



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Letras Hispánicas

**LITERATURA SUBVERSIVA: HUMOR Y PARODIA EN LOS SIETE CUENTOS
INFANTILES DE JORGE IBARGÜENGOITIA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

Ilse Erandi Martínez Peña

ASESORA:

Graciela Martínez-Zalce Sánchez

Ciudad de México

2017

Ciudad Universitaria, CDMX



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres:

Por su apoyo y amor incondicional.

Gracias.

A Arthur:

Por ser mi compañía ideal y la brújula de mi conciencia.

Gracias.

A Nadia y Salomón:

Por el encuentro de nuestras almas en una bella amistad.

Gracias, amigos.

A mi asesora, Graciela:

Por su tiempo, dedicación, experiencia y por creer en mí.

A mis lectoras, María Eugenia Negrín y Luz Aurora de Alba:

Por su excelente labor como maestras y por su sabiduría.

Gracias.

A mis lectores: Mario Rey y Víctor Granados:

Por su conocimiento, retroalimentación y correcciones.

Gracias.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. La literatura infantil y Jorge Ibargüengoitia.....	6
1.1. Breve esbozo de la literatura infantil en México.....	6
1.2 ¿Podemos leer a Jorge Ibargüengoitia a partir de un enfoque infantil?..	14
Capítulo 2. Subversión en la literatura infantil	21
2.1 Posmodernismo: el pasado subvertido	21
2.2 La subversión en los cuentos infantiles	34
2.2.1 Estrategias subversivas en la literatura infantil	36
2.2.2 Neo-subversión en la literatura infantil	46
Capítulo 3. Humor y parodia: análisis de los siete cuentos infantiles de Jorge Ibargüengoitia	51
3.1Hacia una definición de humor	51
3.2 El humor en la literatura infantil	57
3.3 Análisis del humor subversivo en los siete cuentos infantiles de Jorge Ibargüengoitia	64
3.3.1 Nombres de los personajes: juego de palabras y sonidos	68
3.3.2 El lenguaje como subversión	75
3.3.3 La broma y el sentido de justicia	81
3.3.4 ¿Defectos en el protagonista de la literatura infantil y crítica del mundo adulto?	85
3.4.1 <i>Piezas y cuentos para niños</i> desde la parodia y la ironía	95
Conclusión	121
Bibliografía	126

Introducción

Jorge Ibarguengoitia es reconocido por su sentido del humor, particularidad que comprende toda su obra. El inicio de este escritor mexicano es como dramaturgo y se extiende hacia otras esferas creativas como el cuento, el ensayo, la novela y diversos artículos periodísticos, los cuales nos permiten indagar profundamente en la vida del autor, pues según Cristina Secci¹ no se conoce mucho sobre su vida; sin embargo, sus ingeniosos artículos permiten un acercamiento profundo al pensamiento crítico y su visión acerca de México. Estos artículos publicados en el periódico *Excélsior* muestran, desde la experiencia del guanajuatense, las costumbres, la política y la historia de la que se serviría el autor para crear sus obras.

Consecuencia de esa visión y de la manera efectiva e irreverente de contar historias, surgieron diversas piezas teatrales, publicadas antes de consagrarse como un gran novelista. Algunas de esas piezas fueron: *Susana y los jóvenes* (1954), *La lucha con Ángel* (1955), *El viaje superficial* (1960), *El atentado* (1962), etc. Posteriormente comenzó su producción novelística con *Los relámpagos de agosto* (1964), tres años más tarde, en 1967, escribió algunos cuentos que conforman *La ley de Herodes*, posteriormente publicó *Maten al león* (1969); las novelas *Estas ruinas que ves* (1974), *Las Muertas* en (1977) y su última novela, *Los pasos de López* (1982).

Tras su sorpresiva y trágica muerte, ocurrida el 27 de noviembre de 1983, aparecen varias publicaciones periodísticas, compiladas por Guillermo Sheridan, que abarcan el periodo² de 1969 a 1976. En 1989 la editorial Joaquín Mortiz publica compilaciones de sus

¹ En sus textos las frecuentes alusiones a sí mismo, enunciadas en primera persona, constituyen una referencia obligada para la compilación de esa nota biográfica sobre el autor desde una perspectiva cronológica de su obra, que se entreteje como una crin literaria.

² *Autopsias rápidas* (1988), *Instrucciones para vivir en México* (1990), *¿Olvida usted su equipaje?* (1997), *La Casa de usted y otros viajes* (1991), entre otros.

piezas teatrales divididas en tres tomos; es en esta serie donde aparece el libro *Piezas y cuentos para niños* (1989), obra objeto de mi análisis. El volumen incluye tres piezas teatrales: “Rigoberto entre las ranas (Farsa en un acto)”, “Farsa del valiente Nicolás (Teatro popular)” y “La fuga de Nicanor (Farsa para niños)”; y las narraciones “Cuento de los hermanos Pinzones”, “Cuento de una niña condecorada”, “El cometa Francilló”, “El niño Triclinio y la bella Dorotea”, “Paletón y el elefante musical”, “Los Puercos de Nicolás Mangana” y “El ratón del supermercado y sus primos del campo”. Cabe destacar que mi trabajo sólo se enfocará en los cuentos.

Es evidente que la obra de Jorge Ibarguengoitia fue vasta y rica para los estudiosos de literatura y los asiduos lectores, ejemplo de esto son todos los textos críticos que se han desprendido a partir de sus obras, en los que se estudian recursos como: el humor, la ironía, la parodia, tipos de narrador, crítica histórico-política, análisis narratológico, su relación con el periodismo, el teatro, etc. Bastaría con revisar el número de tesis dedicadas al autor guanajuatense para darnos cuenta de lo fructífera que sigue siendo su obra. Pero lo cierto es que, entre tantos artículos, ponencias y tesis, es difícil encontrar algún texto dedicado a su obra infantil, pues si bien ha sido un autor bastante estudiado, la crítica y la atención que ha recibido *Piezas y cuentos para niños* (1989) ha sido nula en comparación con sus demás obras. Este escaso interés por sus cuentos infantiles fue lo que me motivó a analizar esta obra, si bien desde un enfoque ya estudiado: el humor y la parodia; pero atendiendo al efecto en el público infantil. De ahí que mi primer capítulo esté dedicado a resolver si la narrativa irreverente y humorística de Ibarguengoitia puede abordarse desde una perspectiva infantil; para ello me pareció necesario contextualizar y esclarecer qué sucedía con la literatura para niños/as en México durante el siglo XX, e indagar acerca de este tipo de literatura a la cual se le ha considerado “menor”. Para este capítulo fueron muy útiles los meticulosos estudios

dedicados a la literatura infantil en México realizados por Mario Rey Perico y María Eugenia Negrín, así como uno de los escritos pioneros acerca de la literatura para niños hecho por Blanca Lydia Trejo.

Ahora bien, la postura de Ibargüengoitia acerca de la literatura para niños/as era subversiva: en el artículo de “Cuentos edificantes” menciona que la literatura infantil siempre le pareció algo detestable, específicamente aquella en la que un elemento aparecía al final del cuento y lo solucionaba todo. Tal parece que el acercamiento que tuvo de pequeño a la literatura infantil tradicional generó en él una especie de repulsión hacia esas historias fáciles que no lograban sorprenderlo:

Quando era chico, una mujer, que estaba encargada de entretenerme me contaba con bastante frecuencia el cuento de Caperucita. Ella lo terminaba de esta manera: - ¡Son para comerte mejor! “Y diciendo esto, el lobo saltó de la cama, se abalanzó sobre Caperucita y, ya se la iba a comer, cuando llegó un cazador y lo mató, Colorín colorado...” ¿Cómo que llegó un cazador y lo mató? Si no había cazadores en ese cuento. ¿Cómo va a aparecer uno de ellos en el momento culminante para salvar a Caperucita? Esto, que yo percibía con mucha claridad cuando era chico es lo que llamaba “plumero” en jerga guionística. (1988;20)

Ibargüengoitia percibía en la literatura clásica infantil narraciones poco coherentes, con soluciones que subestimaban la capacidad del lector infantil, de tal forma que el autor siempre tuvo presente que ese tipo de historias no satisfacían su gusto. Esto puede deberse a que durante el siglo XVIII y XIX la tradición literaria infantil contenía una gran carga didáctica y moralizante. En México, fue hasta avanzado el siglo XX cuando se integraron paulatinamente nuevas temáticas en el cuento infantil, esto generó que poco a poco la literatura para niños se fuera alejando de elementos prototípicos del cuento clásico, por ejemplo: los personajes cándidos, relatos que enaltecían la justicia y los buenos comportamientos.

Como respuesta a la literatura tradicional y como bien nos advierte el inicio del libro *Piezas y cuentos para niños*, este compilado no está dirigido a un lector infantil común, sino

a niños avizorados, “niños que desconfían de las moralejas y a los que -puestos a elegir-, al menos vacilarían en tomar partido por la Caperucita” (1989; 1).

Es por ello que considero que este libro representa una transgresión dentro de la literatura infantil. Pero, ¿cómo se generan estos nuevos tratamientos literarios infantiles? El segundo capítulo me servirá para puntualizar las innovaciones que aparecen en la literatura infantil, las cuales surgen con más fuerza durante el posmodernismo y son llamadas estrategias subversivas. Existen varios tipos de estrategias, las cuales expongo a lo largo del capítulo para aclarar el concepto y mostrar cómo transforman el discurso; utilizaré el texto de Alison Lurie dedicado a la subversión, incluiré el estudio de Teresa Colomer, Laura Guerrero Guadarrama y el de Antonio Mendoza, textos que advierten sobre estos cambios.

El tercer capítulo está dedicado a los elementos subversivos que representan el eje principal de mi trabajo: el humor y la parodia. En el primer apartado explicaré la relación que el humor tiene con lo cómico y la risa, para esto abordaré autores como Freud, Pirandello y Bajtín, con el objetivo de problematizar el término, para después señalar que el humor se vale de la experiencia personal para exponer las contradicciones de la vida. Posteriormente puntualizaré algunas ideas acerca del humor en la literatura infantil, para lo cual me basaré en el estudio de las experiencias del humor en el infante de Marc Soriano y en el escrito de Gómez de Lora acerca de los recursos y componentes del humor. Una vez aclarado esto, dividiré el análisis a partir de herramientas humorísticas con el fin de crear una lectura más dinámica.

Por último, en el apartado dedicado a parodia, mostraré a esta como una estrategia que subvierte el cuento tradicional infantil, además de que intensifica y provoca el humor. Para ello utilizaré el estudio teórico de Linda Hutcheon, la cual define a este recurso retórico “no como fenómeno *intratextual*, sino como modalidad del canon de la intertextualidad [...]

un engarce de lo viejo con lo nuevo” (1981;177). Esta postura resulta acertada ya que muestra a la parodia y su carácter intertextual, pues Ibarguengoitia retoma algunos aspectos del texto *a) el cuento clásico* y lo transforma en un texto *b) el texto infantil que transgrede* mediante la parodia y la ironía, cabe señalar que abordaré la ironía como un mecanismo retórico que funciona para activar la conciencia del lector e intensifica el sentido crítico que genera la transgresión narrativa a partir de la parodia; para conseguir esto recurriré nuevamente al estudio de Linda Hutcheon dedicado a este tema.

De esta manera, el análisis de los siete cuentos infantiles servirá para demostrar mi hipótesis: el humor y la estrategia de la parodia, aunada a la ironía, son elementos capaces de subvertir y transformar aspectos del cuento tradicional infantil, esto se genera a partir del trastocamiento de motivos, personajes y lenguaje; de manera que el humor, la parodia y la ironía generarán una ruptura y transformarán el cuento clásico, para así dar paso a una literatura crítica y desmitificadora capaz de divertir y hacer reflexionar al menor a partir de la subversiva visión que plasma Jorge Ibarguengoitia en estos cuentos.

Capítulo 1. La literatura infantil y Jorge Ibargüengoitia

1.1 Breve esbozo de la literatura infantil en México

Abordar el tema de la “literatura infantil” inmediatamente genera el conflicto de situar su origen. Hay una extensa crítica en torno a sus inicios, límites, características y variantes, de ahí que haya una variedad de definiciones. Mientras algunos aseguran la existencia de la literatura para niños, hay quienes manifiestan que sólo existe una “Literatura”³; los que defienden esta postura argumentan que solo hay textos canónicos previamente aceptados por la crítica especializada; de este modo, omiten la existencia de géneros literarios al generalizar el concepto de Literatura, pues de hecho deben existir ciertos parámetros que permitan analizar las diferencias que encierra un grupo de textos con respecto a otro.

En lo que se refiere a la literatura infantil, debe enfocarse la procedencia de una tradición que aparece en varios géneros literarios: cuentos, poemas, juegos, leyendas, canciones, trabalenguas y adivinanzas. Existen múltiples posturas acerca del origen de esta literatura⁴; una de ellas está ligada al surgimiento de las obras pensadas para un lector infantil: Hornbooks, Primers y Chapbooks⁵; así como las fábulas de Perrault⁶, lo cual nos remitiría al

³ Para Laura Guerrero G. (2012; 21) Una sola literatura indica el concepto de homogeneidad, estabilidad, unidad y autoridad.

⁴ Para la historias de literatura infantil, panoramas, fechas y cronología, consulté las siguientes obras: Carmen Bravo-Villasante (1963), *Historia de la literatura infantil española*, y *Ensayos de literatura infantil*; Juan Cervera (2003), *Teoría de la literatura infantil*; Ana Garralón (2001), *Historia portátil de la literatura infantil*; Laura Guerrero Guadarrama (2012), *Nuevos rumbos en la crítica de la literatura infantil y juvenil*; Dora Pastoriza De Etchebarne (1962), *El cuento en la literatura infantil: Ensayo crítico*; Mario Rey (2000), *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*; Blanca Lydia Trejo (1950), *La literatura infantil en México: desde los aztecas hasta nuestros días*.

⁵ Ana Garralón (2001;15) comenta que fue en Inglaterra, en 1484 en donde un editor publicó libros de caballería y las fábulas de Esopo consideradas “las primeras lecturas para niños”, las cuales incluían el alfabeto o los números y algunos contenían ilustraciones, todo esto con un fin didáctico.

⁶ Marisa Bortolussi (1985; 16) ve a Perrault como un islote dentro de la literatura para niños.

siglo XVII. Sin embargo, la crítica sitúa el concepto de “literatura infantil” a partir de mediados del siglo XVIII –anteriormente los niños eran vistos como “adultos miniatura”–. Carmen Bravo-Villasante (1963) asegura que en ese siglo se comenzó a tomar en cuenta el pensamiento y las necesidades del niño, lo que provocó una idealización de la figura infantil. Por lo tanto, se diría que el concepto de “literatura infantil” se plantea a partir de considerar al niño como lector.

En general, puede decirse que la figura del niño/a toma relevancia entre los siglos XVIII y XIX, siendo la escolarización lo que la catapulta hacia otros sectores sociales y lo convierte en un lector potencial, pues comienza a atenderse “el pensamiento y la psiquis del niño y del adulto, sin que tampoco se supiera muy bien en qué consistían” (Rey, 2000; 29). Otra postura de origen la describe Juan Cervera (2003; 15), quien dice que la literatura infantil surge en el siglo XVIII, a partir de que al niño se le considera como una entidad propia, aunque hay quienes postergan su aparición y la adjudican a los hermanos Grimm, a principios del siglo XIX, cuando se hizo evidente que “se trataba de confirmar al joven lector en el papel que le asignaba la sociedad”. (Escarpit, 1986; 130).

Ahora bien, en cuanto a la literatura infantil en México, Blanca Lydia Trejo relaciona su origen desde la época prehispánica y revela su estrecha relación con las lenguas indígenas. Aunque la crítica no afirme la existencia de literatura infantil prehispánica, sí la vincula a las leyendas, los cantos, representaciones, adivinanzas y juegos; es decir, con la tradición oral, lo que posteriormente, con la escritura, se convertiría en literatura infantil; en tal sentido, “ha seguido en movimiento, al no desdeñar los recursos de oralidad, ni sus subgéneros” (Guerrero, 2012; 38). Pues al final esta serie de elementos ayudaron a la configuración de la literatura infantil. Un ejemplo sería cómo la tradición oral de México rescata los Huehuetlahtolli: grandes discursos que tenían como función dar consejos acerca de la moral

y de la educación de los hijos⁷, de esta manera introducían a jóvenes e infantes la cosmovisión y costumbres de sus pueblos. También las leyendas eran un recurso que cumplía con responder las inquietudes acerca del origen del universo y algunos fenómenos desconocidos para ellos.

Durante el proceso de la Colonia hubo una mezcla de culturas y cosmovisiones que se vieron reflejadas en la literatura oral. La instrucción religiosa proveniente de España se fusionó con los relatos y leyendas de los pueblos locales, pues “las autoridades españolas promovieron de manera especial la importación y edición de la literatura religiosa y de los relatos con intención educativa” (Rey, 2000; 77), de tal forma que la instrucción literaria tenía acceso a biblias, libros sagrados y biografías de santos. Por lo tanto, se conformó una literatura con fines morales, educativos y religiosos. De esta manera, podría decirse que el “folklore infantil” en México fue el resultado de la influencia del cristianismo de los españoles.

Por otro lado, el siglo XIX se caracterizó por el incremento de publicaciones periódicas. En el apartado “Época de la Independencia”, Blanca Lydia Trejo rescata el *Diario de los niños* creado por Wenceslao Sánchez de la Barquera, también hace énfasis en el trabajo de Guillermo Prieto, quien al escribir sus recuerdos de niñez, logró captar y conmover al público infantil, a pesar que *Memorias* no fue dirigido a este tipo de espectadores. Los estudiosos de la literatura infantil de México coinciden en que ésta fue una época complicada para la lectura infantil, ya que el tiempo que disponían los lectores era insuficiente debido a que la atención estaba puesta en la política, lucha, milicia y los enfrentamientos

⁷ Mario Rey (2000) incluye invocaciones a los dioses, discursos de grandes señores y sabios, palabras de los sacerdotes propósito de los momentos significativos que se viven a lo largo de la vida, como el nacimiento matrimonio y la muerte.

independentistas, por lo que la lectura de autores emblemáticos como Dickens, Carroll, Stevenson, Verne, entre otros, se retrasó para los lectores mexicanos. Este rezago causó que las novelas, cuentos y fábulas de la época continuaran con los temas religiosos, moralizantes y educativos, de ahí el auge de la fábula como género preponderante en la literatura para niños. Así, surgieron una serie de escritores entre los que destaca José Joaquín López de Lizardi, quien publicó fábulas en el periódico *El pensador Mexicano* durante los años 1776 hasta 1827, de ahí que sea considerado como uno de los primeros autores para niños en nuestro país. Otros autores que cultivaron el género fueron José Rosas Moreno, Joaquín Conde y Matías de Córdoba, por nombrar solo algunos, que publicaron en periódicos como *El Noticioso General* y *El Diario*.

Estos años, reconocidos por su gran producción periodística, permitieron a la *Revista Azul* y a la *Revista Moderna* incluir textos infantiles y promover su difusión. Los temas que se leían eran: escolares, higiene y urbanidad, secciones de viajes y anécdotas, máximas, pensamientos, ajedrez, adivinanzas, juegos, cuentos y fábulas. Además, empezaron a difundirse textos extranjeros como *Cuento de Navidad* de Dickens, el cual influyó a Ignacio Manuel Altamirano en su libro *Navidad en las montañas* y a Manuel Gutiérrez Nájera en *Cuentos frágiles*; textos que favorecían nuevamente la temática moralizante. Sin embargo, estas publicaciones eran escasas, pues no existían escritores comprometidos con la literatura infantil, ya que “no dudaban en considerar el trabajo dedicado a los más pequeños como algo menor” (Garralón, 2001; 55). Acerca de esto Lydia Trejo dice:

No negamos que ya algunos escritores y de renombre, dedicaron sus ratos de ocio a componer alguna fabulilla, cuento o poesía... pero insistimos en esos ratos de ocio, por no dársele importancia a este género literario y cultivársele y, menos, tratar de una concienzuda investigación de la materia. (1950; 63).

Este fenómeno se extendió durante las primeras décadas del siglo XX, aunado a la poca producción editorial. Como consecuencia, se publicaron ediciones independientes que se caracterizaban por la preocupación de que los niños tuvieran acceso a la literatura; paradójicamente, esa inquietud no se vio reflejada en el trabajo creativo de los autores, pues las publicaciones infantiles no eran frecuentes y todavía prevalecía una postura peyorativa hacia la literatura infantil, considerada didáctica y moralizante. Contrario a lo que sucedía en la prosa, hubo poetas que concibieron una gran relación con el público infantil, entre los que destacan Juan de Dios Peza y José Vanegas Arroyo.

Por otra parte, en los estudios de historia infantil literaria (cf. Rey, 2000; 139-181), destacan la participación de la SEP en las primeras décadas del siglo XX, así como el interés de José Vasconcelos por el tema; él dedicó diversas publicaciones infantiles como *Lecturas clásicas para niños*, en donde antologó cuentos universales del Oriente y Europa adaptados por escritores mexicanos, e incluyó algunos textos de escritores del país. Aunado a esto, José Vasconcelos pidió a Gabriela Mistral realizar una antología dedicada al género femenino: *Lecturas para mujeres*, en donde sobresalían los temas del hogar y la maternidad, aparecen algunos visos moralizantes y el contenido revolucionario está presente continuamente. Un texto importante fue la serie de volúmenes reunidos bajo el nombre *Mi libro encantado*, donde autores que escribían literatura “para adultos” participaron en la creación de algunos textos infantiles.

Otro ejemplo sobresaliente fue la enciclopedia Colibrí, editada por la SEP en 1979, que consta de veintitrés tomos, en ella se privilegió la literatura y se incluyeron relatos indígenas y populares⁸. En esta colección aparecen temáticas de la muerte y terror, aunado a

⁸ Mario Rey (2000) destaca la variedad de temas: historia, arte, ciencia, técnica, juegos, cuentos y leyendas.

algunos toques de fantasía que se fusiona con la literatura popular. Además, se comienza a revolucionar al didactismo en la literatura para niños, al mismo tiempo que se empieza a hablar del entorno social del niño de manera innovadora, mostrando las problemáticas y conflictos en torno a las costumbres, la escuela y la familia. María Eugenia Negrín menciona que durante los años ochenta la literatura infantil creada en el país comienza a deslindarse de la función didáctica, pues

A partir de este momento surge el interés de múltiples editoriales interesadas a preparar textos para niños. Se suscita entonces una especie de boom de libros infantiles. Nace una de las voces principales del entusiasta concierto: el proyecto de Rincones de Lectura que, a través del programa editorial *Libros del Rincón*⁹, ha publicado a lo largo de su historia casi quinientos títulos dirigidos a los niños mexicanos. (2014;19)

En 1986 la SEP consolida la primera etapa de este proyecto dirigido a niños desde tercero a sexto de Primaria. *Libros del Rincón* representa “un valioso esfuerzo por parte de las autoridades de la SEP [...] constituido por el trabajo realizado en la administración de Vasconcelos.” (2014;113)

Durante este periodo los paisajes aparecen en algunos cuentos para niños, así como sus emociones; también se integran y reelaboran relatos prehispánicos, como es el caso de la obra de Pablo González Casanova. En el cuento tradicional aparecen nuevas temáticas modernas: surgen personajes que muestran defectos y malas actitudes; se emprende el cuestionamiento acerca de la falta de valores: egoísmo y deshonestidad; además, se abordan problemáticas sociales. Ejemplo de esto son los “cuentos-fábula”¹⁰ que representan una ruptura temática y estructural en la literatura infantil de fines de este siglo.

No obstante, en el siglo XX la colaboración de muchos escritores mexicanos reconocidos aumentó considerablemente. Se puso atención en la relación del niño con la

⁹ En este concienzudo estudio realizado por María Eugenia Negrín (2014) se muestran los criterios de clasificación del proyecto, un extenso corpus de obras dedicadas al público infantil, así como apreciaciones de los pequeños receptores, criterios de selección temática, un vasto estudio contextual del proyecto y un meticuloso análisis de diez obras seleccionadas por la autora.

¹⁰ Término tomado de *Historia y muestra de literatura infantil mexicana* (2000; 164) en donde se unen el género esópico y se integran problemáticas del ser humano.

literatura y el contenido de ésta. Acerca de las publicaciones periódicas, las revistas y los diarios (cf. Rey, 2001; 281-285), fueron éstos los grandes difusores de la literatura infantil, en los que se destaca a la *Revista Aladino* (1933-1935), *El Heraldito infantil*, *Azucarrillo* y *Revista Chapulín* (1942-1945) editada por la SEP. En 1952 la Biblioteca Benjamín Franklin da origen a la revista *Ricardín* (1952), en donde aparecen textos escritos por niños; así, el papel del “niño como creador” comienza a tomar forma y relevancia. Posteriormente, en la década de los sesenta, Internados de Enseñanza Primaria incorporados a la SEP comienzan a hacer concursos de cuentos, de los cuales se publicaron varios tomos con los ganadores¹¹. Del mismo modo, en 1979 se celebró el Año Internacional del Niño, entonces se estimuló a los infantes a que escribieran autobiografías, cuentos y poesía acerca de la ciudad de México. También comienza a celebrarse la Feria del Libro Infantil y Juvenil, acontecimiento parteaguas en la literatura infantil del país, pues se destaca el gran interés y compromiso por parte del Estado.

La Primera Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ), evento encabezado por Carmen Esteva de García, Pilar Gómez y la organización IBBY¹², impulsó e incremento la producción, edición y calidad de los libros infantiles. Dicha difusión obtuvo apoyo de La Asociación Mexicana para el Fomento del Libro Infantil y Juvenil, fundada en 1979, así como la primera librería para niños creada por Pilar Gómez y diversas instituciones gubernamentales como la SEP, INBA y PACAEP. La creación literaria se vio favorecida en 1991 cuando El Fondo de Cultura Económica creó la colección “A la orilla del viento”, destinada al público infantil, en la que se pretende aproximar al niño y a los jóvenes a los

¹¹ Más información en el libro de Mario Rey en donde incluye una lista con los nombres de los ganadores (2000; 289-290).

¹² The International Board on Books for Young People.

libros.

La Feria Internacional del Libro, la creación literaria, la participación de las editoriales y el compromiso de las instituciones, confirmaron la necesidad de relacionar al niño/a con la literatura. También debe reconocerse la abrumadora importación de literatura infantil promovida por influyentes librerías como El sótano y Gandhi. De tal forma que la calidad y el número de escritores dedicados a la producción literaria infantil aumentó. Fue entonces cuando las temáticas didácticas y moralistas se apartaron para dar lugar a una literatura de contenido que aborda e integra nuevos elementos que nos dirigen hacia textos artísticos. Se renovaron las tradiciones y se crearon nuevas tendencias como el álbum, también se enriqueció la novela corta y el cuento, al mismo tiempo que el número de autores y la variedad de temas se amplificó. Poco a poco se abandonaron los cánones moralizantes que perduraron por mucho tiempo en la literatura para niños/as y que en varios casos la perjudicaron.

Al surgir esta transformación en la literatura para niños, “este mundo desplegado por los nuevos textos, a partir de la subversión, invitaba a tomar nuevas posturas y realizar lecturas distintas” (Guerrero, 2012; 11). Las nuevas tendencias de fin de siglo retomaron aspectos de la narrativa popular prehispánica y europea, el pasado fue parte esencial para la creación infantil pues la literatura se nutrió de material histórico que converge con las tradiciones folclóricas y orales. Así, géneros como el suspenso y el terror se fusionaron con los relatos tradicionales de fantasmas y aparecidos de los pueblos mexicanos que provenían de la tradición oral. Esta evolución de la literatura infantil mexicana generó un cambio en los recursos humorísticos: rasgo subversivo de la nueva literatura para niños, que muestran un “reflejo del entorno social y un tardío acercamiento al realismo [...] donde aparecen tratados asuntos como la muerte y lo multicultural”. (Guerrero, 2012, 153).

Los tiempos en que la literatura para niños sufría de escasos autores que esporádicamente escribían para ellos y los grandes esfuerzos de los autores por editar sus obras han quedado atrás, la creación y difusión de la literatura infantil es abundante y concienzuda, no sólo por parte de creadores y editores, quienes se han dado tiempo en estudiar la relación del niño con la lectura, además de reconocer ampliamente su importancia y sus consecuencias. Sino también por la ardua colaboración de las autoridades, que a finales del siglo XX tuvieron una gran participación.

1.2 ¿Podemos leer a Jorge Ibarguengoitia a partir de un enfoque infantil?

El fenómeno de la literatura infantil muestra diversas posturas, por un lado quienes aceptan la existencia de la literatura infantil coinciden en que no todo escrito dirigido hacia este público es literatura para niños; por otro está la que da por hecho que el tipo de lector es lo que define a la literatura infantil, lo cual ha provocado numerosas discusiones y críticas, pues si se acepta que el receptor es quien define la obra infantil, se daría por hecho que todas las obras dirigidas a estos lectores serían parte del acervo literario para niños. Para sortear el problema, Juan Cervera retoma una postura muy tradicionalista en la que acepta que el punto de partida de la literatura infantil recae en el lector, pero añade que deben de integrarse “todas las manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra con finalidad artística o lúdica que le interesa al niño” (Cervera, 1985; 16); es decir, que la califiquen como obra literaria. Entonces, ¿qué define a la literatura infantil? y ¿qué influye para que ésta sea considerada como tal?

Si bien se determina a esta literatura por su lector, debe quedar claro que no se le debe idealizar, pues al atribuirle ciertas características daríamos por hecho que cualquier lector es apto para comprender una obra literaria. Del mismo modo, sería incorrecto llamar a toda obra dirigida a niños “literatura infantil”, pues sería impreciso nombrar literatura a cualquier texto que se regodee de serlo. Cuántas veces hemos entrado a librerías con amplios exhibidores ofreciéndonos maravillosas novelas y cuentos o diversos libros de superación personal denominados “literatura para el alma”, que se alejan de los parámetros que puedan definirlos como tal. Esta confusión ha crecido tanto que algunos incautos creen que están leyendo Literatura. El mismo problema se proyecta con los libros infantiles: muchos de ellos aseguran estar dirigidos a niños, otros incluyen la edad en que deben ser leídos y otros tantos prometen hacer maravillas con el lector; pero ninguno de estos factores implica que sean textos literarios. Nuevamente se repite la historia, uno no debe fiarse del tipo del lector al que va dirigido, ni de la promesa que nos hace la contraportada, pero entonces: ¿existe una literatura para niños? ¿Podríamos denominar a *Piezas y cuentos infantiles*, de Jorge Ibarguengoitia como una obra literaria infantil?, y ¿qué influye para que ésta sea considerada como tal?

Primero hay que dejar claro que sí existe una literatura para niños, y que ésta tiene una clara intención artística. Para Mario Rey, “la literatura responde a una necesidad esencial del ser humano; que imita, refleja o pinta la realidad y, al mismo tiempo, crea una nueva, diferente de la que partió, una realidad sui generis.” (2000; 4). De tal modo que, al igual que la literatura para adultos, la literatura infantil exige un arduo trabajo artístico, es decir, textos con calidad literaria. Aunado al contenido de calidad, numerosos teóricos se han empeñado en cuidar el tipo de lenguaje al que van dirigidos estos textos. Juan Cervera distingue entre el *lenguaje estándar* y el “*lenguaje artístico* como un vehículo de la producción literaria que ha de ser aceptado por el niño” (1988; 257-277); pues el lenguaje para niños no debe ser

simple y reducido, más bien debe ser adecuado para el lector, pero no insustancial. Así, la obra infantil debe:

[...] expresar una necesidad profunda del ser humano mediante el uso excelso de la palabra, su música e imágenes, ponen al lector en contacto con su interior, y con el otro, lo emocionan, le muestran aspectos desconocidos o especiales de la realidad y, al mismo tiempo, crean un mundo literario y lo invitan a volver sobre ellas y a descubrir nuevos significados. (Rey, 2000; 6)

Como puede observarse, sigue siendo difícil encontrar características específicas que definan a la literatura infantil, pues al ser un campo vasto y heterogéneo, sería ingenuo creer en una categorización o esquematización de la misma, sobre todo porque aún existen posturas contrastantes, tan extremas, que niegan su calidad y por lo tanto su existencia. Establecer parámetros me llevaría por un camino engorroso tratando de asimilar diferentes posturas, ya que debatir acerca de su existencia ha sido un trabajo arduo y aún no se ha logrado consolidar una definición que tenga la última palabra. Debido a esto me propongo hilar un discurso que me permita aclarar y responder a la pregunta siguiente: ¿Son los cuentos infantiles de Ibarra escritos adecuados para un niño? Como ya lo había mencionado anteriormente, no nos podemos fiar del título del libro y creer ciegamente en el escritor canónico y aunque no negamos la calidad de sus escritos es necesario inspeccionar bien nuestro objeto de estudio.

