

José D. Dueñas Lorente

Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación
Universidad de Zaragoza
Jduenas@unizar.es

(Recibido 18 febrero 2011/
Received 18th February 2011)

(Aceptado 25 mayo 2011/
Accepted 25th May 2011)

Fomentar el deleite: el humor en la literatura juvenil

*PROMOTING THE ENJOYMENT:
THE HUMOUR IN THE YOUNG LITERATURE*

Resumen

En el artículo se constata la escasez del humor en la literatura juvenil. Es evidente que entre los recursos o estrategias de captación del lector que desarrollan los autores no destaca lo cómico. Por ello se apuntan aquí algunas hipótesis que contribuyan a dar cuenta de esta circunstancia. Así, en lo que a la literatura juvenil se refiere se defiende que autores y editores tienden a percibir al lector adolescente con incertidumbre y desconfianza. A continuación se analizan algunos casos -títulos y autores- donde el humor no es un recurso secundario u ocasional sino un ingrediente sustancial en el pacto narrativo que pretende entablar el escritor con sus lectores. Con todo, se sostiene que el humor, la búsqueda de la comicidad, ayuda a formar al lector adolescente mejor que otros procedimientos aparentemente más educativos, a la vez que más convencionales y más acordes con pautas y valores socialmente bien aceptados.

Palabras clave: Humor, literatura juvenil, educación.

Abstract

This paper investigates the lack of humour in the current Young Literature. It is obvious that the comical element doesn't stand out among the devices or strategies that the authors develop to capture the reader's interest. That is why this article suggests some hypotheses that contribute to describe this situation. Thus, as far as Young Literature is concerned, it is argued that authors and publishers tend to perceive the adolescent reader with uncertainty and distrust. Some cases -titles and authors- are analyzed below in which humour is not a secondary or occasional device but a substantial ingredient in the narrative pact that the writer aims to make with his readers. All in all, it is supported that humour, the search of the comicality, helps to bring up the adolescent reader better than other seemingly more educational procedures which are more conventional and in line with guidelines and socially well-accepted values.

Keywords: Humour, young literature, education.

Introducción

Al revisar hace un tiempo (Dueñas & Tabernero, 2004; Dueñas, 2006) el panorama de la narrativa juvenil actual apreciábamos que entre los resortes dominantes de que se sirven los autores a la hora de establecer un pacto narrativo con el lector juvenil –el suspense, el misterio, la educación afectiva, la aventura, el exotismo...– no se hallaba desde luego el humor. Parece evidente que la risa, la comicidad

en sus diferentes variantes, no es precisamente uno de los rasgos más notables de la literatura juvenil (LJ). Y esta ausencia puede explicarse si atendemos a la relación asimétrica entre emisor y destinatario que tiende a prevalecer en la LJ española. No descubrimos nada si decimos que los escritores optan más a menudo por el paternalismo que por la complicidad, esto es, desconfían de la capacidad del receptor adolescente para la interpretación de los textos de modo que prefieren no asumir riesgos como, por ejemplo, el de buscar la risa de alguien cuya reacción es poco previsible.

Parece claro que el humor requiere de un bagaje compartido, de un cúmulo de referencias susceptible de ser cuestionado, de un mundo común que pueda ponerse en entredicho. Como apunta Peter Berger (1999: 328), "el sentido del humor no es una expresión de sentimientos subjetivos (...), sino más bien un acto de percepción que forma parte de la realidad del mundo que se extiende más allá de la propia conciencia". Sin embargo, el momento histórico o las circunstancias sociales, añade Berger, condicionan de manera determinante la experiencia humorística. "El humor -según escribe Marcela Carranza (2009: 245), siguiendo a Bajtin-, en una relación parásita de la norma, se ocupa de trastocarla". No cabe duda de que, aun con todo, hay un humor más estereotipado, basado en clichés y en estrategias consabidas, y que como tal parece destinado a un sector amplio de receptores, pero provocar la risa requiere también innovación, cambio constante, de modo que en este cometido las fórmulas trilladas se agotan pronto.

