa, es una actitud liberadora de todas las estructuras y reglas que suelen ser agobiantes para niñas y niños, y también, porque no decirlo, a nosotros los adultos.

Bibliografía

- Cervera, J. (1992). *Teoría de la literatura infantil*, Mensajero, Bilbao.
- Donnet, B. y G. Murray Prisant (1999). *Palabra de juguete. Una historia y una antología de la literatura infantil y juvenil en México*, tomo I y II, Lectorum, México.

- Hernández, F. (2006). “Por sus innumerables crímenes”, coords. Rodolfo Fonseca, David Huerta y Gerardo Rod en *Circo poético. Antología de poesía mexicana del siglo XX*, ilustraciones de Felipe Ugalde, Ed. SM, Col. Poesía e infancia, México, 191 pp.
- Moreno Verdulla, A. (1998). *Literatura infantil: introducción a su problemática, su historia y su didáctica*, Servicios de publicaciones de la Universidad, Cádiz.
- Opie, L. y Opie P. (2012). *I Saw Esau: The Schoolchild's Pocket Book*, Candlewick Press, England, 160 pp.
- Orozco, M. T. (2018). *El humor negro en la literatura para niños: el caso de Isol*, Magisterio del Río de la Plata, Lumen, Buenos Aires, 72 pp.
- Owen, G. (2006). “Por sus innumerables crímenes”, coords. Rodolfo Fonseca, David Huerta y Gerardo Rod en *Circo poético. Antología de poesía mexicana del siglo XX*, ilustraciones de Felipe Ugalde, Ed. SM, Col. Poesía e infancia, México, 191 pp.
- Pescetti, L. M. (2012). “Apuntes sobre el humor, los niños y los infantil”, sitio web de autor: <https://www.luispescetti.com/ensayos/apuntes-sobre-el-humor-los-ninos-y-lo-infantil/>
- Reyzábal, M. V. (2002). *La comunicación oral y su didáctica*, SEP/editorial La muralla, México, 520 pp.
- Rodari, G. (2004). “La imaginación en la literatura infantil”, Sitio web de Imaginaria: <http://www.imaginaria.com.ar/12/5/rodari2.htm>.
- _____ (2011). *Gramática de la fantasía*, CONACULTA, Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil, México, 268 pp.
- Stilman, E. (1967). “El humor negro” en *El humor absurdo. Antología ilustrada*. Brújula, Buenos Aires.
- Toledo, N. (2007). “La flor de los niños”, “La flor de las niñas” en *Hago de mi voz un cuerpo*, coord. María Baranda, Fondo de Cultura Económica, México, 156 pp.

Reflexiones de cierre

El proceso de significación de una obra literaria es complejo. Está determinado tanto por las condiciones de producción como por las condiciones de reconocimiento de la obra (Verón, 1993). En este sentido, analizar el humor suele ser una tarea compleja que debe tomar en cuenta dos contextos históricos y sociales: el que circunscribe al autor de la obra, y aquel del que forman parte los lectores, los cuales nunca serán iguales.

Así pues, en las obras aquí analizadas podemos encontrar autores de distintas latitudes geográficas y épocas, que han moldeado culturalmente los aspectos acerca de los cuales es posible reír. Aunque parten de mecanismos humorísticos conocidos, cada uno emplea situaciones, personajes, referencias y símbolos distintos para ponerlos en juego dentro de la narrativa.

El humor en la LNNJ hace posible un espacio de libertad crítica que aún los lectores más jóvenes pueden ocupar frente a los adultos vigilantes de las buenas formas y de lo establecido por las instituciones. En libros donde la sátira y la ironía o la parodia toman lugar, las infancias pueden ejercitarse en la entrada a ese complejo espacio histórico-cultural grande y a la vez vil que es nuestra sociedad.

Ya que el humor no es moralmente neutro ni está desligado de las relaciones de poder, para que algo resulte cómico la noción de un modelo, de una regla que se transgrede es fundamental, pues la risa surge cuando se evidencia lo inadecuado de la norma con la exageración, la inversión, o la convivencia de mundos dispares; y como no es común dar libertad a la

crítica de los niños, la risa que cuestiona no suele estar permitida, mucho menos cuando los padres se equivocan.