Como lo mencioné en el apartado anterior, desde la aparición de la FILIJ el campo de la literatura infantil se ha ampliado considerablemente respecto a su producción, crítica literaria y calidad artística. Este desarrollo ha provocado la inclusión de nuevas temáticas y recursos literarios, así como la reformulación de textos clásicos infantiles, es decir, "hay una re-escritura y una re-lectura de los tópicos. Nuestros avezados receptores, niños y niñas, adiestrados en la lectura mediática, exigen retos adecuados a su tiempo; no admiten "escrituras achicadas", buscan el placer del texto" (Guerrero, 2012; 17) Ahora que ha

quedado claro el desarrollo de la literatura infantil en este siglo y la insistente exigencia de calidad en la misma, es necesario dilucidar qué sucede con la *función* de la literatura para niños, ¿acaso tiene una función lejos de la cuestión moralizante? Diversos autores hablan de aumentar el léxico y vocabulario de los infantes, de la necesidad de comprensión como parte del crecimiento y suficiencia de reflexión del lector y de la capacidad de resolver problemas a partir de la representación de algunos conflictos en los textos. Es justo aquí donde la representación de la realidad se convierte en una temática primordial de la literatura infantil, pues:

El artista capta el espíritu de la época y su visión se convierte en arte fundamental de su creación, indaga en la naturaleza humana y recrea simbólicamente o de manera realista los conflictos sociales, familiares o escolares, nos habla de nosotros y nos revela lo que somos. (Guerrero, 2012; 17).

La literatura infantil es creación, por lo tanto, al igual que la literatura para adultos, busca extraer los tópicos de la vida y darles un tratamiento literario adecuado, pues como sabemos, las temáticas en la literatura son extensas e ilimitadas, pero la verdadera literatura se genera a partir del tratamiento de la misma, es decir en cómo está narrada. Pero ¿cómo retrata Ibarguengoitia la realidad para el público infantil?

Laura Guerrero Guadarrama (2012) hace un estudio de la *tipología funcional de la narrativa infantil* que ubica a partir del siglo XVIII; pues en ese periodo sitúa el fortalecimiento del cuento y de la novela. Para la autora es importante rescatar los géneros, pues representan la raíz de las obras clásicas que han sido subvertidas. En este estudio incluye cuatro géneros, el primero de ellos es el género narrativo, el subgénero, las modalidades y por último la ruptura de los géneros narrativos, en donde circunscribe a los textos que parodian, mezclan o transgreden el cuento clásico. En el caso de *Piezas y cuentos para niños* el autor se vale de recursos estilísticos como la ironía y la parodia para transformar los

cuentos tradicionales, las fábulas y a algunos personajes.

Por lo que leer esta obra desde un enfoque clásico sería algo equivocado; si se lee a Iburgüengoitia debe ser desde una visión renovada, además se debe estar consciente de que existen elementos subvertidos del cuento clásico infantil. Por ejemplo, si un padre conservador que gusta que sus hijos lean cuentos clásicos, de pronto se enfrenta a los cuentos del escritor guanajuatense, éstos podrían resultarle osados, pues el humor y la crítica, que siempre han caracterizado a este autor, no desaparecen en estos cuentos, sino que se amoldan a las temáticas y se transforman al cuestionar y poner en evidencia aspectos cotidianos.

Iburgüengoitia, siempre preocupado por la crítica social, aborda temáticas y problemáticas realistas para retratar su entorno, por lo tanto, rechaza la concepción utópica e idealizada del niño, lo que le permite revelar entornos y comportamientos cotidianos que muestran algunos inconvenientes del mundo infantil. Ejemplo de esto es Mandolina, personaje principal de “Cuento de una niña condecorada”, quien es una niña con muchos defectos: presumida, chismosa e injusta con sus compañeros. Lo anterior muestra que los personajes de Iburgüengoitia están lejos de encarnar la visión sublimada del niño. Contrario a esto, son personajes imperfectos que exponen una visión realista del universo infantil.

Piezas y cuentos para niños surge en el auge de la transformación del cuento infantil y aunque pensada y dirigida al público infantil, en dicha publicación el editor nos hace una advertencia:

lejos de suponer a un lector cándido y desprejuiciado, cuentos y piezas están dirigidos a los niños que desconfían de las moralejas y a los que- puestos a elegir-, al menos vacilarían en tomar partido por la Caperucita. (Iburgüengoitia, 1989;1)

Antes siquiera de leer algún texto antologado en este libro, la intención desmitificadora se hace presente con esta advertencia. Se dirige directamente al lector y desde el principio se pone en juego la decisión de acercarse a un libro repleto de transgresión y crítica. Se pone en

evidencia cuál es el tipo de lector que debe leer estos cuentos y, aunque definitivamente estos relatos pueden ser leídos desde un enfoque infantil, se sugiere a un lector desprejuiciado; consciente de que los cuentos de Jorge Ibarguengoitia tendrán un giro temático. El receptor debe estar dispuesto a entregarse a un libro que está lejos de parecerse a las historias tradicionales moralizantes, que aunque las modifica, nunca se desapega de los elementos clásicos, para luego exponer un discurso crítico.

El carácter subversivo del cuento infantil, del cual hablaré concienzudamente en el próximo capítulo, representa:

La subversión de los grandes clásicos muestra personajes actuando en contra del relato adulto de la infancia; mas este elemento subversivo, en la posmodernidad, ha sido resignificado, como lo han sido los cuentos de hadas; la subversión afecta a la misma subversión; podemos hablar de una neo-subversión que se cuestiona también lo cuestionado, que no admite el regreso a la normalidad de los personajes rebeldes, que maneja valores no convencionales y una visión del mundo que se burla de los presupuestos comunes. (Guerrero, 2012; 81)

Siguiendo con la rebeldía y ruptura que representa la subversión, Ibarguengoitia retoma de la tradición del cuento clásico infantil a personajes como: ratones, lobos, animales con capacidades humanas, etc., al mismo tiempo incorpora personajes realistas: una niña chismosa, un niño llorón, un personaje bromista. De manera que elementos clásicos se mezclan con elementos innovadores, creando así literatura infantil subversiva.

Ibarguengoitia, reconocido humorista, lleva su crítica y reflexión hacia la parodia y la ironía. Sus cuentos infantiles, al igual que sus novelas canónicas, revelan elementos humorísticos. Modalidades neo-subversivas que

responden a ciertos rasgos característicos de la modernidad como la ironía y la contradicción de donde surge, por ejemplo, lo *modalidad neo-subversiva* del humor irreverente que libera el receptor infantil de la realidad, le permite emigrar a esas “parcelas finitas de significado” de las que habla Berger, donde se pone en suspenso la cotidianidad y se modifica la lógica. (Guerrero, 2012; 17).

Hay quién se pregunta ¿Cómo es que Ibarguengoitia imprime el humor en textos infantiles?

Esto sólo podría lograrse creando una ruptura respecto a los cuentos clásicos, abriendo brecha

hacia una forma distinta de narrar y mediante un lector que comprenda el humor, pues “el humor es una obra poética, un discurso centrado sobre el código” (Brito, 2001; 17), es decir, un acuerdo que hace el receptor con el texto, donde aspectos regionales, geográficos, sociales y culturales toman un papel importante. De este modo, el humor que se encuentra en los cuentos de Ibarguengoitia debe ser oportunamente decodificado y comprendido por el receptor infantil.

Los siete cuentos antologados en esta obra pensada para niños sí pueden leerse desde un enfoque infantil, siempre y cuando se tenga presente que el humor, la parodia y la ironía son recursos que subvierten a los cuentos clásicos. Por lo que la lectura, como bien nos advierte el editor desde el principio, necesita de un lector avizorado y desprejuiciado que disfrute esta serie de cuentos.

Capítulo 2. Subversión en la literatura infantil

2.1 Posmodernismo: el pasado subvertido

A pesar de que es un concepto teórico, podríamos decir que el “posmodernismo” es un término polisémico en la actualidad. Según algunos autores, su origen se relaciona estrechamente con la esfera de la arquitectura como oposición al proyecto modernista, de ahí que se desplazara al gremio de poetas americanos de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta¹³. Por su parte, Arnold Toynbee luego de la Segunda Guerra Mundial logró impactar al pensamiento intelectual de Occidente con su postura acerca del posmodernismo, la cual hace referencia a la “nueva edad en la historia de Occidente”¹⁴. Hacia los años sesenta el término comienza a ser un vocablo recurrente:

una imaginación temporal que desplegó un poderoso sentido del futuro y de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional, una imaginación con reminiscencia de los primeros movimientos continentales de vanguardia, tales como el Dadaísmo y el Surrealismo (Picó, 1988; 32).

Jameson ubica a la posmodernidad entre los años 1945 y 1973, periodo que “constituyó el invernadero, o entrenamiento espacial, del nuevo sistema, a la vez que puede afirmarse que el desarrollo de las formas culturales de la posmodernidad es el primer estilo global específicamente americano¹⁵” (2001; 20-21).

Por lo tanto, el camino hacia la consolidación del posmodernismo se caracteriza por

¹³ Calinescu (1991; 259) nombra a poetas como Randall Jarrell, Jonh Berryman, Charles Olson. Menciona que probablemente Jarrell fue el primer norteamericano que habló acerca del posmodernismo y partió de la poesía de Robert Lowell para sostener dicho término.

¹⁴ Según Calinescu (1991; 259) el término posmodernismo que propuso Arnold Toynbee fue aceptado por los poetas, pero las disciplinas sociales, históricas, filosóficas, no acunaron el término, por lo que se restringió a poesía, artistas y críticos literarios.

¹⁵ Jameson hace referencia al estilo global estadounidense.

numerosos altibajos y movimientos, pues esta etapa, a la que Lyotard reconoce como edad post industrial¹⁶, se caracteriza por los cambios que la civilización experimentó: crisis de trabajo; el ser humano, quien antes realizaba todas las actividades laborales es sustituido por máquinas, las cuales tiene como objetivo potencializar el proceso de trabajo y la extracción de materias primas; así, la comercialización catapulta a las materias primas hacia la expansión del mercado, a su vez el consumismo y la necesidad de mercar alcanza al gremio del arte y el saber.

A partir de los años setenta del siglo XX el concepto empieza a consolidarse, al tiempo que el proyecto modernista pierde vigencia, pues comienza a percibirse como un ideal atrasado. Es así como en los años ochenta el prefijo “post-pos” gana fuerza, por lo que pasa de ser un término de “moda” a un vocablo dispuesto a cumplir las expectativas específicas del arte de esa época. De este modo, el concepto de “posmodernismo” resulta “más plausible en crítica literaria y crítica de arte y arquitectura” (Calinescu, 1991; 260).

La aparición del término “posmodernismo” así como su posterior expansión a partir de los años sesenta del siglo XX, sugiere una ruptura o emancipación respecto al proyecto “modernista”; pero tomar estos dos términos como una simple división resultaría osado, ya que se reducirían a una segmentación temporal. Tampoco se trata de hacer observaciones evidentes acerca del carácter posmodernista: “que apunta hacia lo nuevo o lo que viene después de la modernidad”; estos juicios sólo disminuirían la complejidad de situar y revelar el proyecto posmoderno, y por consecuencia, mermarían la intención de mostrar los aspectos subversivos que se gestan dentro del proyecto posmodernista. Por ello, pretendo detallar algunas particularidades de la posmodernidad basándome en ciertas posturas de autores

¹⁶ Jean François Lyotard menciona que esta etapa ha comenzado cuando menos desde la década de los 50 en Europa, p.13.

especializados, siempre con la intención de mostrar las estrategias subversivas que resguarda el proyecto, para luego situarlas en *Piezas y cuentos para niños*. Debo aclarar que no pretendo hacer un estudio exhaustivo alrededor del concepto, sino dar un panorama acerca del posmodernismo, para poder vislumbrar algunas estrategias subversivas.

Antes de comenzar a puntualizar acerca del posmodernismo, señalaré algunos puntos respecto al término “moderno”, pues considero que no se puede hablar del proyecto posmoderno, sin antes establecer algunos aspectos que surgen de este conflicto terminológico, ideológico y temporal.

Para Jürgen Habermas el término “moderno”¹⁷, en su forma latina “modernus”, “se utiliza por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano” (1985; 20). El término representa una transición de lo antiguo a lo nuevo, expresa una época que se relaciona con el pasado. El teórico alemán exterioriza la confusión que existe respecto a la periodización de la modernidad, pues argumenta que una obra moderna, con el paso del tiempo, puede llegar a ser clásica, de esta forma el sentido de modernidad va cambiando, de manera que “la relación entre ‘moderno’ y lo ‘clásico’ ha perdido claramente una referencia histórica fija”¹⁸

¹⁷ El teórico alemán sostiene que, aunque algunos escritores limitan el término modernidad al Renacimiento, esto es “históricamente demasiado reducido”. La gente se consideraba moderna tanto durante el periodo de Carlos el Grande en el siglo XIII, como en Francia a finales del siglo XVIII, en la época de la famosa <<querrela de los antiguos y los modernos>>. Es decir “el término <<moderno>> apareció y reapareció en Europa exactamente en aquellos periodos, en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de alguna imitación”. La idea de ser <<moderno>> era sinónimo de mejora social y de progreso. Habermas habla también acerca del periodo de la Edad Media, en el cual sitúa al “modernista romántico, quien se oponía a los ideales de la antigüedad clásica... sin embargo, su nueva era ideal, establecida a principios del siglo XIX, no permaneció como un ideal fijo” (1985;20).

¹⁸ Según Habermas el modernismo más reciente establece una oposición abstracta entre la tradición y el presente, en cierto sentido todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad que apareció por primera vez a mediados del siglo pasado. Por lo que, “la señal distintiva de las obras que cuentan como modernas es <<lo nuevo>> que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente [...] y lo que está simplemente de <<moda>> quedará pronto rezagado, [mientras que] lo moderno conservará un vínculo secreto con lo clásico” (1985; 21).

Hal Foster contrapuntea esta postura al asegurar que a pesar de que la palabra “modernidad” ha perdido una noción histórica fija, se conserva una construcción temporal que se basa en condiciones específicas de manera que tiene un límite histórico.

Si bien la modernidad surgió de una oposición a la época clásica, ha conformado modelos perdurables; por eso está ya incluido en lo clásico. Moderna es la conciencia que tiene una época de haber superado, por rupturas, sus lazos con el pasado. Ahora bien, lo moderno, como ruptura, es exterior e interior a la modernidad, porque no sólo hubo rupturas de lo moderno respecto de lo clásico sino también rupturas dentro de la modernidad. (1985; 12).

El espíritu moderno se caracterizaba por tener una idea fija hacia el progreso, basaba sus principios en la ciencia y la técnica, siempre dirigidas al futuro, encausando el triunfo de la razón. Este periodo concibió su mundo mediante tres esferas¹⁹: la ciencia, la moralidad y el arte, las cuales significaban la verdad, el deber y la belleza, respectivamente. De tal modo que, si el modernismo aspiraba al progreso universal, el discurso de la posmodernidad pretendía, entonces, abandonar la idea de futuro, rescatar el pasado y vivir el presente. Picó señala que la sociedad moderna se caracterizaba por ser

conquistadora, creía en el futuro y de la ciencia y la técnica: en la sociedad posmoderna se disuelve la confianza y la fe en el futuro, ya nadie cree en el porvenir de la revolución y el progreso, la gente desea vivir el “aquí” y el “ahora”, buscando la calidad de vida, y la cultura personalizada. La atención por lo *social* se vuelve hacia el individuo y se difunde el narcisismo individual y corporativo. El individuo sólo tiene ojos para sí mismo y para su *grupo*. El capitalismo autoritario cede paso, al capitalismo hedonista y permisivo, que acaba con la edad de oro del capitalismo competitivo. (1989; 37)

Así, el discurso posmoderno busca “deconstruir”; es decir, “Intenta señalar, flexibilizar los límites del sistema. Denunciar, por ejemplo, las escandalosas grietas de los discursos considerados serios” (Esther, 1999; 39), pues el posmodernismo está en constante juego con el pasado y la tradición.

¹⁹ Según Habermas, Max Weber concebía a la modernidad cultural como “la separación de la razón sustantiva expresada, por la religión y la metafísica en tres esferas autónomas, que son la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se separa” (1985; 20).

El interés que el posmodernismo pone en la tradición y en el pasado es lo que según Víctor Granados Garnica, potencializa la existencia del posmodernismo en Latinoamérica²⁰

Si la modernidad se empeñó (cuando menos teóricamente) en hacer valer sus principios, sus modelos de producción, consumo, creación, etc., en todos los puntos de la orbe, la posmodernidad retoma las diferencias e incluso las utiliza. Por ello es posible hablar de posmodernidad en regiones de Latinoamérica, que ni siquiera han logrado entrar completamente en la modernidad. De hecho en el ambiente de la posmodernidad se ha producido un interés creciente por lo tradicional y lo antiguo. La eficiencia y la novedad de lo moderno no acabaron de imponerse en la posmodernidad (sin renunciar absolutamente a ellos) requieren lanzar una mirada al pasado. (Granados, 2009; 13-14).

Y es que en algunas regiones de América Latina resulta difícil situar la posmodernidad, pues dicho término puede parecer ajeno, sobre todo para las sociedades que ni siquiera ingresaron a la modernidad. Sin embargo, es posible hablar de posmodernidad en Latinoamérica, pues “desde el punto ideológico sí que coinciden de forma general en una crisis, aunque marcada por circunstancias que nacen desde las condiciones históricas de estos países” (Pulgarín, 1995; 12). Así, la crisis de la que habla la autora, hace referencia a representación y la interpretación de estos conflictos, mediante los discursos literarios. “Esto implica que la postmodernidad no pueda planearse como fenómeno estético único, sino como diversas apropiaciones o diálogos con la problemática social cultural de descentramiento y deslegitimación de las grandes ideologías” (Sánchez, 2005; 365).

Así, la narrativa latinoamericana del siglo XX y siglo XXI se caracteriza por tener la

²⁰ Según Víctor Granados, “Todo esto sucede desde el nivel de la vida doméstica hasta la global, pasando por su puesto por nuestras vidas urbanas y rurales: fenómenos como la piratería combinan la última tecnología en producción de imágenes y sonido con formas de comercialización tradicionales (el tianguis o puestos de la calle) que retan las reglas del estado moderno; en tanto las multinacionales se apropian de los sistemas productivos, financieros y comerciales de los países subdesarrollados, una buena parte de la población de estas latitudes migra hacia Europa y Norteamérica... además las formas de producción, comercialización y comunicación globalizadas representan también un reto que ha obligado también al repliegue del Estado moderno ante la volatilidad de los flujos capitales y la urgente necesidad de ser competitivos aun a costa del bienestar de la población, [a su vez], multitud de organizaciones combaten a instituciones como el gobierno, las empresas, la democracia o la legalidad se valen ahora de sus propios medios que la tecnología moderna ha producido para fortalecer cualquier tipo de vínculos subversivos que van desde el fanatismo religioso hasta la promoción de movimientos revolucionarios... Así pues, todos estos cambios en el mundo moderno que arriba a la posmodernidad han tenido un reflejo de la estética del posmodernismo.” (Granados, 2009; 14).

capacidad de poner a discusión su propia legitimación, puesto que “el discurso posmoderno se plantea como una construcción dinámica de códigos diversos sin que ninguno de ellos funcione como centro o elemento de legitimación dentro de una dimensión ética y política al anterior discurso” (Sánchez, 2005; 364) pues como decía Vattimo:

la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores [...] el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente. En esta perspectiva, uno de los criterios de la valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición: ya en un nivel directo y entonces a menudo bastante burdo; ya de manera indirecta, por ejemplo, como ironización de los géneros literarios, como poética de la cita. (Vattimo, 1985:51)

Estos dos aspectos mencionados anteriormente, revelan ciertas particularidades del discurso posmoderno, por un lado la ironización representa el cuestionamiento, transgresión, confrontación y transformación de discursos establecidos; mientras que la inserción de la *cita* en los textos posmodernos, revela la tentativa de fusión de ideas, lo que da pie a la implantación de diversos discursos y al ejercicio de la intertextualidad, la cual amplía los límites de la literatura y revela la posibilidad de unir discursos tradicionalistas mediante un nuevo tratamiento posmoderno.

Ahora bien, las diversas características que puedan gestarse en la posmodernidad, ante todo, contienen un sentido crítico, así como la necesidad de transformación o transgresión de discursos consolidados, o bien, de elementos tradicionales. De modo que el concepto de “posmodernidad” y su relación con el pasado revela lo que podría parecer una contradicción, lo que provoca una relación conflictiva y ambigua respecto al modernismo, ya que el posmodernismo se vio muchas veces como un proyecto “poco serio” y por lo tanto de poca durabilidad histórica. Esto explica las confusiones y los diversos cuestionamientos acerca del proyecto posmodernista, pues mientras algunos veían en ella un proyecto fructífero

y necesario, otros aseguraban que la modernidad no había muerto.

Esta es la postura de Habermas, quien en 1980 pronuncia un discurso en el cual revela que el ideal del modernismo se basa en la revolución y progreso, representan un proyecto actual para esa época; a pesar de que la crisis de la modernidad se venía debilitando desde finales de los años cincuenta. El teórico argumentaba la vigencia del proyecto modernista al proponer que “en vez de renunciar a la modernidad y a su proyecto como una causa perdida, deberíamos de aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que han intentado negar la modernidad” (1988; 98).

Mientras Jürgen Habermas niega que el proyecto de modernidad haya fracasado, para los demás teóricos dichas aspiraciones modernistas resultan confusas y caducas; por lo que se intuye una derrota respecto al modernismo y, como bien sugiere Hal Foster, solo es posible salvar al proyecto modernista excediéndolo. Al plantearse la necesidad de una visión artística nueva, surgen diversas preguntas, pues si la industria moderna que representaba al arte progresista por antonomasia ha sido derrotada ¿cómo se encausará un arte nuevo?, si ya la vanguardia representaba un arte transgresor, ¿el posmodernismo qué podría ofrecer? Calinescu propone que una manera adecuada de abordar la disputa del término posmoderno es mediante el concepto de Vanguardia²¹, pues el arte vanguardista aparece como innovador, desmitificador y destructor; mientras que el posmodernismo, a pesar de tener preceptos

²¹ Calinescu en *Cinco Caras de la modernidad* incluía al posmodernismo como una subcategoría de la vanguardia, pues aseguraba que en ese momento el posmodernismo era usado apenas en Estados Unidos. Posteriormente ve a éste proyecto como un ente fuera de la vanguardia. Según Calinescu (1999; 101) “La palabra “*avant-garden*” tiene en francés una vieja historia. Como término guerrero se origina en la Edad Media [...] No obstante la metáfora vanguardia se origina –expresando una consciente posición avanzada en la política, la literatura, el arte, la religión, etc. No se utilizó con consistencia antes del siglo XIX. Para Calinescu las condiciones básicas para la vanguardia social, política o cultural radican en: 1) la posibilidad de que sus representantes sean considerados a sí mismos, avanzados con respecto a su tiempo (obviamente esto no ocurre sin una filosofía de la historia progresiva menos orientada hacia una meta): 2) la idea de que hay una dura batalla contra un enemigo simbolizado por las fuerzas de estancamiento, la tiranía del pasado, las viejas formas de pensar y los modos de pensar que nos imponen como grilletes impiden avanzar”(1999;124).

similares, pretende extender un diálogo con el pasado.

Por otra parte, Umberto Eco sostiene que mientras la vanguardia agota todo lazo con el pasado, el posmodernismo tiende un puente hacia lo tradicional (1984; 72-74). Así, se genera una confusión entre el modernismo, la vanguardia y el posmodernismo; pues si bien, la palabra “moderno”²² y la vanguardia implicaban algo nuevo, actual y revelador, estos adjetivos sólo acrecientan la problemática y delimitación de los términos, porque el posmodernismo al presentarse como una corriente innovadora encaminada hacia lo “nuevo”, hace que los proyectos parezcan análogos. Entonces, si ambos proyectos tienen como referente el cambio y la búsqueda hacia algo “nuevo” ¿no estaría inmerso el posmodernismo dentro del modernismo?

Esther Díaz responde a esta paradoja objetando que la “posmodernidad” no es “moderna” por el simple hecho de representar un arte novedoso, sino que la particularidad del arte posmoderno se determina a partir de la crítica que genera mediante la recuperación del pasado. Esta relación contradictoria significa que una “obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante” (Lyotard, 1994; 23). De esta forma la contradicción se erige como un componente fundamental del posmodernismo.

Por su parte, Frederic Jameson también percibe una problemática en el concepto de posmodernismo, pues el término no es comprendido ni aceptado por el mundo. Para él, el surgimiento del posmodernismo se relaciona “estrechamente con el nuevo momento de capitalismo tardío del consumo multinacional, lo que a menudo se llama modernización [o]

²² Según Esther Díaz (1999; 13), nos referimos “moderno” a un “movimiento histórico-cultural que surge en Occidente a partir del siglo XVI y persiste hasta el XX. Para algunos autores (por ejemplo, Habermas) aún persistimos en la modernidad. La crisis ideológica actual no sería más que otra vuelta de tuerca de la modernidad misma. Para otros autores (a los que me sumo) la modernidad se habría agotado al promediar el siglo XX”.

sociedad de consumo” (1985; 167-173). Por lo tanto, hay dos maneras de posmodernismo: el *pastiche* y la *esquizofrenia*, las cuales surgen a partir de la imposibilidad de crear algo nuevo, pues la modernidad ha agotado todas las posibilidades. De esta forma, el posmodernismo aparece como un fenómeno que transgrede las formas establecidas del modernismo, es decir, está en contra de la estructura universal. También hace hincapié en que es “esencial concebir la posmodernidad no como un estilo sino, más bien, como una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes, aunque subordinados a otros” (Jameson, 2001; 26).

Otro de los aspectos al que Jameson refiere es el desgaste que hay entre *cultura superior* y *cultura popular*, lo que afecta directamente a las instituciones académicas y a las normativas dentro del sistema moderno; pues la idea elitista de la modernización se ve sabotada, de tal forma que el posmodernismo, al generarse a partir de la confrontación de los modelos modernistas, provocará que haya “tantas formas diferentes de posmodernismo como hubiera modernismos superiores²³, dado que las primeras son por lo menos reacciones específicas y locales contra esos modelos” (1985;166), por lo tanto habría un posmodernismo reaccionario. Y esto provocaría que las estrategias experimentales y la cultura popular ya no estén unidas en un proyecto crítico, estético, político, como lo habían estado en el vanguardismo histórico.

Hal Foster también sostiene que existen dos posturas básicas. Una oposición en la que el posmodernismo “se propone deconstruir el modernismo y oponerse al status quo, y un

²³ Aquellos estilos anteriormente subversivos y polémicos: el expresionismo abstracto, la gran poesía modernista de Pound, Eliot o Wallace Stevens; el Estilo Internacional (Le Corbusiere, Frank Lloyd Wright, Mies); Stravinsky; Joyce, Proust y Marin, que nuestros abuelos consideraban escandalosos o chocantes, para la generación que llega a las puertas de los setenta constituyeron lo establecido, el enemigo; muertos asfixiantes, canónicos, reificados monumentos que uno ha de destruir para hacer algo nuevo. (1985; 166).

posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción"(1985; 11). El posmodernismo de reacción es el que rechaza cualquier lazo con el modernismo, mientras que el de resistencia voltea a ver el pasado pero con una mirada crítica, es decir, pretende hacer una reflexión del pasado y la tradición.

Mientras tanto, Lyotard, bajo la sentencia de que los relatos y la ciencia están en conflicto, plantea que la posmodernidad es "la incredulidad con respecto al metarrelato" (1993; 10). A su vez, hace un juicio respecto al "saber científico", el cual no es el único *saber* ni el único proveedor de conocimiento. Así, afirma que existen dos tipos de *saber*, uno *positivista*, relacionado con las técnicas relativas a los hombres y los materiales de las que ellos se valen, es decir, la ciencia; y el otro es el *saber crítico*, el cual permite la reflexión del ser, éste corresponde a la forma narrativa: el relato (1993; 34).

El relato es para Lyotard un discurso incluyente, pues tiende un lazo con la sociedad que permite diversos juegos de lenguaje y fija una pragmática narrativa popular²⁴. A su vez, el relato expone elementos básicos de una cultura, es decir, revela lo que se aprueba y lo que no se permite en ella. El saber narrativo forja un lazo con la sociedad, mientras que el saber científico se muestra excluyente.

Por su parte, para Hutcheon la posmodernidad y el posmodernismo se refieren a cosas diferentes, aunque están estrechamente relacionadas, la primera representa un periodo mientras que el posmodernismo es el contexto, las manifestaciones artísticas (literatura, fotografía, arquitectura, danza, cine, música) y las condiciones específicas en las que vivimos (1989; 23). Tales condiciones reflejan el auge del capitalismo, el mundo liderado por

²⁴ Para Lyotard una de las propiedades narrativas es la transmisión de los relatos que fijan la pragmática, para ejemplificar este punto Lyotard habla de los narradores Cashinauhua, quienes comienzan sus narraciones con una fórmula fija. En el caso de la literatura infantil, dice Lyotard, son comunes esos mosaicos repetitivos, los cuales en nuestro tiempo "han intentado recuperar o al menos imitar aproximadamente". (1993; 47-48).

instancias gubernamentales, la necesidad y dependencia hacia la tecnología, entre otras.

Linda Hutcheon, al igual que Foster y Lyotard, evidencia que la posmodernidad tiene una relación compleja con el modernismo, la partícula pos-post no representa una ruptura, ni una prolongación del proyecto modernista, sino que el movimiento posmoderno tiene la capacidad de subvertir aspectos modernos, por lo que niega una separación total del proyecto que le precede; de esta forma, muestra una relación dependiente y al mismo tiempo autónoma respecto al modernismo. Así, el término posmoderno se gesta en la contradicción y en presencia de la modernidad, mientras que revela su relación con el pasado. El carácter posmoderno, al efectuar una relación con lo tradicional, demuestra que las obras posmodernas tienen la necesidad, no sólo de mostrar y escribir acerca del pasado, sino de ofrecer una visión crítica de este periodo.

Entonces, la problemática al abordar el tema del posmodernismo radica en la fusión de lo socio-histórico y la estética; así, lo que hace la diferencia entre el modernismo y posmodernismo es la relación que existe entre éste y la cultura de masas; pues mientras el modernismo negaba todo lazo con la cultura popular, el posmodernismo extiende sus posibilidades creativas a la cultura, sin liquidar ningún lazo con el pasado. El arte posmoderno crea "the different possible relations (of complicity and critique) between high and popular forms of culture"²⁵ (Hutcheon, 1989; 28).

El carácter crítico que Hutcheon ve en el posmodernismo es el que permite establecer un discurso nuevo y esclarecedor acerca de la sociedad posmoderna:

(...) critique is as important as complicity in the response of cultural postmodernism to the philosophical and socio-economic realities of postmodernity: postmodernism here is not so much what Jameson sees as a systemic form of capitalism as the name given to cultural

²⁵ Las diferentes relaciones posibles (de la complicidad y la crítica) entre las formas altas y populares de la cultura. (La traducción es mía).

practices which acknowledge their inevitable implication in capitalism, without relinquishing the power or will to intervene critically in it.²⁶ (1989; 27).

La necesidad de crítica del individuo posmoderno representa el elemento más significativo, pues se desarrolla a partir de modelos anteriores que luego subvierte, a través de ciertas estrategias y géneros inmersos en el discurso. El posmodernismo permite un discurso crítico y esclarecedor, en donde se revelan aspectos subversivos como la ironía y la parodia, ya que a partir de estos se da una renovación del discurso, pues se retoma al pasado y al mismo tiempo que éste se renueva.

Así, la parodia representa una de las principales estrategias de subversión en el discurso posmoderno: "Parody, often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality is usually considered central to postmodernism, both by its detractors and its defenders²⁷" (Hutcheon, 1989; 93), pues representa un discurso doble, que legitima y al mismo tiempo subvierte lo que parodia. De esta forma, la parodia funge como representante de la visión crítica que caracteriza al posmodernismo, aunado a un sentido crítico dominante.

Esta combinación acertada de disponibilidad de opiniones críticas y cuestionamiento, sumado al sentido reflexivo e irónico, son los elementos que logran subvertir las convenciones de las que estaba impregnada la sociedad moderna, dando como resultado un arte ambiguo, que rescata elementos clásicos y al mismo tiempo los cuestiona.

La visión de Linda Hutcheon acerca de la posmodernidad y el sentido crítico como elemento fundamental del discurso posmoderno, aunado a la percepción del rescate del

²⁶ "(...) la crítica es tan importante como la complicidad en la respuesta del posmodernismo cultural, respecto a las realidades filosóficas y socio-económicas de la posmodernidad: el posmodernismo aquí no es tanto lo que Jameson ve como una forma sistémica del capitalismo como el nombre que se le ha dado a las prácticas culturales que reconocen su implicación inevitable en el capitalismo, sin renunciar a la potencia o la voluntad de intervenir críticamente en ella". (La traducción es mía).

²⁷ "Parodia, a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación o intertextualidad, es considerada fundamental para el posmodernismo, tanto por sus detractores como sus defensores" (La traducción es mía).

pasado, es lo que me permite abordar a la parodia y al humor como estrategias subversivas que se desarrollan en el proyecto posmoderno. De esta forma, la perspectiva de Hutcheon representa para el proyecto una visión adecuada que me ayudará a analizar dos elementos que aparecen dentro de los cuentos infantiles de Jorge Ibargüengoitia: el humor y la parodia; ambos abordados como estrategias subversivas en el cuento infantil.