Decía Andreu Martín (1995: 25), parafraseando a Soledad Puértolas, que escribir para adultos equivale a escribir para uno mismo mientras que dirigirse a niños o jóvenes supone siempre un esfuerzo de adaptación o, lo que es lo mismo, un reajuste de las expectativas que pretende satisfacer el escritor. Este ejercicio que podríamos llamar de "enajenación" del autor, en cuanto que sale de sus coordenadas naturales para intentar situarse en otro horizonte estético e ideológico, resulta evidentemente necesario para llegar al lector poco iniciado. Y en este caso, acomodarse a los gustos del adolescente suele traer consigo, por otra parte, el aligeramiento -si no la omisión- de los recursos formales más complejos, así como la censura de determinados asuntos o motivos.

"Escribir para uno mismo", como decía Puértotas y suscribía Martín, otorga al autor una seguridad que desaparece al dirigirse a niños o jóvenes. No cabe duda de que el lector adolescente es un receptor huidizo para la mayoría de los escritores: sus intereses, sus referencias culturales -lo que llama Umberto Eco (1987) la "enciclopedia" del lector- sus expectativas, los hipotextos que maneja, su tradición lectora o incluso su formación como receptor de mensajes mediáticos son considerablemente distintos a los del autor adulto. La desconfianza ante las posibilidades de interpretación del lector adolescente se hace notar todavía hoy de modo bastante evidente a pesar de que desde hace tiempo escritores y editores buscan sus opiniones y juicios de forma persistente, ya sea mediante la comunicación directa en las aulas o a través de cartas, correos electrónicos, etc.

En cualquier caso, el proceso de acomodación al lector por parte del escritor de literatura infantil y juvenil resulta condicionado por las pautas culturales dominantes en un lugar o en un periodo. Así, enfoques y modos que se consideran pertinentes en un país o en una época son tachados de impropios en otro sitio o en otro momento. En España, por ejemplo, donde se defiende con particular ahínco la familia tradicional, parece impensable que los libros juveniles presenten modelos maternos tan poco convencionales como los que hace tiempo trazaron en otros países autores como Christine Nöstlinger -así, en *Konrad o el niño que salió de una lata de conservas* (1975)-, Maria Gripe -en *La hija*

del Espantapájaros (1963) o en los libros de la serie de Elvis, aparecida en los años setenta, etc.- o el propio Roald Dahl en su *Matilda* (1988). Si en la literatura juvenil española se ha tendido a considerar al receptor adolescente antes que nada como alguien susceptible de ser educado o entretenido, la trayectoria literaria seguida en otros lugares nos demuestra que no ha de ser necesariamente así. Y menos cuando se cuenta ya con un público de sólido recorrido lector. Porque entre las distintas promociones de jóvenes lectores formados en los últimos años han de surgir de modo inevitable sectores que no sólo estén en condiciones de abordar obras de cierta complejidad y hondura sino que las reclamen, como consecuencia de una progresión natural.

Si la escasa presencia del humor en la LJ española parece deberse en última instancia a la función dominante que asumen autores y editores, como decimos, lo cierto es que el contexto cultural y literario en que esto se inserta no contribuye a superar esta circunstancia. Hay que anotar en principio la considerable debilidad de la tradición humorística de la literatura española e incluso, en buena parte, de la occidental. La plena legitimidad del humor en la literatura se ha visto lastrada desde antiguo. Así, la pérdida del libro II de la *Poética* de Aristóteles, el dedicado a la comedia -reconstruido de manera indirecta mucho después-, supuso durante siglos un vacío teórico importante, de modo que hasta el Renacimiento no hay reelaboraciones apreciables de los escasos textos clásicos que abordaban lo cómico en el arte (Pueo, 2001). De cualquier modo, parece incontestable, como apunta L. Beltrán Almería (2002: 19), que "la concepción habitual de la estética literaria ha ignorado el mundo de la risa". Con ello, el autor que busca la comicidad se enfrenta con una escasez de modelos que sin duda limita su empeño. Por otra parte, los autores españoles se muestran reacios a seguir ejemplos foráneos, como pudieran ser Roald Dahl o Tom Sharpe, que sin embargo sí han sido entre nosotros leídos y celebrados. En particular entre el público infantil y juvenil ha conocido, como bien se sabe, enorme ascendencia el "humor subversivo" (en expresión de Martín Ortiz, 2009: 97) de Dahl, aunque no por ello sus procedimientos hayan sido incorporados a la tradición literaria española.