Satirizar aquello que una sociedad considera sus vicios, puede provocar un efecto liberador y de rebelión contra la autoridad, y por supuesto no es conveniente para las instituciones establecidas. La construcción textual y visual del contenido pragmático desarrolla el efecto humorístico mediante la superposición de sentidos que ponen en juego la evaluación crítica del “ideal” frente al “no-ideal” en libros-álbum.

El humor en el libro álbum puede valerse de los diferentes códigos que intervienen en la construcción de sentido, ya sea a través del texto, las ilustraciones o del soporte. Esta disposición de los recursos humorísticos permite que el lector pueda acceder a distintas lecturas de un mismo libro álbum, ya sea considerando estos indicios humorísticos o no.

Reconocer los indicios del humor en este tipo de obras implica conocer las reglas del contexto socio-histórico al que se hace alusión y, por tanto, la aceptación o trasgresión de sus normas. Sin embargo, esto no afecta a la construcción de sentido global del texto, pues los indicios operan en la periferia de la historia principal como una estrategia narrativa y discursiva que posibilita la relectura de la obra.

Así lo hace Isol, autora argentina a lo largo de su obra. Ironiza la figura de la madre en *El globo*. Parodia los roles sociales y los estereotipos de belleza en *La bella Griselda* y hace posible lo imposible sobre las relaciones entre padres e hijos en *Imposible*.

En *El libro de los cerdos* de Anthony Browne muestra representaciones irónicas de las paternidades y maternidades del siglo XXI que ya no tienen cabida en la vorágine de la vida cotidiana postmoderna.

En el caso del ilustrador mexicano Juan Gedovius, emplea personajes del folclore europeo como monstruos y duendes, en una mezcla de idiosincrasia europea y nativa mexicana. Busca la incongruencia narrativa, a partir de la configuración del personaje, mezclando características físicas de adulto y comportamientos asociados regularmente a los niños, como las rabietas o berrinches, al tiempo que apela al conocimiento del lector sobre los comportamientos esperados en la infancia y adultez.

Por su parte, la escritora colombiana Claudia Rueda utiliza a los animales como personajes en su libro, el cual es un recurso muy común en la LNNJ que, a su vez, representan a una familia: la mamá gallina y sus pollitos. Y emplea a la fiesta como la situación donde podemos observar la incongruencia humorística, al desafiar lo establecido socialmente para dicho evento. Para entender esta construcción del humor, el lector debe tener un guion mental acerca de las fiestas de cumpleaños.

Ambos autores, Gedovius y Rueda, emplean situaciones que pueden ser muy comunes para la mayoría de los lectores y que han tenido cambios poco significativos en los últimos veinte años.

Sin embargo, la representación de la mujer mala que hace Francisco Hinojosa, escritor mexicano en *La peor señora del mundo* podría resultar problemática en este contexto, dado que, recientemente, ha habido mayor conciencia de la representación de la mujer en los productos culturales y un rechazo hacia formas estereotipadas y desde el patriarcado.

En ese sentido, habría que cuestionarse si los mecanismos humorísticos propuestos desde la producción de la obra siguen siendo vigentes en el reconocimiento de la misma con los lectores actuales. Y en todo caso, la reproducción de estereotipos con perspectiva de género que seguimos reproduciendo, aún de manera inconsciente.

En cualquier caso, detenernos a analizar la construcción que se hace del humor desde la literatura es una manera de asomarnos a las construcciones sociales que existen acerca de distintos aspectos culturales, éticos y morales de una época.

En el caso de los libros álbum *El increíble niño comelibros* y *El misterioso caso del oso* de Oliver Jeffers, estos no están exentos de que su significado se vea modificado o que pierda el efecto humorístico a lo largo del tiempo o en contextos culturales distintos al que fueron producidos.

En este sentido, la parodia de los géneros didácticos, instructivos y policíacos operan en función del contexto en el que fueron producidos, es decir, durante la primera década del siglo XXI. Con esto es posible denotar que el hecho de que haya cercanía temporal entre el momento en el que se produjo y en el que se recibe influyen en la forma en la que

funcionan los indicios humorísticos, sin que esto signifique no puedan cambiar ante el contexto sociohistórico de otros lectores.