En *Piezas y cuentos para niños* (1989), Jorge Ibargüengoitia a partir de referentes clásicos de los cuentos infantiles y mediante ciertas estrategias o recursos como el humor, la ironía y la parodia, manifiesta un sentido reflexivo y crítico. A su vez, revela que no está interesado sólo en repetir los elementos clásicos del cuento. Lo que realmente interesa al guanajuatense es reescribir y tomar prestados elementos prototípicos de la literatura clásica infantil, por ejemplo, el tópico de belleza el cual subvierte a partir de la ruptura de la idealización femenina por medio del humor. También ironiza y parodia el comportamiento ingenuo y bondadoso por medio de personajes envidiosos y vengativos. El cometido que el autor persigue es revelar y desmitificar un discurso antiguo que durante mucho tiempo estuvo resguardado y lleno de prejuicios.

Ahora que han quedado claros algunos aspectos de la posmodernidad y sobre todo cuál postura me resulta más esclarecedora para analizar los siete cuentos antologados en *Piezas y cuentos para niños*, considero necesario ampliar la visión que existe del concepto de “subversión”, por lo que profundizaré esto en el siguiente apartado.

2.2 La subversión en los cuentos infantiles

Durante mucho tiempo gran parte de la literatura infantil tuvo un carácter didáctico y moralizante, posteriormente encuentra en la posmodernidad la transformación de su discurso mediante la inclusión de elementos subversivos. Aunque no se puede adjudicar totalmente la subversión a la época posmoderna, puesto que no todas las obras posmodernas son subversivas por el simple hecho de estar inscritas en este periodo, tampoco podemos restringir el carácter subversivo en obras “clásicas” o anteriores a la posmodernidad; ya que anteriormente algunas obras que ahora forman parte de la tradición literaria infantil, demuestran actitudes subversivas por medio de sus protagonistas.

Como ejemplo de esta aparición prematura de subversión, Alison Lurie²⁸, alude a *Alicia en el país de las Maravillas* (1865), de Lewis Carroll, libro que muestra a un personaje “actuando en contra del relato adulto de la infancia; además este elemento subversivo en la posmodernidad, ha sido resignificado, como lo han sido los cuentos de hadas” (Guerrero, 2012; 80). De tal forma que, *Alicia en el país de las Maravillas*, aunque parezca ante nuestros ojos un libro “clásico” de la literatura infantil, ya tiene elementos subversivos. Esto lo convierte en un libro con sentido crítico y reflexivo que muestra el nuevo camino que emprenderá la literatura infantil: el recorrido hacia la subversión.

Alicia en el país de las maravillas es tan sólo un ejemplo de las obras clásicas infantiles que guardaban entre sus páginas un carácter subversivo, pues como reconoce Lurie:

La mayoría de las grandes obras de la literatura juvenil son subversivas de una forma u otra; expresan ideas y emociones que en su época no gozaban de aprobación y que, a veces, no

²⁸ Alison Lurie, en *No se lo cuenten a los mayores. Literatura infantil y espacio subversivo*, hace referencia a obras clásicas infantiles que resguardan la subversión como un factor determinante para la obra, dentro de este estudio menciona a: *Tom Sawyer*, *Mujercitas*, *Peter Pan*, *Las aventuras de Alicia en el país de las Maravillas*, *El Mago de Oz*, etc. (1998; 12-17).

eran no conocidas; se mofan de los personajes y figuras honorables y de arraigadas creencias piadosas; y analizan las pretensiones sociales con ojos sinceros. (1998; 20)

La transición de la literatura infantil clásica hacia la literatura subversiva posmoderna evitará crear libros con preceptos dogmáticos, trabajará en hacer textos que exijan un lector capaz de establecer una lectura crítica y reflexiva, pues una de las pretensiones de la literatura posmoderna radica en escribir libros que provean de emociones y logren entregar al público infantil una visión atractiva de su mundo. Así, estos libros serán capaces de

transportarnos a la ensoñación, nos llevan a la desobediencia, a contestar, a escaparnos de casa y a guardar nuestros sentimientos más íntimos, ocultándolos a los mayores que no nos comprenden. Ponen al revés todos los valores de los adultos, burlándose de las instituciones como la familia y la escuela. En pocas palabras, podemos decir que son subversivos. (Lurie, 1998; 12)

La literatura infantil unida al elemento subversivo advierte una nueva visión del mundo. Esta transgresión ocurre cuando se quebranta la ideología y se critica a las ideas tradicionales; es decir, el carácter subversivo de la literatura infantil pretende romper con lo establecido ya sea acerca de la visión que se tiene del “mundo adulto”, de sus tradiciones o de los valores que se han inculcado durante mucho tiempo al “mundo infantil”. Así, elementos como la incorporación de lenguaje controversial, las temáticas tabúes, el cuestionamiento y la reflexión que se genera a partir de lecturas subversivas, representan algunas formas de fracturar al texto clásico infantil.

De esta forma, entiendo que la palabra subversión en literatura infantil representa una transformación de contenidos temáticos y estilísticos que quebrantan el canon literario para niños a partir de estrategias fundamentadas en la posmodernidad, las cuales aportan “una visión renovada, intencionalidad ideológica crítica; concebidas según convenciones de la posmodernidad” (Mendoza, 2012; 97). Esto es así porque la subversión estimula el cuestionamiento sobre el texto escrito, origina la inclusión de un lenguaje más “abierto”, provoca la burla y motiva el sentido reflexivo, se permite la reformulación de los cuentos

clásicos, la transgresión de los elementos tradicionales, se da un giro acerca de la concepción del “mundo infantil” y de los valores que rodean a la niñez.

2.2.1 Estrategias subversivas en la literatura infantil

Una de las características del texto infantil posmoderno radica en el cambio de intención o pretensión que el autor busca, me explico, si bien muchos de los textos clásicos mostraban un interés didáctico y enfatizaban el carácter moralizante mediante la figura de la moraleja, el texto posmoderno promoverá el ejercicio reflexivo y el cuestionamiento. De tal forma que, con suerte, el lector infantil de literatura posmoderna reformulará y debatirá acerca de su contexto.

Aunque debe quedar claro que el abandono de elementos didáctico-moralizantes no es exclusivo del texto infantil posmoderno, pues algunos cuentos de Andersen escritos entre 1835 y 1872 evitaron el uso de dichos componentes, esto debido a que “Andersen no intentó moralizar, a diferencia de los cuentistas anteriores a él; [...] al contrario, cuenta sus historias provocando sonrisas, apelando a los sentimientos o despertando emociones” (Cerrillo, 2016; 76)

De manera que el elemento subversivo no es único respecto a la literatura infantil posmoderna, sino que aparece con más frecuencia durante esta época y logra expresarse a partir de nuevas estrategias. Una de éstas es mediante la transgresión del texto clásico (de aspecto moralizante), al cual transforma para mostrar al lector infantil las reglas y contradicciones de su contexto. Así mismo, la literatura infantil posmoderna será más

permissiva en cuanto a la inclusión de un registro coloquial. Esto a su vez provocará un cambio en el tono de las narraciones infantiles, aunados al estilo que el autor imprima a los textos. Casi al unísono del cambio estilístico, habrá una transformación en los personajes, estos revelarán una actitud rebelde, crítica, cuestionadora o mostrarán comportamientos alejados de la visión del cuento clásico. De modo que la literatura infantil posmoderna se deshará de muchos prejuicios y esto transformará la visión del mundo del infante. Sin embargo, es clara la dialéctica entre el pasado y el presente (otro rasgo de la posmodernidad) en cuanto que la literatura infantil transforma lo viejo en algo enriquecedor e innovador. Esta dialéctica encuentra su piedra de toque en la intertextualidad²⁹.

Es importante señalar que los textos intertextuales e hipertextuales, al tomar elementos del pasado, muchas veces pretenden formular cuestionamientos acerca de los pensamientos tradicionales; de tal manera que la narrativa posmoderna infantil es capaz de ver en la hipertextualidad una manifestación subversiva que critica a las obras consolidadas de la literatura para niños. Dentro de los estudios de la intertextualidad, “las creaciones de la literatura contemporánea [...] utiliza los recursos propios del hipertexto -con intencionalidad crítica y con el alarde de marcar su <<conexión>> con otros textos del convencional marco cultural” (Mendoza, 2012; 74). Circunscrito dentro del ejercicio de la intertextualidad y como referente esencial de este tipo de literatura posmoderna, encontramos a los hipertextos³⁰, los cuales se definen como textos no secuenciales, que admiten vínculos de un texto con otro y

²⁹ La intertextualidad según Gerard Genette (1989; 10) representa “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.

³⁰ La funcionalidad del hipertexto permite que, “a través del *despliegue* de sus componentes interhipertextuales, el lector compruebe la presencia de otros textos (en sentido amplio, *citas* intertextuales) y cómo esas citas conectan un (hiper)texto con otras obras y producciones, lo que es esencial en el hecho literario...el hipertexto cobra sentido al revelar sus componentes, es decir, al desarrollar, mostrar, desplegar sus referentes (archivos, otros textos, etc.)”. (Mendoza, 2012; 17).

a su vez permiten que el lector organice, delimite y discierna la información. Además de que el hipertexto permite vincular “la tradición cultural con la modernidad, [y al mismo tiempo] la estética posmoderna genera nuevas opciones por subversión de los modos y recursos que la precedieron y de los que se sirve” (2012; 13).

Así, las manifestaciones subversivas que ofrecen las nuevas formas de leer literatura infantil nos prometen textos reformulados. En el segundo cuento que aparece en *Piezas y cuentos para niños* titulado “Cuento de una niña condecorada”, cuyo hipotexto pertenece al cuento de “Caperucita Roja”, retoma a los personajes del cuento clásico, así como el contexto del bosque, pero estos elementos se abordan desde una visión posmoderna. Ibarguengoitia, al recurrir al empleo de la intertextualidad, revela una interpretación subversiva y desafiante, en la cual transgrede los valores y arquetipos del cuento tradicional, ironizando acerca de la actitud desafiante del lobo y mofándose de la niña presumida y altanera que parodia al personaje bondadoso e ingenuo de Caperucita Roja.

Podemos observar cómo la hipertextualidad y la intertextualidad son rasgos de la literatura infantil posmoderna, pues prometen una lectura renovada que se manifiesta mediante una transformación del discurso, la reformulación de los modelos literarios clásicos o folklóricos revelan diversas y complejas conexiones de los textos nuevos y relación estrecha con la estructura de los textos clásicos; así,

la idoneidad de estos modelos para renovar la literatura infantil y juvenil radica también en el hecho de que permite utilizar personajes, motivos o esquemas narrativos que se supone que ya son conocidos por los niños. Estos elementos referenciales son usados, entonces, como un andamiaje para enlazar las tendencias literarias propias de la literatura escrita, como pueden ser la novela psicológica o el juego intertextual. (Colomer, 1999; 131)

Ahora bien, Mendoza (2012; 10) hace una pertinente aclaración respecto al hipotexto³¹, pues menciona que antes de que este apareciera en la era digital, la literatura oral y escrita, habían empleado este recurso para vincular archivos de la memoria con la literatura antes de que apareciera este mecanismo en la era tecnológica. En esta era tecnológica es muy común encontrar textos infantiles digitales que promueven el ejercicio de la hipertextualidad, y esto a su vez renueva las formas de lectura de generaciones contemporáneas, pues hay que reconocer que las conexiones y vínculos que hacemos al leer un hipertexto crean diferentes habilidades en los lectores.

Actualmente el lector infantil tiene que procesar más información, ordenarla y contextualizarla, pues ya sea por medio de plataformas tecnológicas o en libros impresos el receptor entra en contacto con diferentes formas audiovisuales o referentes que constituyen un libro, los cuales también generan información, por lo que la colaboración de textos e imagen complementan la percepción y la lectura del infante; de ahí que la cantidad de información reunida y referentes culturales provee al lector de más vínculos y conexiones posibles en un mismo texto. Esto aunado a los recuerdos, a la memoria histórica del lector, y al carácter ecléctico de la literatura posmoderna en el que se admite plenamente la fragmentación, así como la mezcla e incorporación de juegos, adivinanzas, etc.

Las numerosas conexiones que generan los cuentos infantiles posmodernos nos hablan de la reformulación del folklore y la fantasía en la nueva narrativa infantil. Es decir, se genera un cruce entre los modelos antiguos y la pretensión del autor posmoderno y sus

³¹ Umberto Eco (2003) en el discurso de la inauguración de la Biblioteca de Alejandría hace una diferenciación de hipotextos, a) el **hipertexto textual**, o sea, el texto [literario] impreso tradicional que incluye referentes de otros textos; b) el **texto hipertextual**, es una red multidimensional, es un texto (digital) que incluye nexos o hipervínculos para su despliegue; y c) el **hipertexto sistémico**, corresponde a la Web, de la red donde las posibilidades de enlaces y conexiones son bastas, requieren de un lector avizorado con capacidades de lectura.

propósitos narrativos. La incorporación de la fantasía en los cuentos infantiles funciona como una forma de denuncia y al mismo tiempo como un elemento al que recurren diversos escritores para plasmar la resolución de los conflictos, pues la fantasía ofrece a la literatura infantil varias posibilidades, en las que se une la realidad y los mundos fantásticos: “el mundo descrito incluye la incertidumbre, la fantasía es utilizada para interrogar la realidad, el mundo interior es examinado a través del sueño o de las elaboraciones imaginativas y la ficción se puebla de símbolos para expresar significados polivalentes”(Colomer, 1999;136). Este carácter reflexivo y crítico que provee la fantasía, puede verse como un elemento de transgresión, pues plantea un mundo ambiguo, entre la realidad y lo fantástico, lo que crea una ruptura en la visión estructurada del mundo narrado y además incita al lector a cuestionar más allá de lo lógico o lo posible. De esta forma, la fantasía sugiere una especie de transgresión, la cual Rosemary Jackson nombra como fantasía subversiva o *fantasy*³², ésta “amenaza con subvertir (derrocar, trastornar, socavar) las reglas y las convenciones que se consideran normativas... perturba las “leyes” de la representación artística y la reproducción de lo “real” en la literatura (1986:12), de modo que la transgresión aparece en la fantasía cuando se insinúa lo invisible, lo ausente, cuando se ataca el orden y lo establecido, al mismo tiempo que se cuestionan códigos y verdades consolidadas.

Aunada a las manifestaciones posmodernas de la literatura infantil, como la hipertextualidad, la intertextualidad, los cambios de tono y la transformación en las características de los personajes, la inclusión de una fantasía subversiva, los medios

³² Para Rosemary Jackson, lo fantástico se manifiesta de *modos* diferentes, una de estas formas es lo que ella denomina en inglés como *fantasy*, tal como surgió en el siglo XIX, dicho término se utilizaba de manera indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no diera prioridad al realismo: mitos, leyendas, cuentos de hadas, y folklóricos alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas. etc. (Jackson, 1986: 11).

audiovisuales, las imágenes en los textos infantiles, etc., se produce un cambio de valores en la literatura infantil. Si ya la forma del cuento popular había proporcionado a la literatura infantil un carácter subversivo y cuestionador, con diversos cambios en la estructura y en la forma de enfrentar el texto, era evidente que también debía transformarse la forma de plasmar los valores en los cuentos, alejada de los sermones didácticos y moralistas; por lo que tenía que abrir brecha hacia nuevas formas de expresar las consecuencias y sentimientos de los personajes. Así, por ejemplo, la representación de conflictos aparecía con un nuevo tratamiento, ya sea el humorístico, paródico, irónico o fantástico, lo cual provocó la aparición de nuevos sentimientos, conductas y comportamientos que revelaban a personajes más “reales”, y al mismo tiempo se mostraba un contexto más amplio de la vida infantil.

Por otro lado, los cambios de valores de las distintas épocas provocan el cambio en el tratamiento temático, que apareció como una gran ruptura en la literatura infantil, pues los temas antes indebidos³³ para la comunidad de infantes, aparecieron con tratamientos innovadores, impulsados por la curiosidad y talento de los autores: “la narrativa se abre a los más variados temas y representa de un modo más amplio las transformaciones sociales y los gustos culturales. Para ello, los autores recurren a técnicas capaces de sensibilizar a los menores en relación con su entorno y de expresar su imaginación y fantasía” (Vázquez, 2003; 73) de ahí que también exista un cambio en los géneros, los más destacados son la ciencia ficción y el género policiaco, los cuales dan cuenta de la capacidad creativa y la necesidad de experimentación de los autores de literatura infantil.

Por ejemplo, Magdalena Vázquez asegura que el primer cambio temático que surge en la literatura infantil de España aparece al finalizar la Guerra Civil y que se prolonga hasta

³³ Algunos de estos temas son el racismo, la xenofobia, anorexia, bullying, guerra, etc.

nuestros días. Todos estos cambios son consecuencia de diversos factores: social, cultural, político y económico; de manera que la renovación temática representa el cambio social que eventualmente repercute en la literatura, pues se genera una nueva concepción acerca de la familia, de la religión, la cultura, los valores, etc.

El tratamiento de la renovación temática, estructural y de valores se da a partir de ciertos elementos, esto es determinado por el tipo de texto. En general, los recursos retóricos más utilizados son el humor, el suspenso, la ironía, la sátira, el humor negro, la parodia, juegos temporales, entre otros. Cada uno de estos representa un aspecto capaz de impulsar el carácter subversivo del texto, pues constituyen la capacidad de exploración y potencialización del discurso y por lo tanto evidencian la forma en que se transgrede el texto posmoderno.

Hasta ahora he mencionado algunas características que se encuentran en la literatura infantil posmoderna, pero debo advertir que los cambios y las manifestaciones de la posmodernidad en la literatura infantil son variadas y complejas. A estas diversas actitudes subversivas presentes en textos infantiles, Laura Guerrero Guadarrama las llama estrategias subversivas, que se definen como:

formas del discurso que hacen tambalear los presupuestos establecidos, los constructos sociales y culturales configurados como metarrelatos tradicionales [...] desmantelan mitos universales para cuestionar la poética patriarcal [...] tiene que ver con el “decir entre líneas” para camuflar las ideas irreverentes detrás de las formas y discursos *aceptados* (2012;102).

El asunto que le compete a dichas estrategias es promover una actividad crítica en el lector, remover a los discursos consolidados, transformarlos, provocar al cuestionamiento y a la reflexión. Es decir, tienen como objetivo

reposicionar el mundo de la infancia, la imaginación y la fantasía frente al mundo del adulto y el cuestionamiento de la jerarquía: el humor y lo carnavalesco con la parodia y el pastiche, la copia, el plagio, la hipérbole, la sátira, la ironía (en todas sus vertientes), la simulación y la

disimulación, el *Kitsch*, la mezcla entre la realidad y la ficción, la voz del narrador-autor, el habla en un registro mundano y cotidiano (Guerrero, 2012; 83).

Rosemary Jackson, advierte que la función de dichas estrategias subversivas, que resguardan a la fantasía y a las demás estrategias mencionadas anteriormente, constituyen una ruptura respecto a los presupuestos establecidos, es decir, a los valores y estructuras dominantes, pues su cometido es evidenciar lo que fue ocultado; de manera que

Los textos subvierten si el lector está perturbado por el disloque de su forma narrativa. Lo fantástico [por ejemplo]...Actúa dentro de sistemas cerrados, infiltrando, abriendo espacios donde la unidad se dio por sentada. Sus posibilidades proponen “otros” significados o realidades latentes detrás de lo posible o de lo conocido. Al romper “verdades” simples y reduccionistas” (Jackson, 1981; 21).

Así, estas diversas *estrategias* recursos retóricos o aspectos posmodernos, como los llama Teresa Colomer (1999; 136), reafirman los componentes de las diferentes corrientes posmodernas, las cuales, según el estudio de esta autora, se resumen en cinco aspectos. El primero de ellos es el establecimiento de ambigüedades entre la realidad y la fantasía; el segundo representa los juegos intertextuales de los cuales está repleta la literatura infantil; el tercero se manifiesta en el grado de fragmentación, pues es frecuente que en la narrativa posmoderna la voz del narrador se reparta en diferentes voces; el cuarto aspecto repercute en la inclusión de adivinanzas, juegos, canciones, enunciados matemáticos, titulares de periódico, etc., y por último: la parodia, la desmitificación del discurso y el humor.

Estos aspectos se ven reflejados en los diversos cambios que ha experimentado la literatura infantil, por ejemplo, los modelos femeninos y masculinos³⁴. Esta serie de cambios

³⁴ Teresa Colomer menciona que diversos estudios han revelado la discriminación de género que aparece en los textos infantiles, y que el primer paso es evidenciar por medio de estos estudios dónde aparece la discriminación; “Así, en primer lugar, los cambios producidos en nuestra sociedad a lo largo del presente siglo y el predominio de la intención didáctica a lo largo de décadas de literatura infantil han permitido que los estudios históricos hayan podido señalar fácilmente las diferencias existentes en los valores propuestos por ambos sexos. En segundo lugar, el reforzamiento de los estereotipos que acostumbra a darse en la producción de menor calidad literaria muestra también el acusado sexismo presente en subgéneros de esta literatura, tales como los cómics y la novela rosa. Y, en tercer lugar, la propuesta ideológica ingenuamente explícita de los años

responden a la evolución social y al contexto donde se hayan escrito, pues hay que recordar que una de las funciones de la literatura es dar cuenta de los cambios sociales, conflictos económicos y cambios ideológicos de una sociedad; de manera que la literatura para niños y niñas, al ser escrita por adultos, logra plasmar convenciones, ideologías y motivaciones, pues “la literatura infantil adquiere como vehículo la transmisión ideológica y cultural, por cuanto tiene de instrumento educativo y *manipulador* en la etapa infantil” (Gárate, 1997; 9)

Durante varios años, para las niñas se seleccionaban lecturas que enaltecieran el rol femenino, el libro de *Mujercitas* de M. Louise Alcott era la lectura más aconsejada para las jóvenes lectoras. Mientras que los libros con temática de aventura estaban dirigidos a los niños. Con el paso del tiempo surgieron cambios en estos modelos y el papel de la mujer se reivindicó de manera paulatina. Colomer menciona que los cambios en el sistema educativo y el aumento en la calidad en la literatura infantil y juvenil de los años setenta fueron los que impulsaron la renovación respecto a los modelos en la literatura infantil;

en los últimos años se han producido multitud de libros repletos de princesas intrépidas, héroes sensibles y pandillas esmeradamente equilibradas como ejemplo contundente de que la literatura infantil y juvenil que se fomenta desde los sectores educativos es una literatura que ha tomado partido “a favor de las niñas³⁵ (Colomer, 1999; 45-46).

Y aunque el protagonismo sigue siendo en su mayoría masculino, lo cierto es que se han producido cambios respecto a la posición de la imagen femenina y su representación en la literatura infantil; también se ha optado por mostrar el cambio de roles sociales, además de promover la literatura no sexista y la discriminación hacia la mujer. A su vez, se han generado cambios en el modelo masculino, pues “se ha podido abordar la ampliación de sus características y actualmente los niños pueden ser los sujetos a los temas intimistas, poéticos

setenta se ha prestado a una pronta denuncia sobre la creación de un nuevo didactismo, aunque fuera esta vez de corte progresista.” (Colomer, 1999; 45).

³⁵ Nombre de la colección feminista italiana de cuentos infantiles realizada por Adela Turín y Nella Bosnia.

y de conflictos psicológicos” (Colomer, 1999; 48). De manera que la transformación de los modelos ha respondido a las necesidades de los escritores, de los lectores y lectoras infantiles.

Complementando el amplio y concienzudo estudio de Colomer, Laura Guerrero Guadarrama menciona algunos rasgos de la posmodernidad en la literatura infantil. Explica que la literatura infantil está vinculada con la sociedad postindustrial y que el concepto de infancia como sinónimo de inocencia y bondad, debe ser reconsiderado. Posteriormente habla de la noción de otredad, es decir el del reconocimiento de la persona adulta (escritor) en el niño o en la niña. Más adelante menciona a la literatura autoritaria, la cual define como textos de entretenimiento que aceptan experimentos formales. Asimismo, refiere la paraliteratura, la cual utiliza recursos de la literatura popular: el fenómeno Kitsch y su relación con el libro objeto, la metaficción, el regreso al pasado y la vuelta hacia temáticas clásicas y tradicionales, la interrelación de nuevos lenguajes como la incursión de los medios audiovisuales, la intertextualidad, la mezcla entre realidad y ficción, la polifonía textual, la ironía y por último los géneros literarios subvertidos: la intertextualidad, la copia, la parodia y el homenaje y como punto final a las estrategias lúdicas. (Guerrero,2012;81-83).

Como podemos observar en ambos estudios, los aspectos posmodernos se repiten y en algunos casos se complementan, pues los cambios que han surgido en la literatura para infantes y jóvenes han sido vastos. Y si bien los rasgos de la posmodernidad en la literatura infantil son múltiples, yo sólo me enfocaré en dos *aspectos* posmodernos o *estrategias* subversivas, los cuales representan uno de los elementos característicos de Jorge Ibarguengoitia, pues me parece interesante analizar estos recursos estilísticos tan comunes en su obra, pero desde un contexto nuevo: el infantil. Así, analizaré los siete cuentos infantiles mediante el humor como una modalidad subversiva, la cual “se sirve de la broma, el absurdo,

el ridículo, de la ironía, de la comicidad, del equívoco, del doble sentido, del desplazamiento brusco de significados” (Cervera, 2003; 76), y de la parodia como una estrategia subversiva.

De manera que consideraré ambos elementos como aspectos subversivos, que resguardan una relación con el pasado, y los cuales generan una nueva visión literaria al promover una lectura crítica al mismo tiempo que permiten reformular algunos aspectos tradicionales del cuento clásico, puesto que tienen la capacidad de transgredir convenciones y contenidos de la literatura infantil para convertirla en una literatura innovadora, nueva y desmitificadora.

2.2.2 Neo-subversión en la literatura infantil

Estrictamente la partícula “neo” nos indica un camino hacia lo nuevo o lo reciente, en este caso hacia la “nueva subversión”, la cual se manifiesta de diferentes formas, una de ellas aparece “cuando el personaje transgresor no es castigado (cuentos perversos para niños) o en cuanto se convierte en un juego de humor metaliterario” (Colomer, 1999; 79), es decir, no existe una justicia tácita hacia el personaje como sucedía en los cuentos moralizantes, los cuales siempre tenían un mensaje reprobatorio hacia las malas conductas. En los textos neo-subversivos, es posible que las malas conductas no se sancionen, sino que sean utilizadas para revelar una estrategia narrativa, ya sea el humor, la parodia, la sátira, la ironía, etc.

Así, el cuento infantil, que anteriormente había experimentado diversos cambios provocados por algunos aspectos posmodernos, admitirá aún más transformaciones. Teresa Colomer menciona una serie de cambios que experimenta el personaje, uno de ellos radica

en la desmitificación del héroe y del adversario y la concreción y modernización del contexto³⁶. Si bien hemos visto diversas versiones del cuento “Caperucita Roja” y muchas de ellas han transgredido ese texto por medio de la intertextualidad, el humor, la sátira, la fantasía o la parodia, este texto tradicional puede ser nuevamente subvertido, ya sea mediante la modernización de su contexto, o del personaje, o bien por elementos específicos de tiempo y espacio en la historia; de manera que la neo-subversión admitirá la renovación de lo ya subvertido, ya sea por medio de otro contexto o transformando lo que ya había sido cambiado antes.

De esta manera la nueva lectura que se genere a partir del texto posmoderno “no se propone sustituir la antigua, como podría suceder...sino que exige que siempre que el lector mantenga en mente la versión tradicional para notar la diferencia contra la moderna para leer desde la distancia y la tensión intertextual entre ambos” (Colomer, 1999; 79). La actitud neo-subversiva dará cuenta de los elementos que han sido nuevamente subvertidos y que con ayuda del ejercicio intertextual y la memoria del lector infantil podrán revelar un nuevo contenido de estructura, forma y valores al infante. Así, el texto posmoderno “apelará a una intencionada complicidad con el lector (identificaciones, correlaciones, y subversiones en relación al hipotexto” (Mendoza, 2012; 97), los cuales eventualmente admitirán la transgresión.

El ejercicio de intertextualidad aparecerá en la literatura infantil neo-subversiva con más fuerza, pues la reformulación de los cuentos propios del folklore será capaz de

³⁶ Teresa Colomer (1999; 80) habla de ciertas transformaciones en el cuento folklórico. 1. La individualización de los personajes. 2. La concreción y modernización del contexto, situado en la época actual. 3. La desmitificación del héroe y del adversario. 4. La utilización de estructuras narrativas complejas, tales como la introducción de historias dentro de la historia. 5. La disminución de la perspectiva omnisciente en favor de la utilización de perspectivas internas variables. 6. La autorreferencia literaria explícita.

transformase una y otra vez, admitiendo la transgresión a la subversión misma. Por ello los tópicos y motivos de la tradición popular han admitido la reinención de la historia para desmitificar el discurso, esto explica las diversas versiones que se han hecho de cuentos tradicionales, las cuales han ido variando en diferentes aspectos literarios, pues no sólo el personaje será transformado, sino también la finalidad del cuento y su intencionalidad.

Estos cambios afectarán directamente a los valores, pues también presentarán una reformulación. La neo-subversión alterará los elementos más básicos del cuento, incluso los que ya fueron transgredidos, de manera que el “cambio se producirá de forma deliberada, como cuando se efectúan juegos de subversión, pero otras veces es una simple consecuencia de grado de adecuación a los nuevos propósitos narrativos” (Colomer,1999;131), en este caso, los nuevos propósitos de los cambios narrativos los enfocaré a la neo-subversión, aspecto transgresor que trastocará las temáticas, al admitir temas antes narrados y sobre todo cambiar aspectos que anteriormente ya parecían haber sido quebrantados.

Uno de los cometidos de la neo-subversión será presentar “una clara conciencia de transgredir la narrativa tradicional y de crear una literatura donde el humor, la ironía y la fantasía adquieren un rango preponderante” (Vázquez, 2003; 76), pero esto no sucederá mediante discursos moralizantes, sino a partir de lecturas reflexivas, que se valen audazmente de estrategias subversivas para generar un cambio en el pensamiento del infante y una renovación en la percepción general de la literatura infantil, sus expectativas respecto al texto y el reconocimiento como un público serio y capaz de comprender lo que lee serán reconocidas.

Había quedado clara la capacidad y el favorecimiento que otorgaba la inserción de la fantasía como un elemento transgresor, pues permitía revelar aspectos que por mucho tiempo parecieron ocultos, pero el auge de la fantasía en la literatura infantil neo-subversiva no sólo

reivindicará el cuento folklórico como ya lo había demostrado antes, sino que esta reformulación será aún más aventajada, pues tendrá la capacidad de incentivar las alusiones intertextuales e intensificar la presencia de la parodia, la sátira, humor y la desmitificación del discurso. De manera que las diferentes representaciones y transformaciones de la propia subversión representarán nuevas modalidades neo-subversivas dentro de la literatura infantil.

Laura Guerrero Guadarrama hace una diferencia entre modalidades neo-subversivas y estrategias subversivas³⁷ (ironía, parodia, pastiche, etc.). En las modalidades neo-subversivas³⁸ incluye al neo-realismo, el neo-romanticismo, la literatura autoritaria³⁹, la recuperación de las memorias: cuentos populares, tradiciones y leyendas; y, por último, el humor posmoderno, el cual representa uno de los ejes para mi análisis teórico; aunque reconozco a los demás elementos como modalidades, sólo me enfocaré en este último, pues representa uno de los recursos fundamentales en la obra de Jorge Ibarra.

El estudio de Teresa Colomer destaca cinco aspectos posmodernos presentes en la literatura infantil y juvenil, algunos de ellos mencionados anteriormente. Además, al igual que el estudio de Laura Guerrero, incluye la parodia como un elemento fundamental de la literatura posmoderna. Es decir, para Teresa Colomer el humor y la parodia representan elementos que complementan o exaltan los diversos aspectos posmodernos de los que goza la nueva literatura infantil. Estos son: a) la interrogación de la realidad por medio de la

³⁷Refiere a ironía, parodia, pastiche, sátira, el kitsch, el nonsense, lo carnavalesco, la intertextualidad o transtextualidad y la metaficción, como estrategias subversivas (2012; 86-101).

³⁸Según Laura Guerrero las modalidades neo-subversivas “surgen después de la Segunda Guerra Mundial, en plena posmodernidad, como una respuesta a los cambios provocados por la violencia y el desequilibrio. Por un lado, procuran despertar la conciencia del lector, señalar lo difícil que es la existencia, advertir sobre peligros que vive la humanidad, por el otro, favorecen la fantasía y el énfasis en los valores, así como la educación para la paz.” (2012; 86)

³⁹“El neo-realismo surge de temas no tratados antes y la complejidad de la vida se hace evidente [...] El neo-romanticismo tendencia posmoderna, una búsqueda nostálgica, ligada al deseo de educar por la paz [...] Literatura autoritaria, es una respuesta contra el autoritarismo de los adultos y la sociedad.” (2012; 126)

fantasía, b) alusiones intertextuales, c) fragmentación en las unidades narrativas, d) introducción del juego y, por último, e) la parodia, la desmitificación y el humor.⁴⁰

Sin embargo, debo aclarar que mi análisis se reducirá a rescatar algunos elementos neo-subversivos del humor, así como mostrar a la parodia como *estrategia* que intensifica los rasgos subversivos. Puesto que, siguiendo a Hutcheon, la parodia representa repetición o resignificación e imitación que se fundamenta a partir de la ironía como estrategia subversiva y el humor refuerza como elemento cuestionador e irónico.