A la vez, lo cómico encuentra una dificultad añadida en la literatura juvenil, y es que el humor requiere por lo general de un cierto distanciamiento con respecto al propio mundo, es decir, exige estar dispuesto a no defender a ultranza nuestras certezas. En este sentido, decía Arthur Koestler que la risa sólo nace en quienes logran un grado suficiente de autonomía con respecto a sus necesidades emocionales, porque sólo la capacidad para alejarse de sí mismos permite ver las propias equivocaciones (citado por L. Beltrán, 2002: 239). Sin embargo, el adolescente tiende a tomarse muy en serio a sí mismo y difícilmente se muestra dispuesto a cuestionar las convicciones que va adquiriendo como verdaderos tesoros.

Por otra parte, los recursos humorísticos son configuraciones culturales y dependen, como decíamos, de los contextos sociales e históricos en que se apoyan, de las referencias, mitos o convicciones en que se sustenta una determinada concepción de la realidad. De la revisión de patrones culturales compartidos surge lo cómico. Con todo, cabe pensar que los escritores de literatura juvenil tienen muy en cuenta -aunque sea de manera intuitiva- la ley de la pragmática que formulaba hace ya unos años Umberto Eco (1987: 77): "la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor". Una idea que desarrollaba el propio Eco (1995: 73) en otro lugar: "todo acto de lectura es una difícil transacción entre la competencia del lector (su conocimiento del mundo) y la clase de competencia que determinado texto postula, con el fin de ser leído de modo económico". No

obstante, podemos señalar ciertos ejemplos de obras y de autores donde la "difícil transacción" de que habla Umberto Eco adopta formas menos estereotipadas en la búsqueda del lector juvenil.

A la hora de considerar diferentes variantes de lo cómico, señalaba Luis Beltrán (2002: 219) que las principales concepciones de la risa que se han manifestado en el arte a lo largo de los años aparecen ya básicamente apuntadas en la obra de Aristóteles: así, la percepción antropológica del humor, que entiende la risa como factor de identidad y de singularidad del ser humano en cuanto que es "el único ser viviente que ríe", según la expresión aristotélica; también la risa que emana de la fealdad: "lo risible -dice Aristóteles en su *Poética* (v. 1449 a)- es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor"; o la risa entendida como placer, que aporta un efecto regenerador "un renacer de la vida", en expresión de Beltrán Almería (2002: 245). A partir de esta clasificación básica rastreamos diferentes usos del humor en la LJ española actual.

La risa en los textos juveniles

Que sepamos, en España en estos últimos años sólo una colección de literatura juvenil ha encontrado en el humor su razón de ser, "El navegante-Humor", de SM, que reunió doce títulos entre 1998 y 2001, fecha esta última en que cesó su trayectoria. Bajo su amparo aparecieron obras como *Caralampio Pérez*, de Juan Muñoz Martín; *Mi casa parece un zoo* (1998), de José María Plaza; *Un corte de pelo y una sonrisa* (1999), de Carlos Puerto; *El laboratorio del Doctor Nogueira*, de Agustín Fernández Paz (1999); *Vacaciones en el cementerio* (2000), de Domenica Luciani, o *Nunca Más* (2001) de Fernando Lalana y José M^a Almárcegui. El breve recorrido de la colección da idea de su menguada acogida, a pesar de que algunos de sus títulos se sigan reeditando hasta hoy mismo.

Evidentemente, tanto el tipo de humor como las pretensiones de los autores difieren considerablemente entre unos títulos y otros. Así, Juan Muñoz -creador también de la conocida serie infantil protagonizada por Fray Perico- trata de convertir en *Caralampio Pérez* lo "feo" en risible -según señalaba Aristóteles- sin más pretensiones que el entretenimiento de los lectores. El autor acude para ello a recursos nada refinados -golpes, castigos, desgracias ajenas, motes...- de acuerdo con la rancia tradición del humor basado en el porrazo y la bofetada, un sistema de referencias cómicas que parece remitir de modo inmediato a las historietas del tebeo -las conocidas tiras de Mortadelo y Filemón, Pepe Gotera y Otilio, El botones Sacarino..., firmadas por Ibáñez, etc.-. Pero también recuerda *Caralampio Pérez* a una determinada tradición literaria representada, entre otros títulos, por *El pequeño Nicolás* de Sempé y Goscinny, donde la desmitificación del mundo infantil y de la vida escolar no sugiere ningún propósito didáctico y hace pensar en un público adulto más que en el receptor infantil o juvenil al que se ha destinado la obra. Recuérdese, en este sentido, que René Goscinny fue, además, guionista hasta su temprana muerte de la serie de Astérix y Obélix y de Lucky Luke.