En cuanto al humor en la poesía para las infancias, podemos señalar que el mundo de las niñas y los niños tiene muchos protectores, demasiadas luces prendidas revisando que todo esté en orden y no violente la norma, sobre todo aspectos como la salud, la formación, la educación, la familia, la religión; pero el exceso de orden suele ser poco divertido. En un mundo tan controlado pocas acciones tienen la fuerza para liberar y romper como el humor.

En la literatura el humor adquiere un papel central si trastoca, invierte o cuestiona de alguna manera cualquier regla, forma, principio o convención establecido por las instituciones dominantes (llámense familia, escuela, religión o gobierno).

Esto puede llegar a ser muy divertido para los lectores niños o jóvenes si están particularmente molestos con algún comportamiento que consideren impositivo, por ejemplo, las reglas ortográficas o las convenciones higiénicas, incluso aunque niñas y niños sean conscientes de su importancia y valor social disfrutan cuando un texto literario juega o se burla de ellas.

El humor está limitado por las características del lector que son prefiguradas por el escritor, ilustrador o maquetador de acuerdo con los límites de su contexto cultural e histórico, del mismo modo que la lectura analítica de los libros álbum que aquí se presentan lo está por las autoras y el autor.

Al final de cuentas, el humor en las obras literarias analizadas en el presente texto, opera a través del conocimiento de las reglas que trastoca, ya sea a través de la parodia, la sátira paródica y la incongruencia. No obstante, las posibilidades que ofrece el género libro álbum en sí mismo, abren los canales para que estas obras puedan mostrar al lector la lectura del humor y otras lecturas posibles que pueden llevar a imaginar mundos posibles, justo por los elementos que la componen.

Cuando una sociedad no permite burlas a lo instaurado, la literatura se presenta como el medio ideal para hacerlo por medio del humor que señala, critica, ridiculiza y pone en tela de juicio la realidad a través de los temas tabúes que la sociedad no se atreve a abordar.

Por tanto, la importancia de reconocer a la LNNJ como una forma de entendimiento del mundo y sus normas nos permitirá reconocer en los libros para niñas y niños la posibilidad de trasgredir, a través del humor las instituciones.

Una última reflexión en torno a la tendencia adulta de censurar los contenidos y abordajes en la LNNJ. Libros que por su temática o su contenido no se consideran “aptos” o “adecuados” para las infancias y por tanto el buen adulto “censor” decida no acercarse a niñas y niños.

La gran incógnita es porqué la sociedad no censura estos temas en otros productos culturales dirigidos a niñas y niños como los comics o los videojuegos. ¿En dónde radica la peligrosidad si estos temas se abordan desde la literatura? ¿Será que todavía confiamos más en los relatos que en otros formatos o modos de comunicar?

¿Será que al final de todo, como niñas y niños en la cama cobijados hasta las orejas, nos creemos el cuento que nuestras madres nos contaban cuando chicos?

¿Será que los adultos solo somos niñas y niños grandotes con responsabilidades y facturas por pagar, pero siempre en busca de las historias que nos hace sentir seguros y abrigados?

Las historias ayudan a entender lo que no podemos decir con simples palabras. Casterescu afirma que “La literatura no tiene que consolar ni alegrar”. La literatura en general ayuda a crear andamios para entender problemáticas y temáticas complejas que el entendimiento procesa de formas diversas en cada individuo dependiendo de su historia de vida y de su experiencia de vida. La LNNJ como toda literatura, ofrece capas de significado para que individuos (niños o adultos) interpreten la experiencia lectora acorde con su experiencia vital.

Cuando la realidad ha perdido su validez, es necesario exponerla de la forma más exagerada y desbordada posible. La LNNJ puede ser (y lo ha sido) un ejercicio crítico de interpretación para las infancias en un contexto histórico social y cultural específico, es una posibilidad de ubicarse en el lugar del poder y juzgar sus “absurdeces” desde el humor y el juego y la imaginación. Porque la literatura alimenta la imaginación y afianza la esperanza en mundos posibles para ser más felices.

Acerca de los autores

MARÍA TERESA OROZCO LÓPEZ. Licenciada en Letras Hispánicas y Licenciada en Educación Prescolar. Maestra en Ciencias de la educación. Máster en Libros y Literatura para Niños y Jóvenes por la UAB. Doctora en Humanidades y Artes por la UAZ. Ha sido becaria del Gobierno Alemán en la International Youth Library en Munich. Fundó y dirigió Asquelines. Centro de Lectura y Literatura para niños en Guadalajara. Ha laborado como educadora y como docente a nivel licenciatura y posgrado en la SEJ y en la UdeG. Fue Directora de la Escuela Normal para Educadoras de Guadalajara.