Ahora que ha quedado claro el concepto de posmodernidad y de qué manera lo abordaré, así como algunas características de la posmodernidad en la literatura infantil, además del concepto de subversión y la transgresión de ésta explicada como neo-subversión, me parece conveniente situar al humor y a la parodia como aspectos subversivos que abrieron brecha en la forma de leer literatura infantil posmoderna. Posteriormente, bajo estos elementos subversivos, analizaré los siete cuentos infantiles del escritor guanajuatense.

⁴⁰ Cf. Teresa Colomer (1999; 136-137). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*.

Capítulo 3. Humor y parodia: análisis de los siete cuentos infantiles de Jorge Ibargüengoitia

3.1 Hacia una definición de humor

Tratar de definir el humor es una tarea compleja; precisar sus límites y su origen puede llevarnos a engorrosas situaciones, sobre todo si no logramos establecer puntos importantes que nos ayuden a comprenderlo y delimitarlo; de ahí que no podamos abordar un recurso tan vasto a la ligera.

Una de las capacidades del humor radica en que es una “amalgama de la risa y el dolor, la tristeza y la alegría, la gracia y la ironía, la amargura y la bondad, una fusión que no sólo perseguía hacer reír, sino llevar a la meditación intelectual que evitará una visión unilateral de la vida.” (Ramírez, 2006; 53) El humor es capaz de contener el llanto y la risa, aunque no es un ejercicio sencillo, pues como menciona Adolfo Sánchez Vázquez en *Invitación a la estética* (1992; 238-239), el humor puede convertirse fácilmente en sátira, burla o sarcasmo, liquidando el genio del humor o convirtiéndolo en algo diferente; de ahí que resulte sencillo pensar que durante mucho tiempo el humor se redujo a la particularidad de provocar risa. Es por ello que considero necesario delimitar el concepto de humor que utilizaré, y sobre todo evidenciar cómo se expresa en los cuentos para niños de Jorge Ibargüengoitia.

La palabra *humor* significaba en latín clásico una sustancia líquida, y se utilizaba en medicina para nombrar a las secreciones del cuerpo humano; servía para “designar todo flujo, <<fluencia>> o efluencia en el interior del cuerpo.” (Pollock, 2003; 14). Hipócrates fue el responsable de relacionar el estado líquido de las secreciones del cuerpo por medio de su

teoría de los humores, la cual consideraba que eran los líquidos segregados por el corazón, la glándula pituitaria, el hígado y el bazo, estos cuatro humores son: bilis negra⁴¹, flema, sangre y bilis amarilla. Para el siglo XVI, este término se relaciona con el temperamento: el estado de ánimo. También se refieren a él como disposición pasajera del espíritu. De manera que la palabra humor tenía una referencia médica y posteriormente fue utilizado como parte del vocabulario para referirse al estado anímico⁴².

La palabra humor que corresponde al sentido de comicidad apareció en Inglaterra, donde se “asociaba a bufonadas, burlas, donaires y graciosas excentricidades” (Ramírez, 2006; 53). Posteriormente, en el siglo XIX se comenzaron a delimitar las particularidades estéticas del humor⁴³. El humorismo se definió como un elemento apto para provocar alegría, gracia y risa; aunque el humor no siempre refería a situaciones “felices”. Sin embargo, demostró ser un elemento revelador, capaz de manifestar cosas que debían permanecer ocultas, y que al ser descubiertas causaban asombro y gracia.

Para Pirandello (1964; 176-178) el humor radica en las expresiones que logran provocar risa, y al mismo tiempo no se olvidan de mantener un aire grave y pesado, es decir, el humor expone las contradicciones de la vida, lo ideal y sus desavenencias.

Indudablemente, el humorismo es algo complicado. Hay en él seriedad y comicidad, sentimentalismo y frialdad, excentricidad y vulgaridad. [...] A la cualidad de ser un arte de contrastes violentos, se puede añadir que es un arte subversivo de los valores humanos. Es

⁴¹ A la bilis negra o melancolía “se le atribuye la propensión por perturbar las funciones del cerebro y las facultades del espíritu”. (Pollock, 2003; 14)

⁴² “Más tarde, a mediados del siglo XVIII, al mismo tiempo que toma prestado el vocablo *humour* del inglés, la lengua francesa adopta el término que por metonimia, designa el bazo – pues ese órgano es el <<asiento>> de la melancolía en inglés: *spleen*. De modo que el francés toma simultáneamente dos vocablos de la nomenclatura inglesa para nombrar un mismo y único complejo vinculado con la constitución corporal, con el clima y las costumbres del pueblo vecino, y así nos encontramos con que, de un gesto la lengua francesa separa y vuelve a unir, en el espíritu de los usuarios, el *humeur* [humor>> en el sentido de fluido] y el humor [<< en el sentido de estado de ánimo>>]” (Pollock, 2003; 14).

⁴³ En el siglo XIX se comienza a debatir acerca de los límites del humor, surge lo que Bajtín (1988) llama las formas restringidas de la risa, las cuales abarcan el humor, la ironía, la burla y el sarcasmo, los cuales serán parte de géneros serios como la novela. También durante el siglo XIX se debate acerca de lo cómico y los elementos populares que se encuentran en él.

indudable que allí donde hay un plano de seriedad, de respetabilidad, hay otro plano de risa y de burla. Lo trágico, lo épico, se alojan en el primer plano, lo cómico en el segundo. El humorista salta constantemente de uno a otro y llega a confundir a los dos; de aquí que el humorismo pueda definirse como lo cómico serio, lo trivial trascendental, la risa triste filosófica y cósmica. Esta mezcla cómico-romántica, cómico-patética, cómico-trágica, da un gusto agridulce, que es el sabor de las obras de humor. (Baroja, 1986; 41)

Mientras que Pío Baroja ve al humor como un elemento subversivo lleno de contrastes, para Berger (1989; 16) es una capacidad humana que se representa conforme a la cultura de los individuos que responde a la época y a las sociedades mediante las experiencias del individuo; el humor es lo que el ser humano percibe como cómico. De manera que no puede aparecer sin un referente cultural ya que depende de la interacción y la acertada interpretación del mensaje. Mientras tanto, Freud (2000; 235-238) expone que el humor actúa como una defensa natural, capaz de transformar sentimientos dolorosos, como la culpa o la angustia por la risa, de manera que el humor se expresa como una manifestación de adaptación del individuo. El padre del psicoanálisis dice que es un mecanismo que activa el individuo ante experiencias penosas, para dar inicio al placer por el humor, pues, aunque éste no cause risa “aparece como un recurso que presenta el infortunio y la desgracia de manera más agradable y apacible.” (Santos, 2006; 27). El placer surge como un recurso que evita los afectos dolorosos; esto es a lo que Freud llama “gasto de afecto ahorrado”, es decir:

(...) la persona sobre la que recae el daño, el dolor, etc., puede conseguir placer humorístico, mientras que los extraños ríen sintiendo placer cómico. No tenemos, pues, más remedio que admitir que el placer del humor surge a costa del desarrollo de afecto cohibido; esto es, del ahorro de un gasto de afecto. (Freud, 2000; 235)

Sin embargo, el humor empático puede llegar a otra persona que se identifica con la situación, causando el mismo placer en ese individuo. De modo que el humor actúa individualmente, “pero podemos aproximarnos algo al conocimiento de este proceso cuando alguna persona nos comunica un caso propio, y al comprenderlo experimentamos el mismo placer que antes a ella le produjo” (Freud, 2000; 235). El sentimiento emotivo es acaparado por el humor y es

ahorrado en favor del placer humorístico, de manera que la compasión, la angustia, el dolor o disgusto, se convierten en sentimiento emotivo ahorrado⁴⁴. Así, el humor como defensa del individuo representa una especie de fuga que disipa fuentes incómodas para el individuo; a esto Freud lo llama regulación de la vida anímica, pues el humor es la principal fuente de defensa,

(...) que –a diferencia de la represión– desprecia sustraer a la atención el contenido de representaciones ligado al afecto doloroso, y de este modo, domina al automatismo defensivo. Para conseguirlo, encuentra además el medio de despojar de su energía a la preparada producción de displacer y la convierte en placer sometiéndola a la descarga. Es también sospechable que sea de nuevo la conexión con lo infantil⁴⁵ lo que le permite llevar a cabo esta función, pues en la vida del niño se producen intensos afectos dolorosos, de los que el adulto reiría como ríe el humorista de los de igual género que le asaltan en la edad madura. (2000; 240)

De ahí que considere que el humor tiene una relación cercana a lo cómico⁴⁶, pues éste surge de una ocurrencia espontánea que brota en un contexto situacional de interacción; además de que ambos se encuentran en el preinconsciente. Y es que, a diferencia de lo cómico, el humor se encuentra más alejado del chiste⁴⁷, pues éste se gesta entre lo inconsciente y lo

⁴⁴ Según Freud (2000; 238), “el número de estas especies [en las que aparece el humor] parecen ilimitadas, pues los dominios del humor se amplían cada vez que el artista o el escritor logran someter al humorismo emociones que antes reinaban libremente y convertirlas en fuentes de placer humorístico por medio de procedimientos análogos a los de los casos antes examinados.”

⁴⁵ Este punto sobresaliente de Freud y la relación del humor con lo infantil lo abordaré en el siguiente apartado.

⁴⁶ Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, hace un estudio exhaustivo de lo cómico en donde diferencia entre comicidad forzada y comicidad ocasional. Reúne al menos seis condiciones o características de lo cómico. Dado que mi análisis está enfocado hacia esclarecer el humor, me parece pertinente aclarar que para un análisis más minucioso de lo cómico es prudente confrontar: Sigmund Freud. *El chiste y su relación con lo inconsciente*.

⁴⁷ Freud en su concienzudo estudio *El chiste y su relación con lo inconsciente*, revela que el humor a diferencia del chiste “no se trata de dos formas representativas del mismo contenido. El hecho de que la situación es dominada por los sentimientos emotivos de carácter displaciente que deben ser evitados pone fin a la posibilidad de comparación con el carácter de lo cómico o del chiste.” (2000; 241-242). A pesar de esto, Freud esclarece que esto no evita que el humor pueda aparecer con el chiste o con cualquier otra especie de lo cómico, pero de ser así, se encontraría “encargado de alejar una posibilidad de desarrollo afectivo contenida en la situación y que constituiría un obstáculo para el efecto de placer. En segundo lugar, puede también suprimir este desarrollo afectivo, por completo o sólo parcialmente, este último caso es el más frecuente por su sencillez y del que surgen las diversas formas del humor «discontinuo»; o sea de aquel humor que sonrío entre lágrimas y que, sustrayendo al afecto una parte de su energía, le da, en cambio, el acompañamiento humorístico. (2000; 239). Freud también señala una diferencia entre el chiste y lo cómico, pues menciona que el chiste es algo armado mientras que lo cómico es algo que necesita ser hallado. De acuerdo con esto se vuelve a reafirmar que el humor

preinconsciente, además de que se vale de estructuras y estrategias preestablecidas del grupo social al que pertenece. De manera que “El chiste y lo cómico se diferencian, pues, ante todo en su localización psíquica, y el primero es, por decirlo así, la aportación que lo inconsciente procura a la comicidad” (Freud, 2000; 211). Entonces es evidente que el humor se encuentra más cercano a lo cómico que al chiste.

Emparentar el humor y lo cómico es algo que sucede desde tiempo atrás, pues lo cómico durante el Renacimiento se relacionaba con el humor festivo; durante los siglos XVI y XVII estaba enlazado con la vida festiva y con la cultura popular. Pío Baroja señala que el humorismo y el buen gusto fácilmente están bien armonizados, además de que el humor surge en todos los niveles, especialmente en los populares, de ahí su relación con lo cómico. Mientras que para Bajtín lo cómico tiene que ver con lo grotesco, para Freud lo cómico se manifiesta por medio de la risa y tiene un sentido liberador o de descarga:

El placer cómico y el efecto en que el mismo se manifiesta – o sea la risa– no pueden surgir sino cuando tal diferencia deviene inútil y, por tanto, susceptible de descarga. Cuando, por el contrario, recibe inmediatamente después de su aparición cualquier otro empleo, no experimentamos ningún efecto de placer, sino, a lo más, una fugitiva sensación placentera exenta de todo carácter cómico. Así como en el chiste tienen que constituirse determinados dispositivos para evitar el aprovechamiento del gasto reconocido como superfluo, también el placer cómico tiene que contar, para producirse, con circunstancias favorables que llenen igual cometido. (2000; 222)

Por otro lado, la risa, un concepto bastante cercano al humor y lo cómico, representa una reacción milenaria del ser humano, es considerada una válvula de escape, que tiene diversas manifestaciones que pueden ser el resultado de una situación absurda, humorística, cómica o de un chiste.

La risa no sólo es expresión gestual de la felicidad, es también un mecanismo rápido de decompresión emocional. La tensión generada por cualquier tipo de sensación o sentimiento

se encuentra más cercano a lo cómico que al chiste y que todos estos conceptos deben ser tratados respecto a sus límites y propósitos.

adverso: miedo, ira, angustia, dolor, etc. Se vacía de contenido y se resuelve en la risa. (Sánchez, 2007; 103)

La risa permite comunicar y favorece la expresión del individuo, sus miedos temores e inconformidades; así mismo, es un ejercicio de expresión en una comunidad: permite conocer el mundo, la historia del hombre, lo que le parece permisivo y desfavorable. Para Bajtín, la risa es la responsable de captar aspectos excepcionales del mundo, y se relaciona estrechamente con la cultura popular, pues representa un importante medio de expresión humana:

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre: es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa en efecto puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (1988; 65)

Aunque con el paso del tiempo, la risa comienza a perder sus características populares, de colectividad festiva para convertirse en un fenómeno individual, además de perder su rasgo positivo⁴⁸.

La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos: el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; solo lo serio es de rigor [...] (1988; 65)

El humor funciona como una amalgama de experiencias y situaciones de las que se sirve para crear un efecto humorístico. El humorista elegirá entre varias estrategias para producirlo: la irreverencia, lo absurdo, la imitación, la parodia, la broma, los juegos del lenguaje, la

⁴⁸ Según Juan Carlos Fuentes (2003; 21) “Durante el siglo XVII, se rompe el vínculo de la risa con la cosmovisión liberadora y comunitaria: las nuevas formas de poder y sus respectivas ideologías –constituidas en verdades eternas e irrefutables- la identificarán con la degradación, la limitan a lo típico y particular y eliminan todo el color histórico. La risa queda marginada y subyacerá en los géneros canónicos inferiores (comedia, sátira, fábula) y los no canónicos (novela, diálogo y géneros burlescos) que mantendrán un carácter opositor que permite la infiltración de lo cómico popular, alterado posteriormente al no ser posible manifestarse en el ámbito público.”

caricatura, la exageración, la ternura, la ironía, entre otros recursos, que ayudan a operar a la función humorística. Esta serie de contrastes logran expresar una cualidad humorística: el sentido crítico y reflexivo. Característica, que a diferencia de lo cómico y el chiste, representa una función esencial del humor.

Es importante señalar que abordaré el humor como una herramienta crítica y estética, que admite una serie de contrastes y contradicciones que impulsan al cuestionamiento del infante. Además, de demostrar que el humor es capaz de ejercer una función subversiva y reflexiva del autor guanajuatense ante la realidad del cuento clásico infantil, aunque debo aclarar que analizar cada uno de los mecanismos o herramientas del humor resultaría un trabajo extenso y demasiado ambicioso, por lo que restringiré el análisis a rescatar algunas de las manifestaciones o estrategias subversivas del humor que aparecen en los cuentos infantiles de Jorge Ibarguengoitia.

3.2 El humor en la literatura infantil

El humor es una manifestación que sólo el ser humano tiene la dicha de experimentar. Podría decirse que es una de las características que lo definen. Pero, a pesar de que todo ser humano tiene la capacidad de reír, ¿sería osado pensar que el humor puede ser entendido por los niños y niñas? ¿O será que los niños y las niñas ríen sin entender el mecanismo humorístico? En este apartado haré unas observaciones acerca del humor en la literatura infantil, para luego abordarlas, mediante un análisis, en los siete cuentos infantiles de Jorge Ibarguengoitia.

La primera experiencia de los niños y niñas, en su llegada al mundo, dista de ser una

ocasión confortable y feliz. Marc Soriano menciona que los niños llegan al mundo entre lágrimas y risas, pues “son arrancados bruscamente de la calma fetal, se ven obligados a aprender a funcionar como organismos diferenciados, a respirar, a reclamar por alimento, a controlar sus esfínteres” (1995; 359). La risa parece lejana a un recién nacido. Más adelante, durante su crecimiento, el bebé podrá experimentar una serie de satisfacciones, provocadas por condiciones primitivas del humano; como alimentarse, sentir saciedad, dormir, el calor materno, etc. Pero este sentimiento de satisfacción y las pequeñas risas que puedan surgir de estas acciones, aún están lejos de la risa, que funciona como un mecanismo de liberación y se encuentra bastante cercano al humor. De ahí que el humor parezca aún más lejano para el infante en este periodo.

Uno de los mecanismos que provocará la risa en el niño se verá incitado por el juego repetitivo de gestos, sonidos y algunas experiencias sensoriales que lo sorprendan. En la etapa, de 3 a 5 años, el niño reirá fácilmente y la risa expresará una sensación de bienestar, que se apegará más a lo cómico, pues durante “las primeras etapas suele entenderse no como un juego intelectual sino sensorial... [Posteriormente] donde sí encuentra humor del cómico, es en las exageraciones o comportamientos absurdos.” (Gómez, 2009; 217). Lo anterior quedará más claro, comprendiendo que lo cómico resguarda todo aquello que nos hace reír o sonreír, de ahí que se encuentra ligado al humor y lo enriquezca con sus elementos simples y disparatados.

Está claro que esta serie de provocaciones a tan temprana edad no serán humorísticas, pues “el individuo no empieza a adquirir esa capacidad de abstracción hasta la infancia algo más avanzada.” (Gómez, 2009; 217). En la etapa de los 6 a los 8 años, como refiere Gómez de Lora, un niño de siete años ya es capaz y más consciente de sí, es decir, ya puede reírse de sí mismo y de algunas explicaciones que sus padres le dieron cuando tenía menos edad,

así como las palabras referentes a la sexualidad causarán un gran efecto en los menores.

A la edad de 8 a 14 años, es la etapa es donde más se pierde el sentido del humor, pues las nuevas experiencias pueden resultar algo engorrosas, aunque “Esto no quiere decir que los chicos no se rían de muchas cosas: de los adultos, de las cosas absurdas que suceden en el colegio, de ellos mismos un tiempo después de sufrir una peripecia divertida.” (Gómez, 2009; 218). Posteriormente, entre los 14 y los 18 años, se da inicio a un humor más elaborado. En esta etapa el interés por lo escatológico y lo grotesco se intensifican. A su vez, la risa fortalece la conexión social que el individuo ejerce con cierto grupo al que pertenece.

Marc Soriano expone que existen dos tipos de risas, “amargas” o “feroces”, en los que la tensión no se libera del todo. El segundo tipo es la risa franca, que funciona como recuperación del equilibrio. Soriano (1995; 363) la explica como esa risa desencadenada que se experimenta en el teatro de marionetas, cuando Guignol corre a bastonazos al policía (la autoridad). Soriano nos da una clave de cómo aparecerá la risa en el menor, esto será cuando una instancia paternal o una autoridad sea puesta en aprietos o burlada.

La risa puede o no estar presente en el acto humorístico, es decir, puede haber risa sin que haya humor y puede algo ser gracioso sin necesidad de ser humorístico. Por ejemplo, si alguien choca con un poste, es chistoso, pero no necesariamente es humor; para que éste se genere tiene que haber reconocimiento de lo que el acto de chocar con un objeto conlleva, es decir, la torpeza, la distracción, la poca agilidad, pues:

no sólo el gesto torpe en sí, sino la reacción que provoca. No es lo mismo tirar el agua sobre el suelo que sobre el director, no es lo mismo llevarse enganchando en la punta del paraguas un gorro de un vecino que un peluquín del conserje: la torpeza del personaje es más divertida cuanto más exageradas e inesperadas sean las consecuencias. (Gómez, 2009; 214)

Cuando el humor provoca la risa quiere decir que hay un entendimiento más profundo ante el acto cómico, de ahí que se relacione a la comicidad con el simple hecho burlesco, ya que

representa “la reacción inmediata que ante un hecho, rompe mediante una incongruencia con el devenir cotidiano” (Fuentes, 2003; 24). Otra de las diferencias radica en que la comicidad está cercana al acto ridiculizante, mientras que el humor es menos mordaz, pues el humor es objetivo y crítico respecto al objeto o situación que refiere.

Respecto a la risa en los menores, aparecerá y se intensificará en grupo, haciendo evidente el rasgo social y empático entre los infantes, pues la risa evidenciará qué niños comprenden cierta situación o chiste y cuáles no. De manera que la risa puede aparecer en los/las niños/as de manera concienzuda y no como un simple reflejo. Cuando exista la risa y un acto sea bien decodificado y entendido por el infante, entonces hablaremos de humor.

En el caso de la lectura, este acto puede afectarse si el niño tiene dificultades básicas de lectura y no comprende los guiños que le hace el autor acerca de las situaciones o mecanismos que potencializarán el efecto humorístico, por eso insisto en que el humor para los menores y los adultos requiere ser interpretado, para poder manifestarse posteriormente en la risa.

El humor es una poética, un discurso centrado sobre el código. Más que un decir, es una manera de decir. Emplea todas las figuras de la retórica, pero no es ninguna de ellas. Frecuenta las que implican la contradicción, como la antítesis, el oxímoron, la comparación, la metáfora extrema (Britto, 2001; 17)

El humor implicará adquisición de conocimiento, le ofrecerá una visión crítica y reflexiva ante el mundo que le dará experiencia de sensaciones y gestionará su punto crítico ante diversas situaciones. Al mismo tiempo, el humor implicará divertimento asociado con el placer.

Pero ¿de qué ríen los niños? ¿Qué hay en el fondo de lo que les causa risa? Los infantes desde su niñez crecen con una figura autoritaria, la cual les dirá qué pueden o no hacer, qué conductas son buenas y cuáles resultan reprobables para el círculo familiar y la

sociedad. Una serie de reglas estarán presentes durante todo el crecimiento del infante. En las diferentes etapas, el niño experimentará lo que es reírse de algo, es decir, una risa individual provocada por alguna situación, sensación u objeto. También conocerá la risa social “*reírse de*, [que] remite estructuralmente a un doble sujeto: emisor y receptor (que pueden ser tanto individuales como múltiples y estar o no espacio-temporal presentes) y un objeto (también individual o colectivo presente o ausente)”. (Sánchez, 2007; 105) A temprana edad experimentará que otros rían de él, por ejemplo: al no poder articular una palabra bien, de sus gestos, de su poca agilidad, etc. La risa del infante y su relación con sus padres, marcará lo que resulta permisivo, pues si ríen de sus actos, como confundir una palabra o decir cosas sin sentido, significará que existe una especie de aceptación. En cambio, si lo que dice el menor dista de ser algo gracioso y es más bien ofensivo, el padre no reirá de ese acto, sino todo lo contrario. La risa ayudará al infante a identificar lo que es aceptado o no, pues la risa funciona como:

(...) la respuesta unas veces ingenua, otras amable, ingeniosa, ácida, airada, corrosiva, incluso asesina, a una represión de nuestra infancia, la que nos obliga a hablar bien, a expresarnos de forma amable y comprensible, a estructurar nuestra comunicación con los otros de forma lingüística, semiológica y políticamente correcta como condición *sine qua non* para vivir tranquilos y sin problemas en el seno dulce y acogedor de nuestra sociedad.” (Sánchez, 2007; 108)

Las imposiciones sociales, culturales y familiares, definirán lo socialmente aceptable. Las reglas y el tabú, marcarán los temas y las palabras correctas que debe pronunciar un niño. Desde pequeño, al menor se le impondrá: no mostrar sus partes privadas, no hablar de ciertos temas y no decir malas palabras. La sexualidad⁴⁹ y lo escatológico intentarán ser vedados a

⁴⁹ “Pronto el (la) niño(a) es inducido al conocimiento de su genitalidad y su correspondencia en los otros. De forma actualmente amable, y anteriormente violenta, el (la) niño (a) es informado, y toma conciencia, de que una parte de su cuerpo es diferente al resto y no debe ser expuesta a la visión de los otros. Conoce que hay dos tipos bien distintos de individuos, cuya diferencia fundamental es, precisamente, dicha genitalidad. Toma también conciencia de que esa característica no sólo es homologable en los adultos, sino que adquiere en ellos

ciertas edades, pero esta prohibición, se convertirá en una fuente de diversión para los niños; pues tan solo escuchar palabras como nalgas, tetas, trasero, etc., causará un gran efecto en ellos, pues

(...) el niño empieza a burlarse de los adultos con gran picardía, introduciendo términos soeces (recién aprendidos) en su lenguaje y referencias a la genitalidad propia y ajena y, sobre todo a algunos caracteres sexuales secundarios del sexo opuesto. El niño busca tres consecuencias con esta actuación: autoafirmarse (no soy tan tonto como creéis), castigar la actitud de los adultos hacia él, mediante la burla, y sacar de mentira verdad, es decir, obtener mediante una vía indirecta el conocimiento que inicialmente le es negado. (Sánchez, 2007; 112)

De manera que no se puede equiparar al humor por el simple hecho de que el/la niño/a ría ante una situación, o cuando le cuentan un chiste, pues esto no garantiza que el menor haya entendido, pues “hay que reconocer que es difícil señalar la frontera de lo que el niño entiende o no. No debe olvidarse, que el humor, al igual que la obra de arte es ambiguo” (Cervera, 2003; 78) y difícil de delimitar.

También debe quedar claro que para los infantes el humor, como superación de situaciones o afectos penosos, no será posible, pues quizá, el/la niño/a aún no tenga la capacidad de evadir situaciones dolorosas y convertirlas en humor⁵⁰. Esto no quiere decir que no sea posible para los menores, sino que se tratará de un humor arrebatado “que se complace en evidenciar situaciones anómalas o irrisorias. Desde ese mundo suyo impecable de idealismo, totalmente diáfano, nadie aventaja a veces a los niños en la captación del ridículo

un grado tal que genera una sociedad dual. De forma igualmente temprana –y por aparentemente integrador que pretenda ser el sistema– la segregación por sexos va a tener una tajante implantación. Esta segregación lo será básicamente, en todos aquellos procesos en los que ambas genitalidades puedan entrar en relación, incluso a nivel visual. Aspecto este que queda muy aminorado entre iguales e incluso y paradójicamente, en las relaciones familiares con los padres. El niño es igualmente conminado a eliminar las referencias a la genitalidad en general y a su genitalidad en particular de los temas de conversación; así como a la prohibición estricta de tocar los genitales de otro (sea del sexo que sea), quedando su genitalidad propia como objeto de posteriores y más elaboradas prohibiciones.” (Sánchez, 2007; 111)

⁵⁰ Freud menciona que la conexión infantil y las experiencias dolorosas o vergonzosas que se hayan experimentado durante la niñez, servirán en la edad adulta para poder efectuar el humor. Pero esto no quiere decir que el humor en los niños aparezca a partir del gasto de energía ahorrado, es decir, para evadir una situación o recuerdo doloroso, pues el niño a corta edad no será capaz de convertir y efectuar este tipo de humor.

y en la percepción de la comicidad” (Petrini, 1963; 207).

Los mecanismos o recursos de los que se valdrá el humor en la literatura infantil son diversos. Gómez de Lora hace un listado de estos componentes. Uno de ellos es la torpeza, que evidenciará la poca agilidad del personaje, y no sólo eso, sino que lo utilizará para exponer situaciones penosas. Los defectos de habla y la confusión de palabras representarán un elemento efectivo del humor, también el recurso de la sexualidad y la escatología en el lenguaje, los juegos de palabras, la repetición, las rimas, los sonidos, al igual que las comparaciones o descripciones exageradas de los personajes; así como la ruptura de los tópicos: como una princesa fea, o un príncipe cobarde, serán punto clave en la literatura infantil humorística. Otros elementos, como la magia fallida, las bromas, evidenciar la incomodidad, enojo o desesperación en los personajes adultos, serán una fuente principal de humor; además las imágenes e ilustraciones funcionarán como apoyo para enfatizarlo.

Dentro de estos listados añadiría la contradicción, por ejemplo, un elefante flaco, o evidenciar los defectos o malas conductas del protagonista, como lo sería una niña mentirosa y berrinchuda. La distracción de los personajes que provocará una serie de accidentes (no graves); evidenciar y criticar al mundo adulto; también el efecto de justicia cuando el bromista es bromeado y el tramposo es exhibido o engañado⁵¹; así como la parodia o imitación de personajes del cuento clásico infantil; así como la ironización, etc.

Entonces, habrá que definir el humor en la literatura infantil como una modalidad⁵² que se sirve de todos los elementos o estrategias mencionados anteriormente, que fungen

⁵¹ “Esta estrategia tiene remota actividad ya que arrancan de los relatos populares y del teatro farsesco... son frecuentes castigos tan elementales como caídas, desquites negativos, palizas aparatosas. La risa brota cuando una torpeza tiene un final inesperado, y esta risa no tiene atisbos de crueldad sino de justicia.” (Cervera, 2003; 77).

⁵² Anteriormente en el capítulo de “Neosubversión en la literatura infantil” expuse a qué me refiero por modalidad, que representa “las características del tema y/o estilo que proporcionan un aspecto especial de la obra.” (Guerrero, 2012; 78)

como intensificadores del humor. A mí me interesa mostrar el humor como un recurso transgresor, lleno de contrastes que admite lo cómico, la parodia, el disparate, la ironía, etc., como estrategias capaces de subvertir y transformar la cosmovisión del mundo del niño. Esta amalgama y contraste de elementos conformará un texto lúdico y al mismo tiempo crítico, que hará reflexionar y reír al audaz lector ante la ruptura de los actos cotidianos.

Las estrategias, como las llama Laura Guerrero Guadarrama (2012; 101-123), servirán para subvertir los textos infantiles que impulsados por el humor, crearán el manifiesto de libertad ante la seriedad del mundo, y no solo eso, sino que evidenciarán la capacidad de reflexión del menor, pues el humor siempre pretende llegar a la subversión para mostrar los defectos y situaciones engorrosas de las que ni siquiera el mundo infantil carece; es decir, el humor tanto en el mundo adulto como en el de los niños y niñas representa un mecanismo de liberación.

3.3 Análisis del humor subversivo en los siete cuentos infantiles de Jorge Ibarguengoitia

La literatura de Jorge Ibarguengoitia se caracteriza por su capacidad crítica, irónica, satírica y paródica; de ahí que sea conocido como el gran humorista de México, pues su obra literaria está plagada de un humor desmitificador. *Piezas y cuentos para niños*, aunque está dirigida a un público infantil y esto sugiere cierta mesura respecto al contenido, la presencia del humor crítico no representó un impedimento para la creación de siete cuentos infantiles y tres piezas teatrales llenas de humor y crítica hacia el mundo infantil y a la figura autoritaria

del adulto. La capacidad creativa del autor logró unificar la sensibilidad, el humor y la reflexión en siete cuentos; los cuales analizaré a partir de las formas y manifestaciones del humor.

Debido a que algunos mecanismos del humor se repiten en los siete cuentos, y para crear un texto más dinámico y menos repetitivo, organizaré el análisis por estrategias o herramientas humorísticas. Elegí una serie de estrategias de las que se vale el humor para hacer reír al destinatario: comportamiento, actitudes, defectos y valores del mundo infantil, los cuales muchas veces son desaprobados por el adulto. A su vez, destacaré a la parodia y la ironía por ser estrategias subversivas que lleva al ejercicio de la intertextualidad y que responde al aspecto transgresor, crítico y reflexivo, que incentiva al texto infantil posmoderno.

Los siete cuentos, alejados del cuento clásico infantil, muestran la ruptura ideológica y crítica que aparece a partir del humor y el uso de sus estrategias o mecanismos para alejarlos de la moralidad, el didactismo y moralejas que dictan los límites entre el bien y el mal, pues contrario a esto, los textos están lejos de exponer la dualidad entre lo bueno y malo, muestran una serie de contrastes presentes en la cotidianidad del mundo infantil.

Antes de comenzar con el análisis del humor en los cuentos, haré un pequeño esbozo de cada uno. El primer cuento que aparece en *Piezas y cuentos para niños*, está titulado “Cuento de los hermanos Pinzones”⁵³. Los protagonistas son Memo Pinzón y Meme Pinzón, personajes que tienen personalidades contrarias, comportamientos que Ibarguengoitia utiliza para mostrar una serie de paradojas y promover la crítica hacia las profecías mal elaboradas que hace la tía Socorrito del nacimiento de los niños.

⁵³ Según Lura Guerrero Guadarrama se hace “alusión a los hermanos que llegaron con Colón a descubrir el Nuevo Mundo; uno era capitán de la Pinta; y el otro, de La Niña.” (2010; 121)

El segundo texto se titula “Cuento de una niña Condecorada”, el cual se basa en el hipotexto de “Caperucita Roja”, que funciona como ejercicio de intertextualidad y parodia. Mandolina, personaje principal, evidencia que contrario a lo que se pensaba del mundo infantil como sinónimo de bondad, el comportamiento infantil puede admitir defectos y malos comportamientos por parte de la protagonista. Este carácter subversivo se acentúa aún más, pues se trata de un personaje femenino, lo cual sugiere una ruptura respecto al cuento clásico tradicional donde se enaltecían los buenos modales de los personajes femeninos. Aunado a esto, el narrador rompe las expectativas del lector con un final poco predecible.

El tercer cuento se titula “El Cometa Francilló”, esta narración se desarrolla en la ciudad, en un ambiente que no es infantil, pues sus personajes son jóvenes. Este cuento por el título parece referir a la historia de un cometa, pero El Cometa es el apodo del protagonista, a quien nombran así, pues sus amigos aseguran que no lo ven muy seguido. Este texto muestra la estrategia de la broma, pues Francilló es un personaje creativo, astuto y autor de una serie de bromas, las cuales aparecen en una gran enumeración, y terminan hasta que él se convierte en su propia víctima.

“El niño Triclinio y la bella Dorotea” es un cuento que aparece en un contexto fuera de la ciudad, evidencia los comportamientos de los jóvenes en los pueblos, pues Triclinio tiene cuatro hermanas a las que tiene que cuidar y hace de chaperón para que ellas puedan salir con sus novios. Triclinio se ve beneficiado, pues los novios de las hermanas lo complacen en todo. Esto termina cuando llega su prima de la ciudad: la bella Dorotea. Es entonces cuando los novios dejan de tener interés por sus hermanas y él pierde sus beneficios.

“Paletón y el elefante musical” es un cuento que se desarrolla en la Ciudad de México; en él Ibargüengoitia utiliza el recurso de la prosopopeya, pues algunos personajes del cuento son animales a los que se le atribuyen características humanas, ejemplo de esto es Paco, el

elefante, quien tiene nombre de humano y además es un virtuoso del piano. También, su valiosa colección incluye varios animales: “Como Eloísa, la pulga vestida. Porrón, el oso matemático” (1989; 131), el uso de prosopopeya funciona en este cuento para evidenciar las conductas de los animales, los cuales resultan más astutos que los personajes humanos; pues se muestra a un protagonista rico, aburrido y caprichoso, mientras que los gangsters son cinco delincuentes. Aunado a esto, el cuento contiene una serie de aspectos absurdos, como una colección de exagerada de perillas, pianos y animales. El nuevo capricho de Paletón es Paco el elefante musical; su deseo es tan grande, que no le importa incurrir en un delito con tal de complacerse.

El penúltimo cuento se titula “Los puercos de Nicolás Mangana”, el cual apareció en el libro de texto gratuito de lectura para la educación en México en 1970. En este texto se evidencia una crítica hacia la idea del sacrificio y el ahorro; pues Nicolás Mangana priva a su familia de muchos gustos para poder ahorrar, comprar un puerco y después hacerse rico. Incentiva a su familia diciéndoles que su esfuerzo valdrá la pena y que pronto podrán disfrutar de su riqueza. El día en que Nicolás ha ahorrado lo suficiente, va a comprar el puerco; todo va bien hasta que se encuentra a un señor montando un caballo. Nicolás se olvida de sus planes y compra el caballo, cuando regresa a su casa les dice a sus hijos que no serán ricos, pero que serán muy felices.

En el último cuento, “El ratón del supermercado y sus primos del campo”, Ibarguengoitia continúa con la prosopopeya y lo mezcla con el elementos de la fábula, pues los roedores viven de un modo similar a los humanos y muestran conductas parecidas: “los ratones despertaban, se bañaban con saliva, se peinaban con el dedo, [...] El padre ratón era el primero en salir, despacio, mirando para todos lados” (1989; 137) Los roles familiares también están humanizados, pues el ratón padre muestra una imagen de protector, además,

los padres ratones tienen amigos a quienes visitan mientras los niños juegan: “Cuando terminaban de comer, el ratón padre y la ratona madre salían del supermercado por una rendija [...] y se iban a visitar a unos ratones amigos que vivían en una panadería” (1989; 138). Además, el cuento muestra las preocupaciones del padre, quien tiene miedo de que “su hijo salga y conozca el mundo, para que pueda apreciar las cosas que tiene [...] A la madre ratona le parecía que su hijo estaba todavía muy chico [mientras que] El mayor de los ratones hijos, tenía tanta curiosidad de saber qué había afuera del supermercado” (1989; 138).

“El ratón del supermercado y sus primos del campo” sigue la estructura de la fábula y confronta el modo de vida de la ciudad vs la vida del campo, donde la calidad de vida es distinta y se requiere de más esfuerzo y destreza para adquirir alimentos; pues cuando el hijo ratón viaja de la ciudad hacia el campo, se da cuenta de las comodidades y la abundancia que representa vivir en la ciudad y de las dificultades que sus primos del campo experimentan; de esa situación surge la subversiva moraleja que critica el convencionalismo del mexicano y la vida en la ciudad.

3.3.1. Nombres de los personajes: juego de palabras y sonidos

El primer cuento titulado “Cuento de los hermanos Pinzones” hace alusión a la relación fraternal de una familia acaudalada de navegantes españoles: Martín Alonso y Vicente Yáñez, el primero era capitán de La Pinta y el otro de La Niña, estos hermanos fueron los responsables de diversas expediciones que concluyeron en el descubrimiento de América. Pero los personajes de este cuento nada tienen que ver con la historia de navegación o el descubrimiento de América, pues sólo son dos hijos de un humilde zapatero. Lo cierto es que

esos apellidos sí muestran una carga humor pues, Meme Pinzón y Memo Pinzón crean un juego de repetición y sonido (aliteraciones).

En el penúltimo cuento el protagonista se llama Paletón, el nombre de Paletón refiere a la palabra *paleta/o* que, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española en su primera acepción, la define como un adjetivo despectivo que alude a alguien poco educado y de modales o gustos poco refinados, recordemos que el personaje principal es “El señor Paletón [quien] era gordo, millonario y caprichoso” (1989; 125), de gustos extravagantes, exagerados y por lo tanto absurdos. La gran colección de Paletón es el resultado de una actitud pedante y caprichosa, que responde a un gusto disparatado, poco convencional para la imaginación de un niño. Además, a la palabra *paleta* se le añade el superlativo *paletón* que enfatiza la desproporción del personaje y el absurdo. El cuento de “Paletón y el elefante musical” muestra a un personaje frívolo y egoísta, su nuevo capricho es tener a Paco, uno elefante que vive en Chapultepec y sabe tocar el piano.

De esta manera había formado la colección de autos más completa del mundo, la colección de pianos más famosa y una colección de perillas de puerta que no le pedía nada a ninguna otra. También tenía varios animales notables, como Eloísa, la pulga vestida, Porrón, el oso matemático, y Policarpo, un animal que no se parece a ningún otro por tener cinco patas, dos cabezas y nada que pueda llamarse hocico. Todo esto lo guardaba en su casa, que tenía tantos cuartos, que nadie los podía contar.

Una mañana, después de rascarse la barriga y de hacerse la pregunta de costumbre, Paletón se contestó:

—Quiero comprar a Paco elefante musical de Chapultepec. (1989; 125)

En este cuento Ibarquengoitia hace un ejercicio humorístico cuando emplea ciertas características en los nombres de personajes que aparecen en el cuento:

También tenía varios animales notables, como Eloísa, la pulga vestida, Porrón, el oso matemático, y Policarpo, un animal que no se parece a ningún otro por tener cinco patas, dos cabezas y nada que pueda llamarse hocico. (1989; 125)

De modo que el humor radica en que los personajes tienen nombres de humanos, tal es el caso de Paco el elefante, Eloísa la pulga y Policarpo, un animal que no tiene un nombre común, además les adjudica habilidades extraordinarias, las cuales contrasta mediante el humor, pues a Eloísa, siendo tan diminuta la describe con ropa, lo cual revela una imagen absurda, pues tal miniatura seguro lleva puesto un diminuto vestido, de ahí se desprende un elemento cómico que surge a partir de aspectos propiamente humanos, adjudicados a un animal, es decir, “Nos reiremos de un animal, pero porque habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana.” (Bergson, 2011; 10) En este caso, al imaginar una pulga hacemos alusión a nuestra imagen, pues somos los únicos animales que usan prendas. En el caso de Policarpo, la narración incita a la imaginación del pequeño lector, quien usará sus propias facultades para poder imaginar a ese animal de cinco patas y dos cabezas, en este punto, el humor surgirá a partir de la descripción del personaje y lo absurdo que resulta. Mientras tanto, a Paletón le adjudica pocas habilidades, y lo nombra con una palabra que refiere a un sustantivo.

Por otra parte, el oso matemático tiene el nombre de Porrón, palabra que según el Diccionario de la Real Academia define como una vasija de vientre abultado para agua, esta semejanza no suena tan descabellada, pues la silueta de un oso sugiere una forma redonda. Ahora bien, la segunda entrada de *porrón* alude a un adjetivo coloquial que quiere decir; pachorrudo, pelmazo o tardo, en este caso esta definición es opuesta respecto al comportamiento del personaje pues Porrón es un habilidoso matemático, lo cual sugiere un juego humorístico contradictorio, pues el humor se genera cuando “cualquier discurso colapsa al revelar voluntaria e instantáneamente sus inconsistencias... No hay humor sin inteligencia, ni inteligencia sin humor.” (Britto, 2001; 17) en este caso, se da a partir del contraste entre las habilidades del oso y el nombre que le asignaron, pues exhibe lo

incoherente de la situación. El recurso de los nombres en la literatura infantil sirve para llamar la atención del infante usando recursos graciosos y por otro, revela la intención humorística ligada a lo cómico que provoca risa. Para Freud el humor guarda una relación estrecha con lo cómico, mientras que para Berger el humor es lo que el ser humano percibe como cómico. Ambas posturas muestran la estrecha relación entre esos elementos. Los recursos cómicos o las estrategias cómicas de las que se puede ayudar el escritor de obras infantiles son vastas, pues cuanto más pequeño sea el lector se tendrán que utilizar más recursos que lo inciten y le provoquen risa; para después, y según sean las capacidades de éste, pueda convertirse en un ejercicio crítico y reflexivo que promueva el humor. Mientras tanto, aspectos simples y cómicos como los nombres chistosos, ejercerán su poder gracioso para interactuar con el receptor infantil.

Bergson expone que lo cómico deriva de un acto accidental y natural que resulta risible; el hecho de que un personaje tenga un nombre extraño o gracioso, parecerá naturalmente un elemento capaz de producirle risa al menor, pues la comicidad puede aparecer en un personaje de literatura infantil para evidenciar un defecto o una característica:

Hay personajes donde la comicidad viene dado por su físico; es decir, con rasgos externos exagerados o bien diferenciados del resto de los mortales, incluso pueden llegar a ser caricaturas. Una variante sería provocar la risa o la sonrisa por su manera de hablar, de caminar, de moverse en general, sus manías, expresiones del rostro y el cuerpo. Otra es a través de sus rasgos interiores, como su actitud ante la vida, sus reacciones, sus virtudes y defectos y su forma de pensar. (Pelayo, 2013; 3)

Como reconoce Pepe Pelayo, la comicidad puede aparecer interior o exteriormente en un personaje, a postura yo añadiría el nombre o apodo del personaje en el cuento infantil; pues es un elemento, que en los cuentos infantiles de Iburgüengoitia, funciona como un recurso cómico-humorístico, que caracteriza al personaje y hace reír al pequeño lector.

En “Cuento de una niña condecorada”, el personaje principal se llama Mandolina, un nombre poco común para una persona, porque éste refiere a un instrumento musical; además, a la forma de pera de la mandolina hace alusión a una niña pequeña y regordeta pues, aunque en la narración no aparece explícitamente, la serie de atributos que se le adjudican a Mandolina sugiere que se trata de una niña gorda, que guarda similitud con las señoras a las que ella trata de agradar; además, este instrumento se distingue por tener cuatro cuerdas situadas por encima de la boca cóncava, lugar donde se producen los sonidos, de ahí que sugiera que la boca de Mandolina es el lugar de donde salen todas las acusaciones que hace de su compañeros:

Había una niña que era gente grande. Se llamaba Mandolina. En las fiestas, en vez de irse a jugar con los niños [...]se sentaba cerca de las señoras a oír las platicar. De repente, Mandolina se levantaba de la silla, apuntaba con el dedo y decía:

—Ese niño ya rompió un florero. ¡Yo lo vi, yo lo vi! [...]

En su casa, a la hora de la comida. Mandolina se sentaba a la mesa y vigilaba a sus hermanitos. Decía:

—Mira, mamá, el nene no quiere comerse las espinacas. (1989;107)

Para los niños, conocer nombres es un acto frecuente y natural, ya que están en una edad de hacer relaciones sociales, crear vínculos y conocer personas; claro que esto dependerá de su desempeño social. En los cuentos infantiles de Ibarguengoitia el uso de los nombres resulta un juego, y en este caso ayuda a describir al personaje. A su vez, el juego en los sonidos en este cuento representa algo importante en la narración: “Tilín, tilín, sonaban las medallas de Mandolina. Tilín, tilín, sonaban en el bosque. Tilín, tilín las medallas”, (1989; 109) resulta como una especie de melodía, que puede gustar a los niños en su lectura, pues genera un texto lúdico, además, las medallas refieren a la musicalidad que se desprende de un instrumento (la mandolina), y ella, al ponerse nerviosa genera el sonido.

En el cuento de “El niño Triclinio y la bella Dorotea”, el nombre del personaje menor dista de ser agradable o común, pues es un nombre raro y chistoso en nuestro contexto. Triclinio pertenece al nombre de un objeto que refiere a tres asientos acomodados en forma de U, los cuales eran utilizados por los romanos o los griegos para recostarse y comer. No es gratuito que utilice un sustantivo para nombrar al personaje principal del cuento, pues su cualidad de objeto, muestra que Triclinio es un personaje que aparece como un espectador de todo lo que les sucede a sus hermanas, sus respectivos novios, a la Bella Dorotea y sabe lo que le sucede a cada uno de los personajes. Además, al igual que un triclinio, él representa una zona de confort para todos, pues su papá y su madre están tranquilos de que Triclinio observe y cuide a sus hermanas todo el tiempo, mientras que los novios están agradecidos con él porque de esa manera pueden pasar tiempo con sus novias; a su vez esto funciona para evidenciar las costumbres populares de la sociedad mexicana de las cuales Ibarguengoitia se burla:

Como Triclinio era el más chico de la familia y el único hijo hombre, estaba encargado de acompañar a sus hermanas cuando salían con sus novios. Las cuatro hermanas y los cuatro novios siempre salían juntos [...] Los novios de las hermanas eran muy generosos con Triclinio. Le regalaban palomitas en el cine, caramelos en la Alameda, helados de sabores en la nevería y dulces de cajeta y chocolates. (1989;119)

El narrador nos cuenta que el personaje “No tenía amigos en la escuela porque sus compañeros de clase se burlaban de él por llamarse Triclinio” (Ibarguengoitia, 1989; 119). Esta es una muestra que Ibarguengoitia hace del mundo infantil y sus problemáticas, pues seguramente durante nuestra infancia experimentamos reírnos de alguien con un nombre raro, o peor aún, se burlaron de nosotros.

Los sobrenombres o apodosos son frecuentes en el mundo infantil, y posteriormente, durante otras etapas de la vida no desaparecen, pero suelen parecer un juego de niños. Los apodosos funcionan para designar una cualidad o característica de una persona, esto sucede con

el personaje del cuento de “El cometa Francilló”, que a primera vista parecería que el texto trataría de un cometa, pero resulta que el cometa es el apodo del protagonista: “Había una vez un nombre llamado Francilló a quien sus amigos admiraban mucho y veían rara vez. Por eso le decían el Cometa” (1989; 113). El hecho de que Francilló sea un personaje que sus amigos no frecuentan tanto, le otorga ese apodo.

Otro ejemplo del acto cotidiano entre niños/as de poner apodos, aparece en el “Cuento de los hermanos Pinzones”. Pues Memo Pinzón, al siempre quejarse de todo

(...) sus compañeros le pusieron “Guillermina Lagrimotas”, y así le dijeron hasta que Memo creció y fue el alumno más alto y más fuerte de la clase y empezó a golpearlos a ellos y a hacerlos llorar. Dejaron de decirle Guillermina Lagrimotas, empezaron a decirle el Feroz. (1989; 102)

A Memo Pinzón, por ser tan llorón, lo apodan “Guillermina Lagrimotas”. En este caso, el humor revela la capacidad de burlarse de alguna persona que resulta incómoda o simplemente que no es del todo grata para el menor. Como reconoce Luis Pescetti (2015; 2-4), los niños pueden reírse de una persona, de una institución o de una autoridad. También pueden reírse de los defectos físicos y del comportamiento de una persona: ya sea un compañero de clase, de su familia, de algún conocido, etc. El humor funciona como un elemento liberador y de crítica hacia algo que no nos agrada, de ahí que se relacione con el ejercicio crítico y reflexivo, es decir, “hay humor cuando cualquier discurso colapsa al revelar voluntaria e instantáneamente sus inconsistencias... Es burla de la seriedad, de la solemnidad, de la autoridad” (Britto, 201; 19). El humor en la literatura infantil permite esa burla hacia autoridades, personas e instituciones. Y aunado a la risa, como dice Freud⁵⁴, provoca un

⁵⁴ Pensar en el humor como una defensa natural, capaz de transformar sentimientos dolorosos, culpa o angustia, no creo que pueda ser posible para el infante, pues, aunque (desafortunadamente) durante su corta vida haya experimentado dolor, no creo que sea posible transformar esos malos sentimientos en humor. Pero creo que el menor sí es capaz de utilizar el humor como revelación ante autoridades, reglas o personas que no le son del todo gratas, de ahí, que el humor aunado a lo cómico y la risa, sí puedan representar un elemento liberador y de descarga como dice Freud.

sentido liberador o de descarga; o según Bergson, la risa y lo cómico funcionan como una válvula de escape.

El humor puede ser utilizado para crear vínculos y también para indicar lo que le parece irrisorio o no al menor, al mismo tiempo puede ayudarlo a esforzarse y a ampliar sus conocimientos para permitirle una apta comprensión de las situaciones. El humor también será útil para mostrarle los límites sociales, los cuales al ser transgredidos pueden incitar a la reflexión porque su sentido crítico revela que una de sus funciones sea juzgar la realidad. De manera que el humor puede ser utilizado como “un arma pacífica para que el niño se desarrolle de manera armoniosa y para que se convierta en alguien capaz de transformar el mundo [...] Al mismo tiempo, le facilitará las relaciones con sus compañeros y con el mundo exterior, volviéndolas menos tensas.” (Soriano, 1995; 364-368)

3.3.2 El lenguaje como subversión

Elizagaray sugiere que la literatura infantil debe “evitar el lenguaje convencionalmente amanerado, los diminutivos innecesarios, la cursilería noña, usar el diálogo y la acción lo más posible, y describir en forma breve y gráfico cuando ella sea necesario” (1975; 24-25), pues tratar al menor como alguien incapaz de comprender afectará el texto literario infantil y subestimaré las capacidades del pequeño lector. En lo que respecta al léxico, muchas veces en la literatura para niños aparece como un elemento cuidado y restringido, pues durante la primera etapa en la que el menor está aprendiendo a leer, se recomienda que los libros puedan ampliar su vocabulario, sin la necesidad de incurrir en la integración de palabras confusas o

poco claras para el receptor; durante las primeras etapas de lectura se pueden utilizar juegos de palabras y sonidos. Incluso pueden recurrir a la creación de cantinelas, a la inserción de esos fragmentos líricos, los cuales fácilmente repiten los pequeños, o a la creación de ciertas fórmulas narrativas repetitivas.

Posteriormente, en una etapa más avanzada, es recomendable seguir enriqueciendo su vocabulario al elevar un poco la complejidad en las frases, anexar palabras que quizá desconozca su significado, pero las cuales le permitan cuestionarse y ampliar sus horizontes léxicos sin llegar a la abstracción. De manera que, como reconoce Enzo⁵⁵,

... el léxico debería ir haciéndose rico y fluido, para dar lugar a la incorporación y selección de términos. Pero todo tendrá a ser expresivo, de manera que elimine lo retórico, lo inauténtico y lo tópico, ya que el niño, por su capacidad mimética, está más expuesto aún que el adulto al peligro de ese lenguaje pobre de frases hechas y latiguillos, que anulan su capacidad creadora y le impiden expresarse con verdad. Las construcciones deben ser sencillas, claras y correctas siempre. (1963; 208)

La belleza y el estilo reflejados en la literatura no excluyen a los textos infantiles, pues resultaría equivocado menospreciar la obra literaria por el público al que va dirigido, ya que se estarían haciendo menos las capacidades interpretativas y lógicas del lector sólo por su edad. El lenguaje en la literatura infantil aparecerá ligado al divertimento que pueda generar en el destinatario, ya sea por el juego de palabras o por el léxico empleado. Además, en algunos casos enriquecerá su vocabulario, el cual dependiendo de su grado mental y desarrollo lingüístico “le permiten buscar explicaciones, discurrir sobre el pasado, pensar sobre el futuro y reflexionar sobre los elementos del cuento” (Cervera, 1990; 67).

⁵⁵ Enzo Petrini, habla de la variedad de recursos en los cuentos infantiles, en los que incluye al *diálogo* que evita las descripciones largas y el *estilo directo* que “elimina las reflexiones para dejar actuar sobre la sensibilidad de los hechos mismos” (1963; 208). Por último, habla del *doble plano narrativo*, para evidenciar los pensamientos de los personajes, pero debe ser empleado con cautela, pues “obliga al niño a un continuo cambio de punto de vista, que puede acabar por embrollarle la situación.” (1963; 209)

El lenguaje como resultado de una manifestación social le consentirá expresarse, interactuar y comprender el lenguaje literario, el cual estará dictado por el autor y sus pretensiones estilísticas; además de esto, el vocabulario que el autor imprima en el texto debe resultar atractivo y enriquecedor para el destinatario, de no ser así el lector no podrá sentirse incitado a la lectura y abandonará el libro, “esta literatura infantil exige una orientación intencional del lenguaje para que su mensaje realmente conecte con el niño” (1990; 68). En el caso de los cuentos infantiles de Jorge Ibarguengoitia la intención que sobresale revela un propósito humorístico y subversivo, dicha finalidad se vale de diferentes recursos para provocar un humor reflexivo, de ahí que si

el autor no comparte con el niño el lenguaje que refleja en su libro, éste no interesará. Nótese que nos encontramos ante un lenguaje que, como literario, será convencional, y lo que se exige es que sea compartido, no que sea calcado del niño. Todo lector, al ponerse a leer, se da cuenta de que aquel lenguaje no es el suyo, pero para continuar leyendo tiene que descubrir que aquel lenguaje, en cierto modo, también puede ser suyo, por lo menos durante la lectura. (1990; 68)

El uso de vocabulario no canónico o institucional guarda una estrecha relación con el fenómeno carnavalesco, que, según Bajtín, se relaciona con la cultura popular y la festividad:

El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su *vida festiva*. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media. Todas esas formas presentaban un lazo exterior con las fiestas religiosas. Incluso el carnaval, que no coincidía con ningún hecho de la vida sacra, con ninguna fiesta santa, se desarrollaba durante los últimos días que precedían a la gran cuaresma (de allí los nombres franceses de *Mardi gras* o *Carême-prenant* y, en los países germánicos, de *Fastnacht*). (1988;13)

Bajtín vincula al carnaval con el humor que se desprende de la vida festiva de la Edad Media y el Renacimiento, lo cierto es que actualmente algunos elementos no han sido olvidados, sino que se el carácter universal del carnaval permite que este sea renovado dependiendo del individuo. El efecto del carnaval es la manifestación de la risa que se opone a la cultura oficial y el tono serio, de ahí que éste sugiera una liberación. Bajtín reconoce tres categorías en las que se manifiesta la cultura carnavalesca:

- 1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.). (1988;10)

Bajtín señala que estas tres categorías están muy relacionadas entre sí y pueden combinarse para así reflejar el aspecto cómico del mundo. En el caso de los cuentos infantiles de Jorge Ibarguengoitia, el lenguaje popular aparece constantemente, rasgo que vincula a los cuentos con el fenómeno popular, pues las frases y mexicanismos reflejan una literatura más cercana al habla del pueblo.

En algunos cuentos infantiles de Ibarguengoitia que se desarrollan en el campo, o en sitios alejados de la ciudad, la verosimilitud del lenguaje actúa integrando palabras y mostrando costumbres de los personajes campiranos. El escritor guanajuatense hace uso de mexicanismos, en el cuento de “El niño Triclinio y la bella Dorotea”, también en “Los puercos de Nicolás Mangana”, donde aparecen las palabras: petate, huarache, zopilote, mezquite, cacomixtle y rebozo. Éstas sirven para contextualizar el modo de vida de los personajes, además logran enriquecer el vocabulario del lector, pues aunque el léxico en la lectura infantil deba ser cautelosa para que el vocabulario resulte asequible para el pequeño destinatario, “no hay ninguna razón para defender que la pretendida asequibilidad del vocabulario exija su coincidencia total con el del niño” (Cervera,1990; 78), de ahí que el vocabulario que el lector infantil integre, reforzara la idea de la literatura como un elemento estimulante.

Además, “el autor ha de conocer fórmulas suficientes y eficaces para que el niño lector, tras la lectura de un texto, se sienta enriquecido léxicamente y en modo alguno se quede como antes de leerlo, o lo que sería peor, empobrecido” (1990; 78), por lo que el lector

podrá cuestionarse acerca de las palabras que no conoce, desarrollará su curiosidad y posiblemente integrará a su vocabulario nuevas palabras. Aunque, contrario a esto, existe la posibilidad de que el autor supere las capacidades del lector y éste abandone la lectura.

Ibargüengoitia integra palabras y construcciones coloquiales en algunos de sus cuentos infantiles, por ejemplo: “Seño, “ya mero”, “nunca dio guerra” y “se le escurrió la baba”. Estas construcciones aligeran la lectura y la hacen más cercana. De manera que Ibargüengoitia se esfuerza por mostrar la cotidianidad de la vida de los personajes, e imprime en el texto un sentido relajado y alejado del lenguaje que pretendía reforzar un carácter edificante y moral; de tal forma que el autor subvierte el vocabulario protegido de la literatura para niños/as.

Otro rasgo de lenguaje subversivo aparece en el cuento de “El niño Triclinio y la bella Dorotea”, cuando Triclinio descubre que su prima, la bella Dorotea es calva:

Triclinio bajó del árbol y entró a la casa en busca de alguien a quien contrale lo que acababa de ver. No había nadie despierto. Su papá, su mamá y sus hermanas roncaban. Triclinio no podía más con el secreto. Necesitaba compartirlo. Tomó la concha que estaba atrancado la puerta y poniéndosela cerca de los labios, dijo:
—La Bella Dorotea es calva como mis nalgas. [...]

Dicen que el viento que azotó la población aquella noche hacía un ruido como el mar. Pero las olas cantaban y decían:
—La Bella Dorotea es calva como mis nalgas... la Bella Dorotea es calva como mis nalgas...etc. (Ibargüengoitia, 1989; 121-122)

El efecto humorístico subversivo, ligado al lenguaje se desborda cuando aparece un elemento escatológico. Gómez de Lara menciona que el sexo y la escatología son elementos que resultan graciosos para los lectores pequeños,

(...) entre los 4 y los 8 años, las palabras como <<culo>> o <<teta>> provocan la risa, aunque no se diga nada más. El mundo del sexo es algo totalmente nuevo y además prohibido o muy remoto... También todo lo que se refiere a escatología, encabezando la lista de pises, cacas, pedos y mocos. Pero, claro, si abusamos de su utilización. La fuerza y la gracia de esos términos se pierde. (Gómez, 2009; 214)

La palabra “nalgas” aparece dos veces en el cuento, las suficientes para crear humor, pues el hecho de que sea calva, por sí sólo es cómico, pero se subvierte aún más cuando el personaje hace la comparación de la cabeza calva con sus nalgas. En la literatura infantil, para que las comparaciones resulten efectivas deben ser originales, para así fomentar la exageración y sorpresa del menor. De manera que el lenguaje escatológico o la sexualidad frecuentemente resultará subversiva, pues conflictúa a la moralidad y al tabú, de manera que este efecto del humor representa una forma sana en la que el infante puede burlarse. Aunado a esto, la imagen de desnudez confronta al niño con la sensación de pudor y lo apena al exhibir un acto que es privado. Además, el lenguaje escatológico hace evidente el rasgo subversivo de la herencia del espíritu carnavalesco, pues muestra que va en contra de la literatura tradicional infantil y que tiene como objetivo mostrar una visión,

(...) opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. (Bajtín, 1988; 16)

En este caso es un lenguaje humorístico que surge de la inversión del vocabulario de los niños, que se desliga de la tradición clásica del mundo infantil y del oficialismo de autoridades e instituciones para así transformar la obra literaria infantil clásica en la que el vocabulario perseguía encarecer la idealización de la infancia y sus conductas.

3.3.3 La broma y el sentido de justicia

El recurso de la broma aparece en algunos cuentos infantiles de Jorge Ibarguengoitia. En el cuento de “El cometa Francilló” la broma es el elemento humorístico principal. En este texto aparecen mediante la figura retórica de la enumeración una serie de bromas que reflejan la cotidianidad del juego y la diversión que provee burlarse de otro. Este fenómeno aparece como un recurso atractivo para el niño, pues a medida que va creciendo experimenta hacer burlas y ser víctima de ellas.

—¡Tanto que nos hacía reír! —pensaban—. ¡Tanto que se ríe de nosotros! ¡Lo queremos al Cometa Francilló! Si alguno de ellos salía de su casa por la mañana y al entrar en el coche sentía algo raro, miraba las palmas de sus manos pegajosas, comprendía que alguien había untado miel de colmena en el volante, su rostro se alegraba, y con una sonrisa decía, mientras ponía las manos en el chorro de agua: —¡El Cometa Francilló está en México! Nos vamos a divertir. (1989; 113)

El Cometa Francilló es un personaje apreciado por sus amigos por el ingenio de sus bromas, las cuales provocan que ellos se diviertan, aunque en ocasiones resulten víctimas. El humor que parece en las bromas no desemboca en el enojo, sino en la aceptación de que han sido bromeados y en el juego que esto conlleva. A este tipo de humor, Pepe Pelayo (2015) lo llama sentido del humor desarrollado y estimulado, el cual se basa en tomar con buena actitud la broma.