Actualmente es coordinadora del Doctorado en Humanidades de la UdeG con la línea de investigación Literacidad, lectura y literatura para niñas, niños y jóvenes. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel 1.

ELBA EDITH RAMÍREZ BAÑUELOS. Es abogada y egresada de la Licenciatura de Letras Hispánicas de la UdeG, Maestra en Ciencias de la Educación por el Instituto de Investigación y Docencia para el Magisterio, donde es asesora. Ha participado como tallerista en espacios para las infancias en ferias del libro en Sharjah, EAU y Los Ángeles, EUA. Diseña e implementa propuestas de mediación lectora para escuelas y maestros de educación básica con la Literatura para Niñas, Niños y Adolescentes como eje central. Actualmente estudia el Doctorado en Humanidades en la UdeG.

VERÓNICA ITZEL CHÁVEZ ORDOÑEZ. Licenciada en Letras Hispánicas y Maestra en Comunicación por la Universidad de Guadalajara. Es editora de la revista infantil *El Moco*, escritora y promotora de lectura. Ha trabajado en programas de lectura de la UNICEF y la Secretaría de Cultura. Asimismo, ha publicado como autora en la antología *Otras voces. Literatura para niñas y niños en México*, y el libro *Miradas en torno a la literatura para niñas, niños y jóvenes*. Sus temas de investigación son: comunicación, literatura e infancias. Actualmente estudia el Doctorado en Educación en la UdeG.

LILIA LIZBETH CAMBEROS GUTIÉRREZ. Licenciada en Letras Hispánicas y maestrante en Literacidad por la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación son el libro álbum y la literacidad socioemocional. Actualmente, es docente de escritura creativa en el Tecnológico de Monterrey y en el CECyTE Jalisco. También pertenece al grupo de investigación *Orbis Pictus*, cuya línea de investigación es la Literatura para Niñas, Niños y Jóvenes.

BERNARDO HUMBERTO GOVEA VÁZQUEZ. Mtro. en Literatura Hispanoamericana, UG. Narrador oral escénico con experiencia nacional e internacional. Autor de *Tengo un pato en el bolsillo*, novela juvenil. Ha participado en 7 antologías de cuento en Guanajuato, San Luis Potosí y Zacatecas. Guionista y/o director de 5 cortometrajes. Primer lugar en los concursos de literatura infantil, estatal en 2002 y región centro occidente en 2014.

Reír y leer

El humor en la literatura para niñas, niños y jóvenes

se terminó de imprimir

en diciembre de 2022

en los talleres gráficos de

Amateditorial, S.A. de C.V.

Prisciliano Sánchez 612, Colonia Centro

Guadalajara Jalisco

Tel.: 3336120751 / 3336120068

amateditorialgmail.com

www.amateditorial.com.mx

La edición consta de 1 ejemplar

Corrección: Amate Editorial, S.A. de C.V.

El fin último del humor es la risa, el placer de la risa, aún en los casos más absurdos, negros o ácidos sin llegar a la ofensa. La risa como resultado de un complejo proceso cognitivo y sociocultural y a la vez como matriz generadora.

La risa es una capacidad anterior al lenguaje. El humor se transforma en un mecanismo de defensa. Nos ayuda a enfrentarnos a nuestros miedos, a enfrentar situaciones tensas o dolorosas.

El humor se ubica en una región indefinida e indefinible dentro de la teoría literaria que intenta diferenciar entre lo cómico, el humor, la risa y la burla. No existe una teoría general del humor, sino diferentes acercamientos parciales sobre determinados acontecimientos o manifestaciones específicas. Podemos afirmar que el humorismo intenta intelectualizar lo cómico.

El presente documento tiene como propósito discurrir sobre las manifestaciones actuales del humor en la narrativa para niñas, niños y jóvenes. Se recurre al trabajo de Bergson sobre la risa y se relaciona con el trabajo de Bajtín sobre la carnavalización y la propuesta de Stilman.