Por lo tanto, la broma es una herramienta importante del humor porque aparece como una ruptura de la cotidianidad. En la cita anterior el personaje que entra a su carro con tanta naturalidad no sospecha que le han jugado una broma, y cuando se da cuenta, se alegra y sonrío. Bergson propone que la broma y la risa actúan en contra de la costumbre, él lo explica mediante dos ejemplos; el primero de ellos aparece cuando una persona tropieza por su poca agilidad y el segundo ocurre cuando alguien es víctima:

Lo risible en ambos casos es una cierta rigidez de mecanismo ahí donde nos gustaría encontrar la atenta agilidad y la viva flexibilidad de una persona. Entre un caso y otro la única diferencia es que el primero se ha producido solo mientras que el segundo ha sido obtenido de modo artificial. El transeúnte se limitaba a observar; el bromista experimenta. (Bergson, 2011; 14)

La broma actúa sobre la inocencia y el descuido de la víctima, de ahí que sobresalga el aspecto cómico de la situación, pues deriva de un acto accidental, ya que implica ingenio, es decir alguien que provea de ideas capaces de divertir y hacer reír, a su vez, requiere de preparación y según Pepe Pelayo, se divide en dos fases: elaboración previa y realización. En el caso de Francilló, él es el autor intelectual de las bromas que se valen de trucos divertidos:

(...) la copa agujereada que derrama el Martini en la corbata del bebedor, la copa inolvidable de doble fondo, que no deja escapar el licor del vaso, el vaso largo, en forma de cebolla que al ser inclinado arroja el hielo en las narices del sediento...; ¿y de comer?, algo ligero; sándwiches de jabón, pollo en salsa de Pemex Penn Penn, arenques encebollados en aceite de ricino. En el baño esperaban otras sorpresas: en la taza del excusado, una solución incolora, que en contacto con el ácido úrico se volvía rojo sangre, el fluxómetro que al ser oprimido no deja escapar el agua sino un quejido lastimero que se oye en la sala, en el lavabo, lo que parece desagüe es en realidad el origen de un chorro de agua que cae en la cara del sujeto cuando éste quiere lavarse las manos. (1989; 113)

Este cuento se desarrolla en una atmósfera nada convencional de la literatura infantil, pues no encuentra un engranaje pleno para desarrollar temáticas de adulto, lo cierto es que a pesar de no ser dirigido totalmente al público infantil, podemos rescatar en la narración algunos elementos que resultan cómicos u humorísticos para los/as niños/as, pues el humor se eleva al utilizar estas estrategias y artilugios humorísticos: el ingenio de Francilló lo lleva a elaborar, no sólo situaciones adecuadas para generar el humor, sino aditamentos que crean sorpresa y desconcierto en las víctimas:

Una noche, descolgó el teléfono y marcó el número de Doña Mercedes Tarraja, Presidenta de las Damas Filantrópicas. —¡Aquí es Televisión, el programa de la suerte! —dice el Cometa—, imitando a la perfección la voz de un maestro de ceremonias. Y pide hablar con la dueña de la casa. Cuando ésta toma la bocina, Francilló le dice: —Señora, ha sido usted agraciada con un refrigerador. Pero para entregárselo tiene que cumplir un requisito: que cante usted una canción de Agustín Lara, la que mejor se sepa. La presidenta de las Damas Filantrópicas canta “Noche tibia y callada Veracruz”, y con gallos, “vibración de cocuyos

que son su luz”. La escuchan Francilló y sus amigos, aguantando las carcajadas, alrededor del auricular”. (1989; 114)

Entonces, la broma actúa como un elemento que subvierte y burla a una persona mayor, en este caso “Doña Mercedes”, ya que Francilló y sus amigos se ríen a sus expensas por su mala voz y por ser tan crédula. Además, Francilló es un personaje creativo e ingenioso que imita e improvisa por medio del elemento paranormal:

Al principio no pasó nada, pero al cabo de una hora de aburrimiento, cuando precisamente Francilló tenía las manos sobre el indicador, un espíritu se manifestó declarando: “Fui mala vestí de rojo”. —Esas palabras se formaron de pura casualidad —dijo Francilló. Pero los demás estaban pasmados. ¿Quién sería la mujer que siendo mala vestía de rojo? [...] Acordaron reunirse a la noche siguiente. En una semana de sesiones ocurrieron fenómenos admirables. En la oscuridad vieron fuegos fatuos, se oyó el lamento de un moribundo, un muerto respiró se oyó el lamento de un moribundo, un muerto respiró con aliento fétido encima de Aurorita Salazar, un agente desconocido escupió en el vestido de moiré guinda de la bella Dorotea, una presencia misteriosa hizo desaparecer —y reaparecer más tarde— la palabra "francachela" del diccionario de la Real Academia, Goethe, Hermenegildo Bustos y don Venustiano Carranza enviaron mensajes a la reunión [...] Éste empezó a reírse y tuvo que confesar. Él era el inventor de todo y el autor de los mensajes. Todo tenía una explicación muy sencilla: el lamento del moribundo era una radio mal sintonizada, la escupitina, una pistola de agua, para desaparecer "francachela", bastaba sustituir el diccionario por un ejemplar defectuoso, etc. (1989; 115)

Lo que nos causa miedo nos puede causar risa, en un momento puede todo salirse de control y cuando ocurre la ruptura o la víctima se da cuenta de que todo es resultado de una broma, casi siempre lo primero que hace la víctima es reírse de sí mismo, del miedo que experimentó y de las actitudes que pudo haber tenido. Este cuento, mediante una enumeración narrativa, muestra que la broma que hace Francilló ridiculiza a sus amigos y él ríe de ellos. La última broma que aparece en el cuento, consistía en cambiar el licor de las botellas y ofrecerlas a personajes pretensiosos que se jactaban de ser catadores de vino:

Francilló se divertía. —¿Te fijaste cómo paladeaba al habanero creyendo que era cognac? ¿Cómo ponía las manos alrededor de la copa para calentarlo? Sus amigos, después de haber pasado la prueba también se divertían. Dos secretarios de Estado, tres directores de empresas, un senador y un aspirante a gobernador visitaron a Francilló y demostraron no saber nada de vinos. Francilló tampoco sabía nada de vinos. Murió en esos días de indigestión y agruras. (1989; 115)

En uno de los apartados anteriores expliqué que el niño encuentra en el humor un aliado subversivo que lo ayuda a criticar y desmitificar situaciones y personajes; en este cuento el humor aunado a la broma, burla y critica la presunción de los “notables personajes”, mientras los ridiculiza exhibiendo su comportamiento pretensioso. Y es que el “humorista está en condición de desnudar mediante la veracidad.” (Fuentes, 2003; 33). El resultado de esto pretende hacer reflexionar al receptor, al mismo tiempo que genera una crítica hacia un objeto, sentimiento o situación específica, sin recurrir al escarnio.

La broma es una herramienta que podemos ejercer o de la que podemos ser víctima, como le sucede a Francilló, quien después de ser el autor de muchas bromas termina siendo burlado. El humor utiliza la broma como un recurso para divertir al pequeño lector; además, funciona como una herramienta capaz de poner en situaciones engorrosas a la autoridad. También actúa como un elemento capaz de generar justicia, hacia el tramposo, el envidioso, el ególatra, el pretensioso, etc.

Durante mucho tiempo el sentido de justicia en la niñez funcionó para explicar lo que era bueno y lo que era reprobable socialmente, es decir, quien hacia algo malo debía recibir su merecido y quien realizaba buenas acciones tenía su recompensa. Puede ser que durante las primeras etapas de crecimiento la explicación de lo “bueno” y “malo” sea sencilla, contrastante y dual, pero conforme el niño gana experiencia y se convierte en un ente más reflexivo de su entorno y de sus condiciones sociales se da cuenta de que la bondad y la maldad son más que una estructura de simple división. Según Enzo Petrini, “el interés lector del niño frente al cuento no queda satisfecho hasta que no ve cumplidamente realizada una universal justicia en el mundo desplegado de la narración” (1963; 205). Quizá en un cuento en donde explícitamente exista un personaje malévolo y dañino, el lector querrá que sea castigado. En los cuentos subversivos de Iburgüengoitia no existe un personaje plenamente

malvado, sino personajes con defectos de comportamiento, como en el caso de Francilló, personaje que se deleita al hacer bromas y exhibir a sus amigos; de manera que el sentido de justicia de este cuento se ejerce a partir del humor cuando el autor intelectual de las bromas resulta ser víctima de su propia ignorancia al no saber de vinos y provocarse la muerte.

3.3.4 ¿Defectos en el protagonista de la literatura infantil y crítica del mundo adulto?

Durante muchos años los libros para niñas exaltaban la belleza, inocencia y el carácter reservado; de ahí que el sentido de bondad y pureza acompañó a las protagonistas durante muchos años. Tiempo después, el comportamiento de los personajes femeninos cambió y reveló curiosidad, interés por la aventura, audacia y liberación. De manera que poco a poco se fue abriendo el panorama de la imagen femenina. También la literatura infantil para los varones reforzaba el rol masculino. Tiempo después, el sentimentalismo apareció y se propuso ampliar las fronteras de comportamientos del varón.

Los protagonistas en los cuentos de Jorge Ibarguengoitia subvierten la clasificación de los personajes tradicionales de la literatura infantil de carácter edificante, pues si bien puede ser una guía que sirva a los lectores para corregirlos, los cuentos infantiles del escritor guanajuatense no son moralizantes sino que incitan a la reflexión a partir de los defectos y comportamientos que muestran los personajes, por lo que están lejos de evidenciar o promover una buena conducta, es decir, se trata de una literatura realista. Por ello, Ibarguengoitia advierte que sus cuentos no recurrirán a la moraleja que dicte lo que el menor

deba hacer, sino que el escritor pone a prueba la capacidad del pequeño lector para crear una lectura reflexiva.

Es así como los cuentos infantiles del escritor guanajuatense se esfuerzan por mostrar personajes diferentes, alejados del extremismo de las narraciones clásicas, en donde los personajes buenos nunca incurrían en una mala conducta, y si alguna vez cometían alguna falta, esta se adjudicaba a su inocencia. En cambio, los personajes malos eran los responsables de generar una crítica hacia los malos valores y actitudes, además siempre recibían un castigo.

Respecto a la crítica Ibargüengoitia opina que, aunque es comúnmente aceptada cuando se trata de una opinión constructiva, lo cierto es que resulta falsa, pues para él este tipo de crítica refiere a “hacer una obra de caridad, que el criticado está dispuesto a seguir consejos y que un juicio externo, por imparcial, es más acertado que el del interesado, por comprometido [...] A mí me perdonan. La crítica constructiva puede ser muy notable como virtud, pero no sirve de nada” (1988; 17-18) Ibargüengoitia menciona que existe otro tipo de crítica a la que él llama ambigua, y esta tiene como característica una falsa modestia y consiste en decir: “–No es que yo me considere capacitado para criticarte, pero un libro anterior me parece mucho mejor. [...] Es decir, se elimina como un crítico y después emite un juicio. Para esto más vale cerrar la boca. (1988;18) Para el escritor guanajuatense, la verdadera crítica sugiere un juicio directo, a lo que él llama *crítica destructiva*, la cual no beneficia al criticado, y en palabras del escritor, ninguna crítica lo beneficia jamás, pero quien hace el juicio es quien logra liberarse de muchos complejos, además rescata que, si la crítica no es lúcida y perspicaz no causará efecto en los espectadores, de manera que “La crítica destructiva debe ser mordaz y llena de imaginación. Se emite siempre en ausencia de la víctima, para evitar inhibiciones y que alguien se sienta obligado a dar la cara y provocar un

pleito desagradable.” (1988;18)

Los cuentos de Ibarzüengoitia promueven un juicio acerca del comportamiento de los personajes infantiles, al mismo tiempo que generan oportunas críticas respecto al comportamiento de los adultos y las autoridades. Cuando un niño ríe con humor por un adulto, es porque descubre acciones graciosas o reprobables. Por ejemplo, un/a niño/a puede reír de un adulto con nariz grande, ríe de la exageración y del defecto físico del adulto, pero si ríe de una señora enojada, ríe de su actitud, de saber que el adulto “serio” se encuentra fuera de su zona de confort o de sus cabales. Gómez de Lora dice que los niños ríen de la desesperación de los adultos y también de las “bromas, gamberradas, contestaciones o cabezonerías, que provocan que un adulto (padre, madre, profesor...) se desespere, se tire del pelo, clame al cielo o se eche a llorar de rabia.” (Gómez, 2009; 215). Está claro que los niños ríen de los adultos, pues estos representan una autoridad a quien burlar, ya que:

los niños están sujetos al poder de los adultos, no tienen el poder: son la oposición (una oposición que por varios años no ganará las elecciones, por así decirlo); por lo tanto sus herramientas son las de cualquier "resistencia". Es tan enorme la presencia de la autoridad en la infancia que en la misma proporción es valorado y necesario el humor pues éste es, entre otras cosas, un disparo a la autoridad. Basta que haya un principio, una regla, para que surja la posibilidad de un chiste que lo burla. (Pescetti, 2012; 3)

Pero, ¿qué sucede cuando el menor tiene actitudes de adulto? Este es el caso del “Cuento de una niña condecorada”, que comienza así: “Había una niña que era gente grande. Se llamaba Mandolina.” (1989; 107). El humor es subversivo cuando el infante desafía la autoridad, pero se convierte en neo-subversivo cuando burla aspectos adultos reflejados en un niño, en este caso, Mandolina, quien a pesar de su corta edad representa una autoridad para sus compañeros, de ahí que sea una persona no grata. Ibarzüengoitia, no sólo evidencia el comportamiento de Mandolina y la aprobación de los mayores por ser “una niña buena”, sino que, por medio de este personaje, critica la mojigatería de las madres.

Mandolina es un personaje, que según las madres, hace lo correcto; es una niña que no disfruta del juego y pasa el tiempo buscando defectos en los niños/as y acusándolos:

En las fiestas, en vez de irse a jugar con, los niños a la Pata Loca o el juego de los Marcianos, Mandolina se sentaba cerca de las señoras para oír las platicar. De repente, Mandolina se levantaba de la silla, apuntaba con el dedo y decía:

—Ese niño ya rompió un florero. ¡Yo lo vi, yo lo vi! Aquella niña ya le dio un bofetón a su hermanito. ¡Yo la vi, yo la vi! (1989; 107)

Mandolina vive según las reglas y condiciones de los mayores, esto Ibarguengoitia lo utiliza para revelar conductas negativas del mundo adulto, pues las madres aprueban que Mandolina acuse a todos, y esto muestra a una protagonista chismosa, que lejos de ser la “niña buena”, representa a una persona antipática:

Mandolina se sentaba cerca de las señoras para oír las platicar. De repente, Mandolina se levantaba de la silla, apuntaba con el dedo y decía:

—Ese niño rompió un florero. ¡Yo lo vi, yo lo vi! Aquella niña le dio un bofetón a su hermanito, ¡Yo la vi, yo la vi! [...]

—En su casa, a la hora de la comida, Mandolina se sentaba a la mesa y vigilaba a sus hermanitos. Decía: -Mira mamá, el nene no quiere comerse las espinacas. (1989; 107)

Mandolina es un personaje incómodo y cotidiano dentro del mundo infantil, ya que es común que exista una niña que siempre esté vigilando a los demás para después acusarlos y de alguna manera sentirse superior a ellos, pues el tener la aprobación de los adultos reforzará su condición, contrario a esto, resultará un personaje perturbador para el lector, ya que si el destinatario es astuto y consciente de su entorno, podrá hacer analogías de este personaje con alguien que presente esas actitudes; de ahí que “dichas narraciones formen parte de la literatura, pues no se abocan a una receptor pueril, sino que sólo apelan a una lectura atenta que sea capaz de percibir los vericuetos de la ficción y, por lo mismo, no propone personajes ejemplares con los que se deba empalmar” (Flores, 2004; 17).

Otra muestra de adultez de Mandolina, es que ella no cree en el lobo feroz, mientras todos sus compañeros son víctimas de la imaginación y aventura que representa el animal,

ella tiene una actitud incrédula: “No – decía –, los lobos no existen, son de mentiras. Sólo aparecen en los cuentos para niños como Caperucita Roja, por ejemplo. Mandolina cruzaba el bosque con toda tranquilidad” (1989; 107). La actitud de seguridad ante el lobo feroz y que Mandolina no tenga miedo, nuevamente vuelve a reforzar el carácter de adulto, pues muestra un comportamiento sensato ante situaciones que pueden causarle temor a sus compañeros. Este punto es muy revelador, ya que durante las etapas de crecimiento es normal que los infantes experimenten miedo, ya sea a la obscuridad, a quedarse solos, a fantasmas, leyendas o historias que los padres cuentan para marcar límites de comportamiento, pero en el caso de Mandolina ese miedo es inexistente.

Otra crítica que hace Ibarguengoitia del mundo adulto, radica en el reconocimiento del éxito por medio de las medallas que ha obtenido Mandolina;

El día de la entrega de premios ganó la medalla de Aplicación, la de Puntualidad, la de Comportamiento, la de Aritmética, la de Español y la de Ciencias Naturales. La directora de la escuela felicitó a Mandolina, y la puso de ejemplo para los demás niños, ¡y le colgó las seis medallas de oro en la pechera del uniforme! (1989; 108)

Laura Guerrero Guadarrama dice que “las medallas del éxito en el mundo adulto son las que llevan a la perdición de la niña en el mundo infantil.” (Guerrero, 2010; 123), pues Mandolina se muestra totalmente despreocupada de las cosas que le importan a los/as niños/as; mientras que se ve afectada por tener la aprobación del mundo adulto.

Otros defectos de este personaje revelan una actitud vengativa y envidiosa; en la siguiente cita podemos observar que Mandolina es una protagonista egoísta y un tanto insegura:

Mandolina tenía un cuaderno especial [...] Mandolina apuntaba los retardos, las faltas de asistencia, las notas malas y los puntos buenos que daba la maestra. Cuando un niño le metía una zancadilla a Mandolina, ella abría el cuaderno de pastas verdes y le ponía al niño una falta de asistencia. Cuando Mandolina creía que dos niñas estaban aconsejándose contra ella, abría el cuaderno y les ponía notas malas a cada una, Aquel al que no quería convidar caramelos, le ponía retardo. Cuando Mandolina estaba triste, abría el cuaderno y se ponía un punto bueno a ella misma para consolarse. (1989; 108)

Contrario al protagonismo femenino donde los comportamientos de las mujeres estaban regidos bajo la disciplina, buenos modales y buenos sentimientos, el personaje femenino de Jorge Ibarguengoitia rompe con el estereotipo de bondad y dulzura de la f emina, pues convierte al personaje infantil femenino en una protagonista menos idealizada y mucho más terrenal; lo cual permite que la narrativa del escritor guanajuatense se acerque a una narración más cotidiana y fidedigna del mundo infantil en donde los defectos y las virtudes están presentes. De manera que los cuentos de Ibarguengoitia admiten una serie de contrastes en los sentimientos y comportamientos de los protagonistas.

En el primer cuento que aparece en *Piezas y cuentos para niños*, el personaje Memo Pinzón es muy egoísta y envidia la vida de su hermano:

Memo Pinzón lloraba de hambre y le daba de comer, lloraba de miedo y venía a consolarlo y lloraba de envidia cada vez que le tocaba a su hermano la naranja más grande o el bizcocho más bueno más bueno. Llor  y llor , pero creció grande y fuerte, aunque sintiéndose desdichado [...]

Desde el primer día el primer día de clases se hizo famoso. La maestra le orden  a un niño que pasara al pizarrón. Memo empezó a llorar.

— Por qué lloras, niño Pinzón?

— Porque usted pasó a ese niño al pizarrón y a mí no.

La maestra hizo que el otro niño regresara a su lugar y le dijo a Memo que pasar al pizarrón, volvió a llorar.

— Por qué lloras ahora, niño Pinzón? —pregunt  la maestra.

—Porque me pasa a mí al pizarrón y a los demás niños no. (1989; 101-102)

Pepe Pelayo, en *El humor en la literatura infantil. Los personajes*, menciona que hay dos tipos en los que el humor puede aparecer, el primero deriva de la exageración en el físico, lo cual puede incitar a la risa. El otro tipo de humor aparece como un rasgo interior en el personaje, es decir, su actitud ante la vida, sus reacciones, virtudes y defectos, los cuales servirán para integrar el humor. En el caso del “Cuento de los hermanos Pinzones”, Ibarguengoitia muestra una serie de defectos en el mayor de los hermanos, pues Memo es un niño caprichoso y envidioso, aunado a esto el hermano mayor llora a todo momento y por

cualquier causa, lo que revela un carácter débil por parte del personaje, lo cual, a su vez, resulta gracioso, pues el hecho de que sea un llorón hace que lo apoden Guillermina Lagrimotas.

En el mundo de los menores, la risa y el llanto aparecen desde muy temprana edad, son reacciones a sensaciones y necesidades, posteriormente pueden referir al hecho de sentir dolor o como una reacción ante algo desagradable, a su vez, el llanto puede ser resultado de un berrinche o mal comportamiento, mediante el cual el niño refleja una mala actitud. En el caso de Memo Pinzón el llanto surge por el capricho, sus compañeros reaccionan a esa actitud con hartazgo, pues su mal comportamiento y su actitud egoísta provoca que ellos se alejen; y deciden elaborar una composición sobre los Niños Héroe, para así mandar a Memo a estudiar a Japón y por fin librarse de él.

Ibargüengoitia trata de crear una atmósfera humorística y divertida, a partir de los defectos de sus personajes critica las malas actitudes de los niños exhibiendo su mal comportamiento. En los cuentos no existe una advertencia explícita, es decir, no expresa directamente que si eres un niño envidioso, caprichoso y llorón todos querrán alejarse de ti, pues sus cuentos carecen de la moraleja tradicional, sino que la narración propone al lector observar su entorno y sus actitudes, para que posteriormente puedan reflexionar en ello.

Jorge Ibargüengoitia muestra defectos en los personajes, ya sea en su conducta o en su físico, en el cuento “El niño Triclinio y la bella Dorotea”, el autor se burla del estereotipo de belleza del cuento clásico infantil, el cual es subvertido pues se genera una hipérbole de la hermosura de Dorotea:

La bella Dorotea venía vestida de color salmón, era blanca como la leche, tenía ojos de azabache, y dientes de perlas. Pero lo mejor era el cabello rubio platino y arreglado en forma de panal de abejas.
- ¡Es como una reina! - exclamaron los novios de las hermanas a Triclinio. (1989; 120)

En el título del cuento, “la bella Dorotea” aparece con minúsculas, pero durante la narración Ibarguengoitia escribe la “Bella Dorotea” con mayúsculas, enfatizando la belleza escribiéndolo con letra capital. Esto da cuenta de los guiños que hace el autor, pues maximiza el adjetivo “Bella”, para luego fragmentar el concepto de la bella doncella y crear una ruptura en el estereotipo, que se ve afectado por el defecto de la calvicie. Ibarguengoitia focaliza el humor subversivo en un elemento representativo de la belleza: el cabello, que simboliza feminidad; el cual, posteriormente crea un efecto de sorpresa en la narración, al descubrir que es calva, y también genera una crítica acerca de la belleza como un engaño, pues narra que la cabellera no era suya, sino postiza, pues Triclinio descubre a Dorotea quitándose la peluca:

Triclinio vio como la Bella Dorotea soltó el peinado en forma de panal de abejas, y cómo una vez suelto, el pelo color platino cayó como una cascada que llegaba hasta las corvas de la Bella. Un momento después vio cómo la Bella se quitó la cabellera y después de cepillarla la colgó en su perchero. No era suya, era postiza. ¡La Bella Dorotea era completamente calva! (1989; 121)

El humor se da partir de que se expone el defecto de Dorotea y se genera una ruptura o sorpresa que intensifican el efecto de la risa, pues, el humor infantil se manifiesta cuando las exageraciones que aparecen durante el cuento se mantienen y van en aumento, para luego descubrir que es mentira y fragmentarse. La sorpresa y la naturalidad, contenida en este cuento, aunado al carácter humorístico o cómico, promueven la risa como una ruptura, efectuado por el elemento sorpresivo que evidenciará la contrariedad, lo feo, ridículo y la gracia en una situación o personaje.

El cuento de “Paletón y el elefante musical” hace referencia a un personaje imperfecto pues desde el inicio se muestran sus defectos físicos y su mal comportamiento:

El señor Paletón era gordo, millonario y caprichoso
Cada mañana, antes de levantarse de la cama, Paletón se rascaba la barriga, miraba al techo y se preguntaba:

—Paletón, Paletón, ¿qué quieres comprar hoy? (1988; 125)

Pepe Pelayo menciona que existen dos tipos de humor, el primero de ellos está ligado a las características físicas de los personajes, en este caso Ibarguengoitia narra que es un personaje gordo, lo refiere a un elemento humorístico de la literatura infantil, además esto se acentúa cuando el defecto es exagerado. Llamar a un adulto gordo, para un niño puede resultar un hecho cómico, que por consecuencia conducirá a la risa, no sólo por la imagen mental que pueda crear el lector, sino por el hecho de exhibir defectos físicos de un personaje adulto; esta acción también está relacionada con la crueldad de los niños, quienes en ocasiones ejercen el humor a partir de exhibir a una persona.

Otro de los efectos humorísticos efectivos en la literatura infantil, aparece cuando los adultos muestran actitudes que no van de acuerdo a su edad. Esto provoca en el lector una especie de satisfacción a causa de la crítica y la burla que ejercen hacia el personaje.

Paletón se levantó de la cama, se puso su bata de seda verde esmeralda y habló por teléfono a Chapultepec, para decir que quería comprar el elefante musical y preguntar cuánto costaba. Le contestaron que no se vendía a ningún precio.

Paletón dio una pataleta y se revolcó en el piso haciendo berrinche. Cuando se serenó comprendió que no todo estaba perdido y que quedaba un medio para cumplir su capricho. (1989; 126)

En el caso de los defectos de comportamiento en los personajes adultos de la literatura infantil, evidenciará que los mayores también pueden equivocarse, teniendo actitudes que muchas veces los padres reprueban en los hijos, de manera que encontrar a un mayor haciendo berrinche y pataletas, como el caso de Paletón cuando se da cuenta que no podrá tener a Paco el elefante musical, le recordará al niño/a que el mundo adulto no es perfecto y que también admite contrastes y altibajos.

Volvió a descolgar el teléfono y marcó un número.

—Bueno, ¿hablan los gangsters de Chicago? ¿Cuánto me cobran por robarse el elefante musical de Chapultepec y traérmelo a mi casa esta noche?

—Cinco millones de pesos- contestaron los gangsters.

—Trato hecho- Dijo Paletón y colgó. (1989; 126)

Cuando Paletón no puede satisfacer su capricho, Ibargüengoitia utiliza este motivo para mostrar las malas conductas de los adultos en la narración, pues Paletón y los *gangsters* planean cometer un crimen y robar a Paco el elefante, exhibiendo así comportamientos negativos que resultan de la poca tolerabilidad del protagonista al no poder conseguir lo que desea. Aunque Ibargüengoitia hace evidente las malas conductas de los personajes, al mismo tiempo incluye aspectos humorísticos que disminuyen la tensión del actuar negativo de Paletón. Aunado a esto, es clara la intención del autor de mostrar una superioridad de comportamientos de los animales respecto al protagonista, pues mientras que los animales son habilidosos e inteligentes, el personaje principal y los adultos que aparecen en el cuento son poco astutos: “Los gangsters de Chicago son cinco chaparros cabezones que viven en la misma casa. Cuando alguien les encarga un trabajo se ponen sombrero y bufanda y se sientan alrededor de la mesa a comer espagueti y a planear el robo. (1989; 126).”

La descripción de los gangsters revela una silueta deforme, y como reconoce Gómez de Lara, “las descripciones de los personajes resultan muy graciosas [cuando se] compara con algo totalmente exagerado”, en este caso, los gangsters eran pequeños y con una gran cabeza. El efecto exagerado en este cuento utilizado como incentivo del humor no quiere decir que desaparezca por completo el rasgo de crítica respecto a la ambición, el egoísmo de Paletón y el acto de robar, sino que Ibargüengoitia logra contener los elementos reprobables, como el robo y las malas conductas, aligerándolas con la inserción de un elemento humorístico: la hipérbole que se desprende de la imagen desproporcionada de los gangsters y la obesidad de Paletón; de esta manera se muestra que el “el humorismo es algo complicado. Hay en él seriedad y comicidad, sentimentalismo y frialdad, excentricidad y vulgaridad. [...]

A la cualidad de ser un arte de contrastes violentos, se puede añadir que es un arte subversivo de los valores humanos” (Baroja; 1986; 41).

El escritor guanajuatense le permite al lector apreciar de una manera divertida y humorística, cómo nos vemos cuando hacemos algún berrinche, además, nos muestra que el mundo adulto está plagado de defectos, aun con todas las normas, reglas y tabúes que les inculcan. Los siete cuentos infantiles de Jorge Ibarguengoitia se caracterizan porque

satiriza las moralinas que se les venden a los niños y niñas, juega con las fábulas clásicas para darles la vuelta y reírse de ellas. Los personajes caricaturescos son hipérbolos que buscan desenmascarar el absurdo y nos mueve a pensar en la infancia de otra manera, una que rompe el esquema romántico de la candidez e ingenuidad que algunos llevan a la niñez. (Guerrero, 2010; 126)

Pero todo este discurso subversivo que Ibarguengoitia muestra al lector infantil no es apabullante, sino ameno, relajado; el humor actúa como el elemento transgresor capaz de divertir y criticar al mundo. Así, el sentido de subversión y los defectos en los personajes radican en: a) Transgredir el concepto de bondad e ingenuidad adjudicado al infante; b) Mediante una literatura realista que muestra los buenos y malos comportamiento que admite el mundo infantil; c) Criticar al mundo adulto a partir de su comportamiento negativo y absurdo; d) Hacer evidentes los defectos físicos de los personajes; y e) Subvertir estereotipos conductuales y estéticos de los personajes.

3.4 *Piezas y cuentos para niños desde la parodia y la ironía*

El humor, como he expuesto a lo largo de la tesis, es una modalidad incluyente y contrastante, de ahí que guarde una estrecha relación respecto a la ironía y la parodia. La ironía se define

como un recurso retórico que permite dar a entender lo contrario u otra versión de lo que se dice o se expone en un texto, es decir,

nace del enfrentamiento entre la presunción y el disimulo [...] La retórica tradicional trabaja la ironía como tropo de la palabra y, a veces, como tropo de pensamiento que incluye la disimulación y la simulación. Dominó en el panorama retórico su definición como inversión semántica o antífrasis. (Guerrero, 2012; 106)

Además, la ironía tiene la capacidad de señalar y transformar la realidad que en un principio aparece en el discurso. Para Hutcheon, la ironía representa una estrategia discursiva, que no puede dejar de lado su relación con lo social y cultural. Para Lauro Zavala, este elemento refiere a la “figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en poner el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que [...] se pueda comprender otra contraria”. (1993; 23)

La ironía se desarrolla en distintas formas en un discurso y puede manifestarse como una crítica incitada por el humor hacia aspectos o referentes cotidianos; de ahí que funcione como un elemento capaz de revelar otro sentido, respecto a lo que se dice literalmente en el texto. Pues como bien refiere Beristáin:

[...] se han señalado como sus rasgos más característicos: su componente retórico: la disemia, que le aporta su ambigüedad esencial (un significante con dos significados: un contenido patente positivo, con un contenido latente negativo); su componente intensamente *ilocutivo* puesto que la ironía agrede, denuncia, apunta a un blanco. (Beristáin, 2003; 277)

Tanto la ironía como la parodia se distinguen por ser estrategias estilísticas capaces de enriquecer y transgredir un discurso proveniente del pasado, por lo que suelen aparecer juntas, debido a esto, elijo analizar los cuentos infantiles de Jorge Ibarguengoitia mediante estas estrategias. Pero antes, debe quedar claro que abordaré la ironía como una estrategia subversiva que se inserta en el texto para intensificar y ayudar a crear el efecto paródico y

humorístico, por ejemplo, en “Cuento de los hermanos pinzones”⁵⁶, la ironía y el humor confluyen para generar una crítica acerca del destino y las profecías de la tía Socorrito, pues el elemento irónico se percibe en el cuento cuando sucede lo contrario a lo que dictaban las predicciones, es decir, que en este cuento “la ironía trata de hacer escuchar al lector una verdad fingiendo decir lo contrario.” (Gema, 2012; 9)

Cuando nació el mayor de los hermanos Pinzones se agrió la leche en la olla y se cayó el primer chayote de la enredadera. La tía Socorrito, a quien le gustaba hacer profecías, aprovechó el momento para decir:

—La leche agria y el chayote indican que este niño que acaba de nacer va a tener un carácter agrio y espinoso. Es decir, va a ser insoportable.

Se equivocaba. El niño nunca dio guerra y no lloró ni cuando le echaron la leche del bautismo. [...]

—Este niño va a ser precioso y tan simpático que la gente se va a pelear por estar con él.

Los que la oyeron decir esto voltearon a donde estaba la cuna y en ella vieron al niño amoratado, abriendo la bocota y berreando. Le pusieron Guillermo y le llamaron Memo.

Memo Pinzón lloraba de hambre y le daban de comer, lloraba de miedo y venían a consolarlo y lloraba de envidia cada vez que le tocaba a su hermano la naranja más grande o el bizcocho más bueno. Lloró y lloró, pero creció grande y fuerte aunque sintiéndose desdichado. (1989; 101)

Me explico, el ejemplo anterior nos muestra que las profecías de la tía Socorrito no son correctas, rasgo que potencializa el efecto del humor, pues como reconoce Juan Cervera “El humor siempre supone una contradicción de naturaleza interna”, (2003; 77) en este caso, una contradicción que surge a partir del vaticinio erróneo acerca del futuro y comportamiento de los hermanos pinzones, que evidencia la poca habilidad de la tía Socorrito para pronosticar algo acertado, ironizando así, acerca del destino:

⁵⁶ Ibarguengoitia en el artículo “Arte de predecir” hace explícito su gusto por las profecías y narra sus preferencias de la predicción, como es costumbre, de manera humorística. Menciona que las prefiere misteriosas cuando se trata de algún suceso catastrófico o una recomendación, pero cuando se trata de él, le gusta que sean claras: “que se haga mención de mi inteligencia, y que si algún defecto me encuentran que sea mi carácter impetuoso y apasionado y no mi pichicatería” (1988;244) De este pequeño artículo se comprende por qué decidió escribir un cuento que contuviera ese tema, pues según el escritor la predicción, el tarot, la quiromancia y la astrología evocan una situación chusca, pues muchas veces, “se prestan a una tomadura de pelo”.

Se equivocaba. El niño nunca dio guerra y no lloró ni cuando le echaran el agua del bautismo. Le pusieron Manuel y en adelante todos lo conocieron le dijeron Meme Pinzón. [...]

—Este niño —profetizó la tía Socorrito al ver este espectáculo— va a ser licenciado.

Se equivocaba otra vez. Meme era tan bueno, tan dócil y todos lo querían tanto en su casa, que no se quisieron separar de él y nunca lo mandaron a la escuela. En vez de estudiar, entró de aprendiz en la zapatería de su padre y allí se quedó. (1989; 102-102)

El carácter irónico se reafirma cuando Meme Pinzón a pesar de ser un niño simpático y amable, no recibe las mismas oportunidades que su hermano, pues es Memo Pinzón quien resulta ganador del viaje de “La vuelta al mundo de un estudiante”, mientras Meme no recibe ninguna instrucción educativa y termina como zapatero. Podría parecer que hay una especie de injusticia respecto a la situación de Meme Pinzón, pero todo cambia cuando el viaje no resulta tan satisfactorio para su hermano Memo, quien a pesar de haber viajado sigue sintiéndose desdichado: “Memo le dio la vuelta al mundo y regresó a México igual de feroz, igual de abusivo y sintiéndose desgraciado, pero famoso por haber sido el niño ganador del premio “La vuelta al mundo de un estudiante”. (1989;103)

En el cuento tradicional infantil es frecuente que se acentúen los valores de justicia, es decir, que el personaje malo o envidioso reciba un terrible castigo. En este caso, Memo Pinzón, a pesar de ser un niño berrinchudo, egoísta, enojón y envidioso, no es despojado de toda su riqueza o tiene un final trágico como el abandono o la muerte, sino que experimenta un resentimiento por la vida sencilla de su hermano. La inconformidad de Memo Pinzón enfatiza la ironía que se desprende de la relación fraternal, pues es él quien, a pesar de haber ganado el premio, viajar y ser millonario, no puede ser feliz, sino todo lo contrario, es hombre un frustrado. De esta manera, Ibarguengoitia muestra que las expectativas que se tienen acerca del éxito, como sinónimo de felicidad, no dependen del dinero, de ahí que utilice la figura de Memo Pinzón para parodiar la imagen del hombre millonario:

Gracias a esta fama hizo una gran carrera y llegó a ser millonario y director de varias empresas. El día en que juntó 100 millones, salió en la televisión y el entrevistante le preguntó si estaba satisfecho con ésos o si todavía quería más, Memo Pinzón contestó:

—Ni me basta con lo que tengo, ni quiero más. Yo lo que hubiera querido ser toda mi vida es zapatero, como mi hermano. (1989; 103)

En “Cuento de los hermanos Pinzones” aparece la ironía ligada a la ternura y al humor, pues como reconoce Gema García, cuando ésta se relaciona con la ternura, puede aparecer un humor irónico:

(...) en la visión de las situaciones dolorosas que muchos atribuyen al humorismo no es una particularidad imprescindible o inherente al concepto, sino que hay sentimientos de lo contrario que provocan también el despecho y la risa del escritor, y que se convertirían en ironía, si fueran tratados con ternura. (2012; 7)

En el caso de Memo Pinzón, a pesar de no ser un personaje muy empático, lo cierto es que causa ternura cuando dice: “Yo lo que hubiera querido ser toda mi vida era zapatero, como mi hermano” (1989; 103). La cita anterior muestra que el final irónico del cuento, no busca la ridiculización del personaje, sino que muestra un contrastante final de la vida de los hermanos, y es de esta forma como Ibarguengoitia logra burlarse de este carácter moral que existe en la literatura para niños/as, pues no tipifica a los comportamientos como buenos o malos, ni mucho menos hace que el destino de los hermanos dependa de sus conductas, de manera que construye un discurso que logra evadir el vínculo moral, subvirtiéndolo con este final.

Respecto a la moralidad, Petrini menciona que esta ocupa un lugar primordial en el cuento infantil. En la primera etapa aparece la moralidad en la dualidad de lo bueno y lo malo. En la segunda etapa se desarrolla el sentido de justicia, “Despierta ya en él la capacidad afectiva y emocional, la injusticia lo hierde” (1963; 205). En la tercera etapa:

los procesos lógicos dominan sobre los afectivos, el sentido de la justicia y su exigencia se agudiza... Conviene entonces empezar a mostrar el <<realismo>> de la vida, no siempre de acuerdo con sus esquemas ideales; el mal y su impunidad en este mundo. Esto gradualmente,

so pena de producir una ruptura brutal de los cánones que el chico comienza a forjarse para orientar su actuación humana y precipitarle indefenso el escepticismo. (1963; 206)

Como menciona Enzo Petrini, la moral acompaña a los infantes en diferentes etapas de su vida, quizá en la primera etapa dicta lo que socialmente resulta aceptable y lo que no. El mundo infantil en las primeras etapas, suele estar acompañado de un contraste moral evidente, la moral cumple con determinar lo aceptable en una sociedad, puede revelar la empatía entre los infantes, sirve para marcar límites y configurar reglas. En la tercera etapa, el niño es más consciente de su entorno y de su comportamiento, de ahí que pueda ejercer un juicio o cuestionarse acerca de la moral y sus condiciones de vida. Petrini dice que esta etapa es apta para mostrar con <<realismo>> sus condiciones de vida, pero que hay que ser cuidadosos para no crear una ruptura del canon que el infante percibe.

De ahí que el humor represente una herramienta útil y capaz de crear juicios y cuestionamientos acerca de su entorno, de las personas con las que convive, de la familia, de la autoridad y de los compañeros que elige durante la convivencia social. El humor, en buena medida representa una manera sana de reflexionar acerca de las reglas, imposiciones y entes autoritarios, sin olvidar que éste y la risa, al mismo tiempo ayudan a fijar los límites sociales, de ahí su sentido contradictorio, pues como reconoce Marc Soriano:

al mismo tiempo, determina un equilibrio, una norma comunitaria. Permite al niño ver claramente lo que está permitido y lo que no lo está y hasta dónde puede llegar el descontrol... Lo ayudará a aceptar la inevitable disciplina de la educación, tanto en la familia como en la escuela, y cuestionarla, sin por eso renunciar a sus beneficios y sin que el cuestionamiento adquiriera dimensiones dramáticas” (1995; 364).

Ibargüengoitia utiliza el recurso de la moraleja del cuento tradicional, no para enfatizar las buenas conductas y la bondad de los personajes, ni para engrandecer a la moralidad, sino para evidenciar que lo que pareciera ser una situación afortunada para un hombre, resulta ser una condición dolorosa, pues, aunque parezca que tener estabilidad económica en la adultez

simplifica las problemáticas de la vida, la realidad es que el dinero no otorga la felicidad. De manera que la ironía mezclada con el humor sirve para renovar formas literarias antiguas y subvertirlas, al mismo tiempo que, permiten al autor decir algo entre líneas y generar crítica, pues “el recurso de la ironía es manejado por muchos escritores para disfrazar sus críticas e impregnarnos de cierto escepticismo, bien frente a los géneros tradicionales, bien frente a la sociedad actual” (Gema, 2012; 9).

El siguiente texto que se integra en *Piezas y cuentos para niños* es “Cuento de una niña condecorada” que deriva del hipotexto de “Caperucita Roja”, con el cual Ibarguengoitia lleva a su máxima expresión el ejercicio de intertextualidad que puede referir a “la relación habida entre un texto y otros que la preceden” (Bengoechea, 1997; 1), este ejercicio será efectivo en tanto el lector comprenda la relación entre los textos. En algunos casos, identificar el hipotexto o texto primario será sencillo, pues el autor incorporará algunos aspectos que refieran al texto principal, o como Genette lo nombra, *texto A*. Habrá ocasiones en las que “la relación intertextual se dé a través de un recurso estilístico, de una forma retórica, etc.; en tales eventos no quedará más que argumentar a favor o en contra, pero con un amplio grado de imprecisión en cada oportunidad.” (Granados, 2009; 20), aunque este no es el caso de “Cuento de una niña condecorada”, pues el texto retoma algunos aspectos que hacen evidente su relación respecto al hipotexto, por ejemplo: el recorrido que Mandolina realiza por el bosque y la presencia del lobo, ambos personajes revelan la relación intertextual: “Entre la casa de Mandolina y la escuela había un bosque de pinos. En ese bosque, según decía la gente había un lobo. Mandolina no creía en esa historia. [...] Por eso Mandolina cruzaba el bosque con tanta tranquilidad.” (1989;107)

Ahora bien, cuando ocurre una reformulación de un texto, a este se le llama hipertexto, que se define como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación

simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (Genette;1989;17). La inclusión de la que se vale el hipertexto, genera que este tenga una estrecha relación con la parodia, pues esta busca renovar algunos aspectos.

El efecto paródico de “Cuento de una niña condecorada”, se ejerce a partir del mecanismo de contraste; la imagen del cuento clásico que representa Caperucita es de una niña bondadosa, preocupada por la salud y bienestar de su abuela, es dulce e ingenua; sin duda, todos los adjetivos que tiene este personaje nos acercan a la idea tradicional de niñez como bondad y pureza. El personaje de Caperucita en este cuento es parodiado a partir de la transgresión que Ibargüengoitia efectúa al incorporar características negativas al personaje principal, pues crea un efecto que opone la dulzura y benignidad de Caperucita, respecto a los defectos y el mal comportamiento de Mandolina. Corrompe la imagen de este personaje compasivo y muestra a una protagonista incrédula, pues decía: “los lobos no existen, son de mentiras. Sólo aparecen en los cuentos para niños, como el de Caperucita roja, por ejemplo.” (1989;107).

Mediante el comentario irónico que Mandolina hace acerca de “Caperucita Roja”, Ibargüengoitia se burla doblemente de la relación textual, principalmente, porque Mandolina, al burlarse del cuento infantil al que refiere, y al decir que esos son solo cuentos para niños, al mismo tiempo se burla de sí mismo, pues es él quien escribió siete cuentos dirigidos para este público. De ahí que la genialidad y crítica de este gran humorista, radique en poder burlarse no sólo de los cuentos edificantes, sino de las intenciones y de su labor como escritor de estos cuentos infantiles. Pues como el propio Ibargüengoitia reconoce:

La labor del humorista –ese soy yo, según parece–, es como de la avispa –siendo el público una vaca– y consiste en agujonear y provocar al público una indignación, hasta que se vea obligado a salir de la pasividad en que vive y exigir sus derechos [...] En muchos casos el que quiere provocar indignación, que está él mismo indignado es lo que provoca risa (1988;124)

De manera que el humor aparece como respuesta a la ruptura de lo natural o cotidiano, creada a partir de la indignación, cuestionamiento o crítica que el humorista ejerce.

Ahora bien, una vez que el pequeño lector comprenda los guiños que el autor guanajuatense hace para vincular el hipotexto con el hipertexto, el receptor puede comprender lo que se está parodiando, claro está que no sabremos cuántos niños comprendieron el efecto paródico, ya que esto dependerá de la capacidad lectora del infante y de sus conocimientos previos. En el mejor de los casos, en el que el menor haya comprendido el texto y lo que se esté parodiando, “el decodificador [construirá] un segundo significado a través de inferencias sobre lo declarado en la superficie, y complementa lo que se sitúa en el primer plano con el reconocimiento y el conocimiento de un contexto, que opera en el segundo plano.” (Hutcheon, 2000b; 4)

Es muy probable que el infante no sea consciente de tal ejercicio mental o paródico, pero su conocimiento previo del *texto A*, las similitudes y diferencias que este note, serán la clave para interpretar y reconocer los aspectos que han sido transformados en el texto renovado, por ejemplo: el personaje del lobo del cuento de “Caperucita Roja” refiere a un lobo malo, astuto o simplemente travieso, lo cual, a primera instancia puede hacer creer al pequeño lector que la aparición de un lobo en este cuento, mostrará a un personaje perverso que se aprovechará de la actitud incrédula de Mandolina respecto a los cuentos para niños y los lobos:

Después de la ceremonia, Mandolina salió de la escuela y se fue caminando muy contenta por el bosque.

Tilín, tilín, sonaban las medallas de Mandolina. Tilín, tilín, sonaban en el bosque. Tilín, tilín, sonaban las medallas y el sonido llegó hasta la madriguera donde estaba dormido el lobo.

—Augurrr ... —hizo el lobo al despertar.

Bostezó, se desperezó y salió de la madriguera. Tilín, tilín, sonaban las medallas en el bosque.

—Augurrr... —hizo el lobo.

Se dio cuenta de que estaba en ayunas. Se fue caminando hacia el lugar de donde venía el sonido. (1989; 108-109)

Este momento de tensión en la narración, aunado a la actitud egoísta, desafiante y desconfiada de Mandolina, parecerían las condiciones perfectas para que el personaje obtuviera su merecido al confrontarse directamente con el lobo, como sucede en el cuento de Caperucita, en el cual, por desafiar las órdenes de su madre provoca el fatal encuentro con la fiera. Ibarguengoitia, alejado de los finales predecibles, propone una narración repleta de humor, en donde nuevamente el juego paródico aparece mediante la sorpresa, cuando la intuición lectora del espectador es transgredida:

Mandolina vio al lobo antes que el lobo la viera a ella. Tuvo mucho miedo y corrió a esconderse detrás de un árbol. Comprendió que su salvación estaba en no moverse ni hacer ruido. Desgraciadamente, tilín, tilín, sonaban las medallas, porque Mandolina estaba temblando.

—Augurrr... —hizo el lobo.

Y pasó del largo junto al árbol tras del que estaba escondida Mandolina. No la vio porque era un lobo muy tonto. (1989; 109)

A diferencia de lo que sucede en “Caperucita Roja”, el lobo resulta ser “un personaje muy tonto” que no se percató de la presencia de Mandolina, es justo ahí donde el lector se relaja del momento de tensión, para darle paso a la risa, esto hace que Ibarguengoitia nos juegue una broma y subvierta al personaje del lobo, quien está lejos de ser un personaje astuto, sino más bien despistado. Ya decía Bergson que el efecto de distracción y poca agilidad en un personaje revelan una profundidad cómica y humorística: “Y es que es posible que con la distracción no estemos en la fuente misma de la comicidad, pero es seguro que estamos en una cierta corriente de hechos e ideas que viene directamente de dicha fuente. Estamos en una de las grandes vertientes naturales de la risa” (2011; 14-15). Aunque Bergson refiere a una distracción y torpeza física como caer o resbalar, también existe torpeza o poca habilidad mental, pues el lobo carece de audacia e inteligencia al no percatarse de la presencia de

Mandolina, aun cuando hay un elemento evidente que la delata: el ruido de las medallas, de manera que la poca agilidad del lobo, lo convierte en un personaje poco avisado y se desprende la risa, la cual se genera a partir de exhibir a un personaje que parecía peligroso y que rompe la expectativas del lector cuando se descubre que es completamente inofensivo.

El recuerdo que Jorge Ibargüengoitia mantuvo acerca de la historia tradicional de Caperucita Roja, que le contaban de niño fue lo que permitió crear un cuento en donde todo fue subvertido: el comportamiento de la niña cándida es modificado, el lobo quien por lógica es el personaje peligroso, resulta ser todo lo contrario. Aunado a la experiencia que marcó a Ibargüengoitia como lector infantil, el autor tuvo un acercamiento con historias infantiles alejadas de la narrativa tradicional, ejemplo de esto es el cuento que le contó su tío.

Los cuentos que me gustaban eran muy diferentes. Uno, que recuerdo con mucha vividez, me lo contó mi tío Pepe Padilla hace treinta y seis años. Él lo contaba como un caso real, lo cual es un recurso eficaz en el arte de contar cuentos [...] En el cuento que contaba mi tío no hay héroe y está lleno de errores y horrores, como la vida misma. (1988; 20-21)

Los elementos que aparecen en esta cita como referencia el tipo de cuento que le gustaba al escritor guanajuatense, explican por qué sus cuentos se desarrollan en lugares y situaciones cotidianas, pues es una literatura más cercana al lector infantil, que expone las equivocaciones y contrariedades naturales de lo cotidiano. Se trata de una literatura que admite equivocaciones, contradicciones y defectos en los personajes, además de que revela la intención crítica hacia los estereotipos clásicos, los cuales, según el tratamiento de Jorge Ibargüengoitia deben ser rescatados para así explorar nuevas facetas del comportamiento y percepción del mundo infantil.

En el cuento del “Cometa Francilló” resalta el elemento irónico, pues el autor yuxtapone la imagen del personaje bromista y las reacciones del perjudicado. El narrador muestra a Francilló como un personaje admirado y querido por sus amigos: “Había una vez

un hombre llamado Francilló a quien sus amigos admiraban mucho y veían rara vez. [...] —Tanto que nos hace reír! —pensaban—. ¡Tanto que se ríe de nosotros! ¡Lo queremos tanto al Cometa Francilló!”. (1989; 113)

En el cuento se manifiesta el ejercicio antifrástico que “orienta al decodificador a alejarse del significado de superficie” (Hutcheon, 2000b; 4) es decir, a lo que se dice literalmente, para así comenzar a leer entre líneas y poder comprender que existe un nuevo significado derivado del efecto irónico. En este sentido, la ironía surge de “la presencia simultánea de las perspectivas diferentes que se manifiestan al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparentemente describe una situación, y una perspectiva implícita que muestra el sentido paradójico, incongruente de la situación observada” (Zavala, 1993; 39), en este caso, el narrador pretende expresar lo contrario a lo que describe fielmente en el texto, pues sugiere que el personaje bromista está lejos de ser un ente empático, agradable o querido por sus compañeros, ejemplo de esto son las reacciones anormales que tienen los personajes:

Si alguno de ellos salía de su casa por la mañana y al entrar en el coche sentía algo raro, miraba las palmas de sus manos pegajosas, comprendía que alguien había untado miel de colmena en el volante, su rostro se alegraba, y con una sonrisa decía, mientras ponía las manos en el chorro del agua: —¡El cometa Francilló está en México! Nos vamos a divertir. Sonaba el teléfono. Era otro amigo de Francilló. Alguien había puesto camembert bajo el tapete persa de la oficina. ¡Qué gran chiste! (1989; 113)

Ibargüengoitia hace uso de la ironía para evidenciar que las reacciones de los personajes no corresponden a alguien que ha sido víctima de una broma, además resulta inverosímil que un individuo que aparece esporádicamente, efectuando bromas a sus conocidos, sea alguien tan apreciado por todos. Aunado a esto, la hipérbole de las bromas narradas en forma de una enumeración y sin ningún espacio entre párrafos crea un efecto exagerado de las bromas. Además, el efecto irónico se enfatiza nuevamente, cuando los personajes festejan las bromas, aunque ellos hayan sido las víctimas:

Francilló tenía otra virtud: la de ser un gran improvisador. Lo demuestra su comportamiento en el episodio de los espíritus. [...] —Yo no creo en eso —dijo Francilló. Sin embargo, cuando los demás insistieron. Él accedió a regañadientes a que usaran la mesa de sala como ouija. Al principio no pasó nada, pero al cabo de una hora de aburrimiento, cuando precisamente Francilló tenía las manos sobre el indicador, un espíritu se manifestó declarando: “Fui mala. Vestí de rojo”. —Esas palabras se formaron de pura casualidad —dijo Francilló. Pero los demás estaban pasmados. Acordaron reunirse la noche siguiente. En la obscuridad se vieron fuegos fatuos, se oyó un lamento moribundo, un muerto respiraba con aliento fétido encima de Aurorita Salazar, un agente desconocido escupió en el vestido de moiré guinda de la Bella Dorotea, una presencia misteriosa hizo desaparecer —y reaparecer más tarde— la palabra “francachela” del diccionario de la Real Academia Española, [...] Él era el inventor de todo y el autor de los mensajes. Todo tenía una explicación muy sencilla: el lamento del moribundo era una radio mal sintonizada, la escupitina una pistola de agua, para desaparecer “francachela”, bastaba sustituir el diccionario por un ejemplar defectuoso, etc. —Se veían tan ridículos! —decía Francilló—. ¡Agarrados de la mano, esperando que se manifestara el espíritu! Sus amigos quedaron corridos, pero admirándolo siempre —¡Qué ingenio de Francilló! ¡Cómo nos hizo ver visiones! (1989;113-114)

Sería diferente si ellos solo fuesen espectadores y por lo tanto cómplices de las bromas que realiza el Cometa Francilló, pero cuando estos se convierten en víctimas y son ridiculizados, el elemento irónico invade el cuento, pues a nadie le gusta ser exhibido y burlado por otro, de ahí que resulte ilógica la reacción de los personajes al alabarlo. De esta manera, se muestra a un personaje que pretende ser gracioso y que irónicamente es percibido de buena manera por sus compañeros, aun cuando denigra al otro.

Por último, el final de cuento revela a un personaje distinto del que se lee durante la narración, pues, aunque se creía que Francilló era muy astuto, resulta que cae víctima de su propia broma:

Francilló había olvidado lo de los espíritus. Ahora su diversión consistía en cambiar el licor a las botellas y en dárselo a beber a personajes notables que tenían pretensiones de catadores. Francilló se divertía. —¿Te fijaste cómo paladeaba el habanero creyendo que era conag? ¿Cómo ponía las manos alrededor de la copa para calentarnos? Sus amigos, después de haber pasado la prueba, también se divertían. Dos secretarios de Estado, tres directores de empresas, un senador y un aspirante a gobernador visitaron a Francilló y demostraron no saber nada de vinos. Francilló tampoco sabía de vinos. Murió en esos días de ingestión de aguarrás. (1989; 115)

Las bromas que realiza Francilló continúan hasta el final del cuento, en este caso, parodiando la imagen de los siete personajes pretenciosos que aparentaban saber de vinos, se burla de ellos por su poco conocimiento, ridiculizándolos por su altanería. Respecto al personaje principal, quien termina siendo víctima de su propia broma, muestra al lector que puede burlarse de Francilló, que resulta ser un personaje torpe al beber por equivocación aguarrás, y esto provoca que la muerte de Francilló, no resulte algo trágico, sino un final plagado de humor, que se encuentra alejado de la tragedia o el sentimentalismo.

Ahora bien, la literatura infantil de Jorge Ibarguengoitia incluye en sus cuentos lugares comunes de la vida de campo de algunos protagonistas, sus narraciones reflejan un entorno habitual, en donde los personajes muestran algunas costumbres, ya sea en la ciudad o en lugares alejados. El cuento de “El niño Triclinio y la bella Dorotea”, la narración se desarrolla en un pueblo y se muestran las costumbres de ese lugar:

Como Triclinio era el más chico de la familia y el único hijo hombre, estaba encargado de acompañar a sus hermanas cuando salían con sus novios [...] Cuando iban al cine ocupaban una fila entera de butacas, cuando iban a la Alameda se sentaban en la fila más grande, cuando entraban en la nevería había que juntar tres mesas [...]

Los novios de las hermanas eran muy generosos con Triclinio. Le regalaban palomitas en el cine, caramelos y helados. [...]

Los papás estaban muy contentos con sus hijas, las hijas con sus novios, los novios con ellas y Triclinio con lo que le regalaban los novios de sus hermanas. Es decir, todos eran felices. (1989;119)

Triclinio por ser el único varón funge de chaperón, pues así dictaba la tradición. Las prácticas naturales de los personajes se narran a partir de la rutina y vida en el pueblo, hasta que la bella Dorotea llega y rompe con la cotidianidad de sus vidas:

Todo cambió en la casa a partir de ese momento. Cuando la familia iba al cine se sentaban en dos filas, en una los cuatro novios con la Bella, en la otra las cuatro hermanas con Triclinio. En la Alameda se dividían en dos bancas, en la nevería en dos mesas, en la Plaza de Armas en dos grupos. A veces las hermanas de Triclinio sollozaban y a él nadie volvió a regalarle nada. (1989;119-120)

Esta ruptura de lo habitual se manifiesta aunada a algunas exageraciones que aparecen en el cuento, por lo que Laura Guerrero Guadarrama menciona que se trata de:

un texto que parodia el manejo hiperbólico del realismo mágico. Bella conquista a todos los varones del pueblo [...] y, una noche, cuando ve regresar a la prima de un baile descubre el gran secreto de la diva y corre por la casa deseoso de contarlo: “Tomó la concha que estaba atrancando la puerta y poniéndosela cerca de los labios, dijo: —La Bella Dorotea es calva como mis nalgas” ... Llega el viento característico del realismo mágico” (1989; 124)

Sin embargo, considero que esta postura se trata de una sobre interpretación, puesto que no hay indicios suficientes para vincularlo con el realismo mágico, en todo caso, me parece que se trata de una parodia hacia lo maravilloso, lo que es bastante frecuente en el cuento tradicional infantil. Ejemplo de esto es la belleza de Dorotea que parece extraordinaria, pues conquista a todos los del pueblo, haciendo parecer que todos han quedado encantados por su presencia:

Los padres, las hijas, los novios y Triclinio fueron a recibir a la Bella Dorotea. Cuando llegó el camión y se bajó de él la Bella Dorotea, los focos de la luz eléctrica se volvieron más brillantes, la sinfonía tocó la marcha nupcial y a todos los presentes se les abrió la boca y se les escurrió la baba.
La Bella Dorotea venía vestida de color salmón, era blanca como la leche, tenía ojos azabache, y dientes de perlas. Pero lo mejor era el cabello: rubio platinado en forma de panal de abejas.
—¡Es como una reina! —exclamaron en coro los novios de las hermanas de Triclinio. (1989;120)

La belleza de Dorotea representa una hipérbole, pues todos se sentían atraídos por ella, hasta el punto de pelearse a navajazos y regalarle gallos como muestra de su interés. Además, dentro del cuento existe un objeto que aparece perspicazmente: la concha de mar, que tiene la función de trancar la puerta y que poniéndosela contra la oreja se puede escuchar las olas del mar. Objeto que sirve a Triclinio como confidente la noche en que descubre el secreto de la Bella:

Triclinio vio como la Bella Dorotea soltó el peinado en forma de panal de abejas, y cómo una vez suelto, el pelo platino cayó como una cascada que llegaba hasta las corvas de

la Bella. Un momento después vio como la Bella se quitó la cabellera y después de cepillarla la colgó en el perchero. No era suya, era postiza. ¡La Bella Dorotea era calva!

Triclinio bajó del árbol y entró en la casa en busca de alguien a quien contarle lo que acababa de ver. No había nadie despierto. [...] Triclinio no podía más con ese secreto. Necesitaba compartirlo.

Tomó la concha que estaba trancando la puerta y poniéndosela cerca de los labios dijo:

—La Bella Dorotea es calva como mis nalgas. (1989;121-122)

Y es justo ahí cuando se detona una crítica y se parodia el aspecto maravilloso de la exagerada hermosura de Dorotea, la cual se ve fracturada por la calvicie de la Bella, cuyo efecto es una sorpresa que confronta la realidad y al mismo tiempo combina elementos trágicos, irreales y absurdos; de ahí que esa transgresión represente una parodia del tópico de la belleza, que resulta de la fragmentación o mundo al revés —como lo llama Gómez de Lara—, y que sucede cuando existe una contradicción en elementos cotidianos⁵⁷. En este caso, la belleza de Dorotea, la cual resulta ser una mentira, pues la representación de un personaje que durante el cuento parecía cumplir con los parámetros de belleza se ve superado por un desperfecto físico, contrario al estereotipo de belleza femenina y relacionado con un rasgo de fealdad masculina. Ibarguengoitia parodia y critica la imagen de la doncella “perfecta”, pues contrapone la belleza de Dorotea vs la calvicie. De tal forma que el humor como elemento subversivo actúa transgrediendo y poniendo al revés los valores de los adultos, burlándose de las instituciones como la familia y la escuela” (Lurie, 1998; 12); y no sólo eso, sino burlando sus propias reglas, límites sociales y estéticos; en este caso de los tópicos del cuento para niños/as.

Posteriormente, el final del cuento muestra con más intensidad aspectos del género

⁵⁷ Por ejemplo, “la bruja hermosa, el lobo miedoso, el fantasma que no consigue asustar [...] son personajes que caen bien al lector y que en sus intentos por ser lo que la tradición dice que tiene que ser, viven situaciones muy cómicas” (Gómez, 2009; 216)

maravilloso, el cual según Juan Cervera “Está representado por algo que sorprende al extremo, algo prodigioso, que no puede explicarse de forma natural” (2003; 11).

Después dejó la concha en su lugar y se fue a acostar. No pudo dormir, porque empezó un vendaval. Nadie pudo dormir ya más esa noche en aquel pueblo. Los dormidos despertaron y los despiertos no lograron pegar el ojo.

Dicen que el viento azotó la población aquella noche hacia ruido como el mar. Pero las olas cantaban y decían:

—La Bella Dorotea es calva como mis nalgas...la Bella Dorotea es clava como ... etc.

La Bella Dorotea tomó un camión al amanecer, nadie volvió a saber de ella y en adelante todos vivieron felices. (1989;122)

El ambiente maravilloso que aparece con el viento inexplicable se suspende abruptamente al amanecer, pues la Bella Dorotea se va del pueblo y nadie vuelve a saber de ella. Los personajes regresan a su rutina como si nada hubiese sucedido, desaparece el elemento hiperbólico que genera la belleza de Dorotea, al igual que el viento inexplicable, el insomnio y nadie menciona nada al respecto.

En el cuento de “Paletón y el elefante musical” Ibargüengoitia muestra el mundo infantil a través de personajes imperfectos, pues no existen héroes, ni villanos plenamente malos, es decir, los personajes no son los tradicionales y admiten la oposición de malos pensamientos y actitudes. Esta serie de características e imperfecciones muestran a personajes sosos cuyos comportamientos contrastan con el modelo prototípico al que hacen referencia, tal es el caso de los gangsters, quienes son presentados como una pandilla poco temida:

Los gangsters de Chicago son cinco chaparros cabezones que viven en la misma casa. Cuando alguien les encarga un trabajo se ponen sombrero y bufanda y se sientan alrededor de la mesa a comer espagueti y a planear el robo.

Entre bocado y bocado fue poniendo cada uno lo que se le ocurría: el más trabajador propuso construir un túnel que conectara la casa a donde ellos vivían con el parque zoológico, el más tonto, que creía que los elefantes eran de hule, propuso, en cambio, desinflar a Paco y sacarlo del zoológico adentro de una maleta. Hasta que por fin tocó el turno al más listo:

—Creo que hay una manera más sencilla: esta noche Paco da un concierto en Bellas Artes. ¿Cómo se transporta un elefante de Chapultepec a Bellas Artes? Muy sencillo: en un camión

de mudanzas. Yo propongo que hagamos algo para que ese camión de mudanzas, en vez de llegar a Bellas Artes llegue a casa de Paletón. (1989; 126).

Su comportamiento resulta incoherente respecto a la figura que representan, pues los gangsters son astutos criminales temidos por la sociedad, de ahí, que no se les imagine comiendo espagueti sentados a la mesa. Esta imagen crea un efecto de contraste entre el modelo del maleante serio vs los cinco personajes de enormes cabezas; así, es posible apreciar el efecto paródico que aparece por la antítesis entre estas figuras, las cuales resultan totalmente opuestas. El primero de los gangsters es un personaje poco elocuente, pues propone para la captura de Paco: “construir un largo túnel que conectara la casa en donde ellos vivían con el parque zoológico” (1989; 126), la cual resulta una idea bastante deficiente, el otro gangster “que es el más tonto” propone desinflar a Paco y meterlo en una maleta, pues él creía que los elefantes eran de hule. Esta imagen del gangster tonto es paródica-humorística, pues el humor logra contrastar el concepto de un violento y astuto criminal con la de un personaje ingenuo y torpe, de ahí que el humor se valga de la parodia y funcione como una visión directa que opone las condiciones, las situaciones cotidianas y reales del gangster vs la representación de un criminal tonto, que resulta ser lo opuesto al temido delincuente.

Posteriormente, toca el turno al gangster más listo, quien proponía robar a Paco en el trayecto del zoológico a Bellas Artes, dentro de la narración este personaje resulta ser el más coherente, característica que lo relaciona con el perfil del gangster prototípico, pero esta idea acertada se disuelve cuando pensamos: ¿un criminal de tal reputación se dedicaría a trabajar para un señor gordo y caprichoso? Ibarguengoitia genera esta contraposición de imágenes, en la cual parodia el perfil y la apariencia del gangster y los reduce a personajes deformes, ignorantes y con pocas habilidades para el negocio, pues su organización criminal,

irónicamente, se dedica a trabajar para un señor caprichoso.

Además, dentro de este cuento Ibarguengoitia utiliza el recurso hiperbólico, al revelar la cantidad desmesurada que cobran los gangsters, lo cual muestra una actitud extravagante e irracional por parte de Paletón y la cual se vincula con el humor absurdo:

—Bueno ¿hablan los gangsters de Chicago? ¿Cuánto me cobran por robarse el elefante musical de Chapultepec y traérmelo a mi casa esta noche?

—Cinco millones de pesos- contestaron los gangsters.

—Trato hecho- dijo Paletón y colgó. [...]

¡Cuál no sería su sorpresa cuando oyó un solo aplauso! Era el de Paletón. Paco, el elefante musical, miró alrededor con extrañeza. No estaba en Bellas Artes. Estaba en el salón donde Paletón guardaba su famosa colección de doscientos cincuenta pianos. (1989; 125-126)

Lo absurdo proviene de situaciones disparatadas, como ser el dueño de doscientos cincuenta pianos, cantidad que revela la intención del autor para sorprender al lector, quien tendrá que imaginar la enorme superficie en donde pueda haber esa numerosa colección. El uso de la hipérbole se repite en el cuento, pues en los últimos párrafos el autor se vale de ese recurso:

Al ver tanto piano, Paco no pudo resistir un momento más. Preparó la trompa y empezó a tocar. Primero en un piano y después en otro, y después en otro. Y tocó y toco tanto, que los vecinos, que no podían dormir con tanta música, llamaron a la patrulla.

Cuando la policía entró en casa de Paletón, encontró al elefante musical tocando el piano y al dueño entregándoles cinco millones, en billetes de a peso, a los gangsters de Chicago.

—Tres millones cuatrocientos veinticinco mil cuatrocientos veintitrés, tres millones cuatrocientos veinticinco mil cuatrocientos veinticuatro... (1989;127)

Resulta ilógico imaginar esa cantidad de billetes y absurdo que Paletón se los entregue a los gangster contándolos uno por uno; de esta manera se puede observar que la función de la hipérbole, en este cuento, radica en fomentar el recurso didáctico y estimular la imaginación del pequeño lector, cuestionándose acerca de tales situaciones, de las cantidades desmesuradas y de las acciones tan descabelladas de Paletón y sus secuaces.

Una vez más la ironía aparece en el cuento cuando Paletón hace alarde de su riqueza y después de vivir una vida ostentosa, relajada y poder comprar sus caprichos absurdos, termina en la cárcel: “Paletón y los gangsters de Chicago están en la cárcel. Paco, el elefante

musical, sigue en su jaula, en donde de vez en cuando da conciertos” (1989; 127). El final irónico plagado de humor, revela que el capricho y la vida lujosa de Paletón se reducen a una vida simple y sencilla, pues el protagonista no recibe lo que esperaba de la vida; mientras que el elefante termina en el zoológico en una jaula, al igual que Paletón, privado de su libertad y es Paco quien recibe el peor castigo, pues él no fue el culpable de que planearan su captura.

Esta narración muestra al lector infantil que, muchas veces, a pesar de no ser responsables de algún crimen o falta, la vida puede hacernos víctimas, lo cual revela una enseñanza bastante dura de la realidad. Este final, además de ser irónico, corresponde a un efecto neo-subversivo, pues como dice Laura Guerrero, la neo-subversión ocurre cuando un personaje no vuelve a su vida cotidiana, ya sea porque sufra una transformación o que el personaje tome decisiones que no puedan revertirse. El encanto neo-subversivo muestra al lector que no siempre se puede volver a la normalidad; de manera que el receptor infantil es severamente confrontado al ser consciente de que algunas decisiones no admitirán el regreso natural de las cosas.

Como he expuesto a lo largo de la tesis, el ejercicio crítico es parte fundamental de la obra infantil de Ibarguengoitia, por lo que, en el penúltimo cuento incluye un género bastante desarrollado dentro de la literatura para niños: la fábula⁵⁸, pero desde una perspectiva diferente. La fábula se caracteriza, porque en su mayoría los personajes son animales a los que se les adjudican capacidades y comportamiento humanos, así como objetos inanimados que muestra características humanas. Otro elemento que caracteriza la fábula es su estructura, pues además de ser breve, culmina con un final moralizante. En el caso del cuento “Los

⁵⁸ Ramón López Tamés menciona que la fábula es un “género menor y pedagógico, está bien presente en el mundo griego y en el humor de Aristófanes. Parece que para la cultura occidental es la India el origen, el menos el más intenso, donde por una visión panteísta de la vida los animales hablan y suponen grados elevados o menores. (1990; 46)

puercos de Nicolás Mangana”, refiere a una fábula clásica que muestra a un personaje humilde que tiene el deseo de ahorrar para así poder comprar algunos puercos y después hacerse rico: “Nicolás Mangana era un campesino pobre pero ahorrativo. Su mayor ilusión era juntar dinero para comprar unos puercos y dedicarse a engordarlos. —No hay manera más fácil de hacerse rico —decía—.” (1989; 131).

En esta narración, los animales que aparecen no tienen características humanas, pero sí proveen de deseos e ilusión a los personajes, que ansiosos por cambiar su calidad de vida, ven en los puercos una esperanza. La familia de Nicolás Mangana motivada por la idea ahorrativa del padre, soñaban con el día en que tuvieran los cerdos, pues ya habían sufrido algunas limitaciones materiales:

Cada vez que a Nicolás Mangana se le antojaba una copa de mezcal, decía para sus adentros: —Quítate, mal pensamiento.

Sacaba una bolsa de dos pesos, que era lo que costaba el mezcal [...] y los echaba por la rendija del puerco de barro que servía de alcancía.

—En puerco se han de convertir

Cuando alguno de sus hijos le pedía cincuenta centavos para una nieve, Nicolás decía:

—Quítate esa idea de la cabeza, muchacho -sacaba un tostón de la bolsa, lo echaba en el puerco de barro y el niño se quedaba sin nieve.

Cuando la esposa le pedía un rebozo nuevo, pasaba lo mismo. Veinticinco pesos que entraban en la alcancía y la señora seguía tapándose con el rebozo luido. (1989; 131)

Todos los miembros de la familia habían tenido carencias, pero se sintieron reconfortados cuando su padre les dijo: “—No somos ricos, pero ya mero” (1989; 132), al oír tan buena noticia su mujer y sus hijos estaban dichosos, pues tanto habían padecido y por fin estaban cerca de conseguir su deseado objetivo.

Nicolás metió el billete debajo del petate y todas las noches antes de acostarse, la familia se juntaba alrededor de la cama, Nicolás levantaba el petate y todos veían que allí estaba el billete todavía. Después de esto cada quién se iba a su cama, se dormía y soñaba que era rico. Nicolás que estaba frente a un cerro de carnitas, haciendo tacos y vendiéndolos a dos pesos cada uno, su mujer soñaba que estaba viendo la televisión, los niños soñaban que se compraban helados y los chupaban. (1989: 132)

Hasta este punto de la narración, la fábula y la enseñanza que se desprende de ella, evidencia que los sueños se pueden lograr a partir del esfuerzo, y que aun estando en situaciones difíciles, el sacrificio y la perseverancia pueden guiarnos a concretar nuestras ilusiones. Pero Ibarguengoitia demanda un texto alejado de la simplicidad moralina de la fábula tradicional, y esto aparece cuando afecta y critica el pensamiento de sacrificio, de manera que provoca una ruptura de expectativas en el cuento, pues cuando Nicolás Mangana se dirige hacia la feria con su billete de mil pesos, decidido a comprar los puercos y así hacerse rico, sucede algo inesperado:

Entre todo aquel gentío se distinguía un hombre que iba montando un caballo blanco. [...] —Ese hombre es un rancharo huarachudo como yo, pero montado en ese caballo parece un rey. [...]

—Así debería ir yo montado —pensó Nicolás. Decidió que nomás que fuera rico iba a comprar un caballo exactamente igual a aquel que iba caracoleando delante de él. Apretó el paso hasta emparejarse con el caballo y empezó a platicar con el que lo montaba.

—¡Qué bonito caballo! —dijo Nicolás.

—Lo vendo —contestó el otro.

—¿En cuánto?

—Mil pesos.

Nicolás sacó el billete del huarache, compró el caballo y regresó a su casa montado y muy contento. Les dijo a su mujer y a sus hijos:

—No somos ricos, ni vamos a serlo, pero ya tenemos caballo blanco. Toda la familia aprendió a montar y vivieron muy felices. (1989; 133)

Impresionado por el caballo y por la idea de cómo se vería él montado, decidió abandonar su sueño, lo cual revela un efecto paródico respecto a la fábula tradicional y da un giro total al final del cuento, pues “La forma más rigurosa de la parodia, o *parodia mínima*, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (Genette, 1989; 27), en este caso, no se trata de un texto conocido sino de un género clásico, que transforma para revelar una moraleja que problematiza acerca de las expectativas económicas y los planes perseverantes del mundo adulto, pues las expectativas que los personajes generaron al ahorrar para poder tener sus

puercos y vivir bien económicamente, se ven suplantadas por la decisión abrupta de Nicolás Mangana, la cual, contrario a los estándares adultos, que aceptaba como elocuente la determinación del ahorro e inversión, se ve transformada por un comportamiento que se aleja de la idea de riqueza como sinónimo de felicidad, pues los personajes no se hicieron infelices por no cumplir la meta a la que estaba destinada todo ese esfuerzo, sino que fueron aún más dichosos por la elección repentina que tomó su padre, la cual no los haría ricos pero sí los hizo disfrutar de la compañía de un caballo.

De esta manera Ibargüengoitia ejerce uno de los grandes logros del humor, pues consigue dar un giro completo a la historia y sorprender al lector, ya que el humor suele aparecer de manera abrupta “en la acción intempestiva en un contexto determinado, con la presencia de una reacción inesperada, contradictoria e involuntaria que finalmente se cumple” (Santos, 2006; 24); pues el acto repentino de Nicolás Mangana genera una ruptura de expectativas, para su familia y para el lector, quien se sorprende doblemente al saber la jocosa reacción de sus hijos y su esposa. Además, en este cuento es frecuente encontrar frases y palabras coloquiales como: “No somos ricos, pero ya mero”, “Nicolás llevó la morralla”, “Decidió que nomás que fuera rico iba a comprar un caballo” (1989;132-133), propias de la gente que vive en el campo o pertenecen a la clase media baja mexicana. Ese tipo de vocabulario crea una historia realista, natural y verosímil respecto a su contexto, al mismo tiempo que nos dibuja una sonrisa en el rostro al descubrir ese tipo de palabras dentro de un texto infantil.

El cuento de “El ratón del supermercado y sus primos del campo” narra la vida de una familia de ratones que vive dentro de un supermercado en la ciudad: “Eran el ratón padre, la ratona madre, y tres ratones hijos” (137;1989), considerando que los ratones viven en comunidades muy grandes, esta es una familia muy pequeña, pues corresponde a un reflejo

de la vida en la ciudad, mientras que la familia de sus primos del campo son al menos cien ratones, así, el cuento comienza haciendo alusión al comportamiento de las personas que viven en la ciudad, y muestra a esta como un lugar lleno de oportunidades y deleites:

Desayunaba cada uno por su lado. El ratón padre iba derecho al departamento de salchichonería, trepaba en el mostrador y se comía un chorizo y un pedazo de salami [...] A la ratona madre le gustaba mucho el queso y solía pasarse las noches trepada en una pieza de queso añejo. Los ratones hijos preferían la dulcería. Le daban un mordisco a un chocolate, una lamida a un caramelo o se comían un mazapán (1989; 138-139)

Los ratones que viven en la ciudad se consideran afortunados por tener tanta variedad de alimentos y una vida cómoda que no requiere de esfuerzos. Como aprendizaje para el hijo mayor, el padre ratón y la madre deciden que es bueno que el hijo ratón experimente salir del supermercado, para que así valore el bienestar que le otorga la ciudad. De manera que sus padres deciden que debe visitar a sus primos del campo. El hijo mayor, muy ilusionado por dejar el nido familiar parte al encuentro:

Se dio cuenta de que la troje era un lugar muy diferente al supermercado. No había en ella dulcería, ni salchichonería, ni departamento de quesos. Los ratones del campo desayunaban maíz a las ocho de la noche, comían maíz a la una de la mañana y merendaban más a las seis de la mañana.

Cuando el ratón del supermercado les dijo a sus primos que se aburría de tanto comer maíz, estos les contestaron:

—A veces no hay más que olotes.

Las diversiones de troje tampoco eran gran cosa. Consistían principalmente en esconderse de una lechuga que vivía en una viga del techo, que cada vez que veía un ratón se le dejaba ir encima. (1989; 138)

Dura muy poco el entusiasmo del ratón, pues se da cuenta que en la troje la vida es muy difícil: el alimento escasea, no hay variedad y no es un lugar confortable. Posteriormente, el ratón les cuenta a sus primos del campo cómo es el supermercado y la comodidad que este lugar les provee, ellos quedan maravillados y deciden ir a conocer ese atractivo lugar:

Los primos del campo le preguntaban al ratón cómo era el supermercado y él les contaba de los jamones, los alteros de quesos, las cajas de chocolates, los colchones, las televisiones. Mientras más oían hablar del supermercado, más querían saber, más preguntaban y más les

contaba su primo. Tanta curiosidad llegaron a tener, que decidieron ver todas aquellas maravillas con sus propios ojos. (1989;140)

Lamentablemente, nada sale bien para los ratones campiranos, pues el gerente del supermercado se da cuenta de su presencia y decide fumigar el lugar:

El gerente del supermercado estaba contando los jamones roídos, los quesos desaparecidos y los chocolates mordisqueados cuando oyó los gritos de las señoras. —¡Esto no puede seguir así! —dijo.

Hizo una rabieta, dio una patadita y se puso morado. Ordenó al día siguiente se cerraran las puertas, y se fumigara el local con un vapor venenoso capaz de acabar con el último ratón. (1989;141)

Los ratones, al escuchar lo que pasaría deciden abandonar el supermercado, y de esta forma, Ibargüengoitia aprovecha para denunciar el centralismo de la ciudad, pues esta aparenta ser el único lugar vasto, ya que fuera de ella, o en las periferias, la vida resulta más difícil. Es justo aquí donde aparece la ironía, que surge de la contrariedad de mostrar a la ciudad como un sitio sin sufrimiento y lleno de comodidades, pero a pesar de la abundancia, ellos no pueden permanecer más ahí y se ven forzados a regresar al campo, lugar donde no existen tantos beneficios ni placeres, pero resulta ser un sitio próspero y lo suficientemente grande para albergar a una gran familia de roedores.

El cuento “El ratón del supermercado y sus primos del campo” es un texto que se genera a partir de una inversión de la fábula tradicional, la cual dictaría que los ratones debían de proporcionar hospitalidad a su familia sin importar la mala situación en la que estuvieran, pero en este cuento, la prosopopeya y la transgresión de la fábula, funcionan como una parodia de las convenciones de la familia, pues la moraleja del cuento: “de este cuento se deduce que donde comen cinco pueden comer seis y probablemente hasta siete, pero no cien” (1989; 141). Promueve la crítica hacia la falsa amabilidad del mexicano que acostumbra ser hospitalario y que en su cotidianidad utiliza frases populares como: “esta es tu casa”, “ven cuando quieras” o “donde comen uno, comen dos”, de esta forma, Ibargüengoitia exhibe a

las costumbres como formalidades que pueden resultar en una gran mentira, pues en diversas ocasiones provocarán que el individuo se comprometa con algo que no puede cumplir. En estos casos la sinceridad será más efectiva que los comportamientos que la sociedad demanda.

La reflexión que promueve esta subversiva moraleja, muestra que en algunas ocasiones necesitamos liberarnos de reglas establecidas y desafiarlas para estar mejor, de ahí que la parodia funcione como una estrategia capaz de evidenciar y criticar los comportamientos y principios de una comunidad, de una familia, o de las convenciones por las que se rige el mundo, que posteriormente son inculcadas a los/las niños/as, según su familia, costumbres, religión, etc. Además, mediante el recurso irónico que despoja la idea idealizada de la ciudad como un paraíso y debido a la inserción paródica de las convenciones y comportamientos sociales se incluye la reflexión acerca de las normas y hábitos de convivencia, pues Ibarguengoitia, mediante esta crítica, plantea una nueva visión de la realidad, “pues si bien crea una ficción, no deja que ésta pierda el nexo con la realidad de donde proviene, aun cuando la inverosimilitud obligada por diversas condiciones políticas, religiosas, sociales o culturales traten de ocultar el referente que le da origen y es su razón de ser” (Fuentes, 2003; 33); en este caso, una inversión que logra transgredir los comportamientos de los arquetipos del individuo mexicano.

Conclusión

La experiencia del autor guanajuatense respecto a la literatura infantil tradicional y su explícito desagrado hacia las historias plagadas de moralidad fueron la materia prima para consolidar estas narraciones, las cuales conservan el toque humorístico y crítico que comprende toda su obra. *Piezas y cuentos para niños* (1989) pertenece a un tipo de literatura que busca subvertir el canon clásico a partir de la ruptura y transformación que ejerce el humor mediante el uso de estrategias subversivas: la parodia y la ironía. Es así como los siete cuentos infantiles de Jorge Ibargüengoitia emprenden una búsqueda hacia nuevos horizontes, respecto a los escritos dirigidos a este público, de ahí que este proyecto se empeñe en hacer una transformación de los contenidos temáticos y estilísticos.

Este trabajo surge a partir de una serie de preguntas, entre ellas: ¿podríamos considerar estos cuentos como literatura infantil? Si bien el nombre del libro consideraba que estaba dirigido a ese público, a mí me parecía extraño reconocer el estilo de Ibargüengoitia dentro de este tipo de literatura. En el primer capítulo de este trabajo indagué sobre el tema y observé que *Piezas y cuentos para niños* (1989) logra contener aspectos críticos y reflexivos que son el resultado de la subversión, aunado a eso, comprobé que la advertencia que aparece al inicio del libro es acertada, pues al tratarse de una obra que transgrede aspectos fundamentales del cuento clásico necesita de un lector infantil competente.

El capítulo 2, dedicado al concepto de posmodernismo y su estrecha relación con los aspectos subversivos que aparecen con más fuerza durante este periodo, sirvió para enfatizar que nos encontramos frente a una obra que rescata elementos de modelos que perduraron durante mucho tiempo en las narraciones clásicas, para después aspirar hacia una visión renovada con una intención reflexiva, motivada por el sentido fustigador que buscaba una

reformulación del cuento. En este mismo capítulo desarrollé el tema de neo-subversión; la cual ocurre cuando la subversión es transgredida. Esta se alcanza a partir de las alusiones intertextuales que logran transformar el texto, además, la parodia y la ironía son recursos fundamentales para la neo-subversión ya que intensifican la resignificación y la transgresión de arquetipos y temáticas. Pero cabe resaltar que, aunque el elemento neo-subversivo está presente en la obra infantil de Ibargüengoitia, no aparece en todos los cuentos.

Lo que observé en el capítulo 3 es que el humor es un mecanismo transgresor y dentro de él pueden converger diversas estrategias, de las cuales destacué la parodia y la ironía. Como expuse a lo largo de mi trabajo, el humor comprende lo cómico y se expresa algunas veces por medio de la risa; además, permite evidenciar una serie de contrastes y contradicciones, ejemplo de esto es el humor que se desprende del juicio acerca del mundo adulto y de su figura autoritaria, del uso de recursos o mecanismos que muestran la poca agilidad o la torpeza de los personajes.

Así mismo, la presencia del recurso escatológico en el lenguaje, se presenta a partir del humor como subversión del vocabulario de los cuentos para niños/as que pretendían ser edificantes. Contrario a eso, Ibargüengoitia se desliga de la tradición narrativa infantil y del oficialismo de las instituciones, para usar palabras y frases de uso coloquial, lo cual dio como resultado un sentido más realista a la obra. Aunado a esto, la serie de defectos que Ibargüengoitia adjudica a sus personajes subvierten los estereotipos de los protagonistas del cuento clásico; en específico los que se relacionan con los estándares moralistas y didácticos de la literatura para niños/as y que se han transmitido de generación en generación, algunos de estos arquetipos son: princesas ingenuas, príncipes valientes, personajes malvados, falsos héroes, prohibiciones, exaltación a la buena conducta, castigo o reprobación al mal comportamiento, etc. La transgresión de los estereotipos genera una ruptura respecto a la

idealización del infante y de las expectativas que se tienen sobre éste, al mismo tiempo que funciona como una crítica del comportamiento no sólo de los menores, sino de los adultos que aparecen en las narraciones. Las evidencias que muestra Ibargüengoitia acerca de los comportamientos y defectos de los personajes se manifiestan a partir del humor e impulsan al cuestionamiento y reflexión del lector, quien reirá por haber reconocido en él tales imperfecciones. Es importante destacar que durante todo el análisis de humor fue importante recordar que es un mecanismo que se centra bajo el código, de ahí la importancia de que debe ser captado oportunamente por el lector, quien confirmará su participación activa cuando comprenda los guiños humorísticos y logre su función: transgredir el texto.

El infante será capaz de experimentar el humor en los cuentos infantiles de Jorge Ibargüengoitia a partir del uso de estrategias como el juego de palabras y sonidos, la inclusión de nombres raros que sean graciosos, el uso de apodos; elementos que demuestren la capacidad que tiene el infante de burlarse del otro, como es el caso del cuento “El cometa Francilló” en el cual se explota el recurso de la broma y sirve para ejemplificar la relación entre quien realiza la broma y quien es la víctima. Aunado a esto, el absurdo y la contradicción de las situaciones como la bella doncella calva, la pulga vestida, el oso matemático, los gangsters tontos, el señor gordo, caprichoso y millonario son elementos que proveen de humor al niño/a.

A su vez, insistí en considerar a un lector infantil competente como un factor elemental, que permita llevar a cabo el ejercicio humorístico y paródico, ya que en el caso de la parodia, tendrá que reconocer y diferenciar los elementos del texto base, así como las alusiones que se desprenden de los motivos, personajes o tópicos transgredidos, con la finalidad de que la parodia logre desempeñarse como una estrategia subversiva; de ahí que el resultado del texto parodiado promueva el ejercicio intertextual. Por otra parte, la ironía

expuesta como mecanismo que intensifica la presencia de la parodia tiene el objetivo de elevar el propósito reflexivo y crítico, pues es la encargada de acentuar la conciencia del lector y generar otro sentido, contrario a lo que se exponen literalmente en el texto; de manera que su función dentro de los cuentos revela la capacidad de partir de un discurso, para convertirlo en un texto diferente mediante una nueva interpretación.

Una observación útil es que la interpretación que se desprende de los cuentos no puede ser verificada, de tal manera que no sabremos en cuántos casos se habrá realizado con éxito el ejercicio intertextual, paródico, irónico y humorístico. Además, cabe recalcar que quizá el lector infantil no reconozca con exactitud que se trata de una parodia o de un efecto irónico, sino que lo entenderá como una transformación de elementos consolidados que le resulten conocidos del cuento infantil, lo cual lo llevará hacia un ejercicio de reconocimiento y reconstrucción sobre lo establecido. Lo irónico podrá ser entendido por el lector infantil como una respuesta creada a partir de la contradicción de una situación.

Además, descubrí que a pesar de haber asegurado en el primer capítulo que se trataba plenamente de una literatura hecha para niños/as, la realidad es que identifiqué al cuento de “El cometa Francilló” como un texto que no encuentra un engranaje respecto a los demás, porque el relato se encuentra alejado de un contexto infantil, por lo que considero que esta narración funciona como una parodia que trata de infantilizar al adulto y que tiene poco que ver con el tipo de lector al que va dirigida la obra, lo cual revela las secuelas del trabajo de Jorge Ibarguengoitia como un escritor especializado en obras dirigidas a otro público.

Por último, considero que debido a la riqueza de esta obra y a la notable producción literaria de estos últimos años, el estudio de la literatura infantil resulta ser un campo fértil para críticos, analistas y creadores. Específicamente reconozco a *Piezas y cuentos para niños* (1989) como un libro poco conocido que se ha menospreciado por parecer una “obra menor”

o porque las novelas canónicas la han ensombrecido. Pero no hay que ver esto como un punto en contra, mucho menos juzgar a la obra infantil como *subliteratura*, sino como un terreno fructífero en el cual Jorge Ibarguengoitia nos ofrece una obra de calidad repleta de su estilo característico. Debido al poco interés que ha generado este libro, en comparación a los estudios que se han hecho de sus obras condecoradas, invito a los estudiosos a participar en el análisis de éste, comenzando por las piezas teatrales que aparecen al inicio de esta compilación, las cuales resguardan elementos valiosos de la narrativa del escritor guanajuatense. Por otro lado, como desarrollé a lo largo de este trabajo, las estrategias subversivas son diversas y yo sólo me enfoqué en dos, por lo tanto, las piezas teatrales y los cuentos pueden ser trabajadas a partir de ellas, tal es el caso del absurdo, lo cómico, la sátira. También sería interesante puntualizar en el factor intertextual, o bien estudiar acerca de los nuevos rumbos que emprende la literatura infantil.

Bibliografía

Textos de Jorge Ibargüengoitia

IBARGÜENGOITIA, Jorge, (1988). "Cuentos edificantes". En *Autopsias rápidas*, México: Vuelta.

_____, (1989). *Piezas y cuentos para niños. Obras de Jorge Ibargüengoitia*. México: Joaquín Mortiz.

Textos consultados

AÍNSA, Fernando (1991). La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana, en *La Novela Histórica. Cuadernos Americanos*, XXVIII, 13-31.

BAJTÍN, Mijail (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francios Rabelais*. Madrid; Editorial Alianza.

BAROJA, Pío (1986). *La caverna del humorismo*. Madrid; Caro Raggio.

BENGOECHEA BARTOLOMÉ, Mercedes (1997), Mercedes. *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá de Henares, España: Universidad de Alcalá de Henares.

BERGER, Peter (1999). *Risa redentora: La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona; Kairós.

BERGSON, Henri (2011). La risa. *Ensayo sobre la significación de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

BERISTÁIN, Helena (2003). *Diccionario de retórica y poética*, 8ª, México; Porrúa.

BORTOLUSSI, Marissa (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.

BRAVO-Villasante, Carmen. (1963). *Historia de la literatura infantil española y Ensayos de literatura infantil*, Madrid: Doncel.

BRITO GARCÍA, Luis. (2001). "Golpe de gracia: el humor en siete pecados capitales y una letanía", *Del humor en la literatura: compilación*. México: CONARTE Nuevo León.

CALINESCU, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos.

CARROLL, Lewis (2010). *Alicia en el país de las maravillas*. México: Sexto Piso.

CERRILLO, Pedro (2016). *El lector literario*. México: Fondo de Cultura Económica.

- CERVERA, Juan (1985). *La literatura infantil en la educación básica*. Madrid: Cincel.
- _____ (1988). *En didáctica de la lengua y la literatura*. Madrid: Anaya.
- _____ 1992, (2003). *Teoría de la literatura infantil*. Madrid: Ediciones Mensajero.
- _____ (1990). “Problemas de la literatura escrita para niños”, en Cerrillo Pedro (coord.), *Literatura infantil* (pp.67-83). Madrid: Editorial Susaeta.
- COLOMER, Teresa (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- DÍAZ, Esther (1999). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- ECO, Umberto (1984). Apostillas a *En el nombre de la rosa*, Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.
- _____ (2003). *Vegetal and mineral memory. The future of the books*. Discurso de Inauguración de la Biblioteca de Alejandría. Recuperado desde <http://relatos.leergratis.com/conferencia-de-umberto-eco-sobre-los-libros-y-las-tecnologias-digitales.html>
- ELIZAGARAY, Alga Marina (1975). *Entorno a la literatura infantil*. La Habana; Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- ESCARPIT, Denise. (1986). *La literatura infantil y juvenil en Europa: panorama histórico*, trad. De Diana Luz Sánchez Flores. México: FCE.
- FLORES HERNÁNDEZ, Silvia Aldara (2004). Hacia una literatura infantil sin complacencias: los cuentos para niños de Jorge Ibarguengoitia. *Revista Tema y Variaciones de Literatura*. XXII, 311-333.
- FOSTER, Hal (1985) (pról.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairos.
- FREUD, Sigmund [1996] (2000). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid; Alianza Editorial.
- FUENTES HERNÁNDEZ, Juan Carlos. *El humor y lo cómico, un ejemplo: Jorge Ibarguengoitia*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- GÁRATE, Arantza (1997). Niños, niñas y libros. Las diferencias de género en la LIJ. *Revista Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, XX (95), 7-17.
- GARRALÓN, Ana. (2001). *Historia portátil de la literatura infantil*, Madrid: Anaya.
- GEMA GARCÍA, Marcos (2012). El humor, la risa y la ironía en el microrrelato hispánico. *Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, CCLIV (1), 3-14. Recuperado desde http://biblioteca_digital/articulos/10-589-8408bj.pdf

- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid.
- GÓMEZ DE LORA, Chema (2009). *Manual de literatura infantil y juvenil. Técnicas y teorías y orientaciones para escribir y leer*. Madrid: CCS.
- GRANADOS GARNICA, Víctor Manuel (2009). *Historias desde la posmodernidad. Boquitas pintadas y la tía Julia y el escribidor. Del recurso estructural al homenaje, de la crítica a la nostalgia*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- GUERRERO GUADARRAMA, Laura (2012). *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*, México: Universidad Iberoamericana.
- _____ (2010). *Nuevos rumbos en la crítica de la literatura infantil y juvenil*. México: Universidad Iberoamericana.
- HABERMAS, Jürgen (1985). “La modernidad un proyecto inacabado”, en Hal Foster (pról.), *La posmodernidad* (pp. 19-36). Barcelona: Kairos.
- _____ (1988). “Modernidad versus posmodernidad”, en J. Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad* (pp.87-102). Madrid: Alianza.
- HUTCHEON, Linda (1981). “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática. *Poetique*, XLV, 173-193.
- _____ (1989). *The politics of postmodernism*. London: Routledge.
- _____ (1988). *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- _____ (1993). La política de la parodia postmoderna, trad. del inglés por Desiderio Navarro. *Revista Criterios*, edición especial homenaje a Bajtín, 187-203. Recuperado desde <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>
- _____ [1985] (2000a). *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press.
- _____ (2000b). “Capítulo 2. Definir la parodia” de *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-Century Art Forms*, trad. de María Rosa del Coto, Osvaldo Beker. Recuperado desde <http://absorcionesretomas.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-2-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>.
- _____ (2000c). “Capítulo 3. El alcance pragmático de la parodia” de *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-Century Art Forms*, trad. de María Rosa del ,

Oswaldo Beker. Recuperado desde <http://absorcionesretomas sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-3.-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>.

HUYSEN, Andreas (1988). “Vanguardia y postmodernismo. En busca de la tradición vanguardia y postmodernismo en los 70”, en J. Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad* (141-155). Madrid: Alianza.

JACKSON, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo Editora.

JAMESON, Frederic (1985). “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Hal Foster (pról.), *La posmodernidad* (pp.165-186). Barcelona: Kairos.

_____ (2001). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.

LURIE, Alison (1998). *No se lo cuentes a nadie. Literatura infantil espacio subversivo*. Madrid; Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

LYOTARD, Jean-Francois (1993). *La condición posmoderna*, México; REI, 1993.

_____ (1994). *La posmodernidad explicada a los niños*. Trad. Enrique Lynch, 3.a ed. Barcelona: Geidsa.

MENDOZA, Antonio (coord.). (2012). *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario*. Barcelona: Ediciones Octaedro.

NEGRÍN, María Eugenia (2014). *La letra encantada. Rincones oficiales de literatura infantil*. México: Universidad Autónoma de Campeche.

OWENS, Craig (1985). “El discurso de los otros; Las feministas y el posmodernismo”. En Hal Foster (pról.), *La posmodernidad* (pp. 93-124). Barcelona: Kairos.

PASTORIZA De Etchebarne, Dora. (1962). *El cuento en la literatura infantil: Ensayo crítico*, Buenos Aires: Ed. Kapelusz.

PELAYO, Pepe (2013). *La literatura infantil. Los personajes* [en línea]. Recuperado desde <http://humorsapiens.com/literatura-infantil-y-humor/el-humor-en-la-literatura-infantil-los-personajes>

_____ (2015) *Apuntes a granel sobre el sentido del humor* [en línea]. Recuperado desde <http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/apuntes-a-granel-sobre-el-sentido-del-humor>

_____ (2014). *El humor en la literatura infantil. La historia a contar* [en línea]. Recuperado desde <http://humorsapiens.com/literatura-infantil-y-humor/el-humor-en-la-literatura-infantil-la-historia-a-contar>

- PESCETTI, Luis (2014). *Apuntes sobre el humor, los niños y lo infantil* [en línea]. Recuperado desde <http://www.luispescetti.com/apuntes-sobre-el-humor-los-ninos-y-lo-infantil/>
- _____ (2012). *Caminos personales del humor* [en línea]. Recuperado desde <http://www.luispescetti.com/caminos-personales-del-humor/>
- PETRINI, Enzo (1963). *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid; Rialp.
- PICÓ, Josep (comp.), (intr.). (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- PIRANDELLO, Luigi (1964). *El humorismo*. Buenos Aires; Editorial el libro.
- POLLOCK, Jonathan (2003). *¿Qué es el humor?* Buenos Aires; Editorial Paidós.
- PULGARÍN, Amalia (1995). *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos.
- RAMÍREZ MEMBRILLO, Alfredo (2006). *Ironía humorismo y sátira en la poesía modernista hispanoamericana*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). Diccionario de la lengua española (22.aed.). consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- REY PERICO, Mario Enrique. (2000). *Historia y muestra de la literatura infantil y juvenil*. México: SM.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ- INSÚA, Alberto (2007). Freud y Bergson. "El chiste la risa y su relación con lo social". *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXIII, 103-121.
- SÁNCHEZ ROLÓN, Elba M. (2005). "Posmodernidad y literatura: un debate", en *Homenaje y diálogo. Primer coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibarguengoitia*. México: Universidad de Guanajuato.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1992). *Invitación a la estética*. México; Grijalbo.
- SANTOS MARTÍNEZ, Gilberto Alejandro (2006). *Humor e intertextualidad en Idos de la mente de Luis Humberto Crosthwaite*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- SCHIAVONI, Giulio (1989). "Estudio preliminar" en Walter Benjamin, *Escritos en la literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- SECCI, M. Crsitina (2006). "Rompecabezas: vida y obra de Jorge Ibarguengoitia". *Casa del*

Tiempo. Vol. III, Época III, Núm. 88. Recuperado desde http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/88_may_2006/casa_del_tiempo_num88_34_45.pdf

SORIANO, Marc (1995). *La literatura para niños y jóvenes*. Buenos Aires: Colihue.

TREJO, Blanca Lydia. (1950). *La literatura infantil en México. Desde los aztecas hasta nuestros días*. México: edición de la autora.

VATTIMO, Gianni (1985). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

VÁZQUEZ VARGAS, Magdalena (2003). La actual narrativa infantil y juvenil española. *Revista de Filología y Lingüística*, XXIX (1), 61-84.

VILLALOBOS GUERRERO, Luis Alfonso (2010). *A reírse un rato recordando* [en línea]. Recuperado desde <http://chobojos.zoomblog.com/archivo/2010/11/28/>

ZAVALA, Lauro (1993). “Para nombrar las formas de la ironía”, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

_____ (2007). *De la teoría a la minificción posmoderna*. Recuperado desde http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/5651/2856.