Cabe pensar, pues, que se trata de literatura contagiada por recursos más propios del cómic o del tebeo, esto es, por procedimientos que, descontextualizados, trasvasados a otro marco de referencia -el literario, en este caso-, resultan particularmente burdos. Los autores optan así, en definitiva, por pautas bien conocidas, se instalan en una tradición humorística consolidada, cuya acogida ofrece pocas dudas. Es evidente, por otra parte, que la cosificación, la deshumanización de los personajes que subyacen en los textos aludidos han sido instrumentos tradicionales de la literatura

humorística, posiblemente porque son formas de objetivar y de desdramatizar la propia vida. Bergson (2003: 31) enunció incluso una "ley" con la que pretendía fijar esta constatación: "Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo".

De cualquier modo, el efecto cómico de estas obras parece basarse en última instancia en la acción de desvelar –y de algún modo reivindicar– lo prohibido, lo reprimido por las convenciones sociales, de manera que la risa supone en estos casos una recuperación de la parte elemental y oculta de la personalidad de cada uno. En *Caralampio Pérez*, sólo al final de la obra el protagonista expresa una cierta mala conciencia ante el inapelable fracaso académico con que culmina su relato. Así pues, el modelo sugiere en el receptor infantil o juvenil ciertas dosis de libertad frente a las imposiciones sociales, ya que el autor prescinde de las prescripciones habituales en lo que al comportamiento de los niños se refiere. Parece claro, por último, que *Caralampio* postula un lector modelo poco exigente, de modo que compartir la risa en este caso requiere de una complicidad cultural escasa.

Hay títulos dentro de la citada colección en que la apuesta por el humor es menos decidida, ya que se trata de una comicidad tamizada por otros intereses, básicamente educativos, de modo que el relato ha de acudir a otros componentes –el suspense, la intriga, las relaciones afectivas de los protagonistas– para que el contrato narrativo con el lector adolescente adquiera verdadera solidez. Este es el caso, por ejemplo, de *Un corte de pelo y una sonrisa*, de Carlos Puerto, donde aparte de alguna situación hilarante se persigue un humor de tono menor más que la carcajada. El autor juega aquí con el significado irónico de algunos nombres, que dan idea de talentos opuestos a los que en realidad encierran los personajes designados, también con la descripción caricaturesca de tipos y sobre todo con la acción incontrolada de un niño que se salta de manera sistemática las más elementales normas de convivencia, como ya percibíamos en el título de Juan Muñoz. Domenica Luciani, en *Vacaciones en el cementerio*, recurría también a otros ingredientes propios de la novela juvenil como la intriga policiaca, el suspense o el terror, de manera que el humor es sólo uno más de los elementos de una historia en que un narrador adolescente cuenta lo sucedido durante un verano que pasa con su tío, enterrador de profesión. No obstante, el afán humorístico manifiesta aquí elaboración y pretensiones no muy usuales: tratar de presentar la muerte y el más allá desde un enfoque cómico y desmitificador constituye un reto no menor que exige sin duda afinar los recursos.

Lalana y Almárcegui, en la novela titulada *Nunca más*, su aportación a "El Navegante-Humor", acuden a un registro costumbrista en la descripción de los personajes y de las situaciones dentro de un marco general de recreación de la infancia de los propios autores. Como en otras de sus narraciones, Lalana abunda en guiños y en referencias a una determinada época, la de su infancia y juventud, y en alusiones poco encubiertas a su ciudad natal, Zaragoza, donde se desenvuelven la mayoría de sus historias. Se trata, en definitiva, de evocaciones de su propio mundo que se convierten al mismo tiempo en claves para la interpretación pertinente del texto. De este modo se hace patente que la obra ha sido diseñada desde la óptica de una doble recepción, algo que suele apreciarse, como es sabido, en los mejores textos infantiles y juveniles. Lalana es fiel aquí a su conocida idea de la narrativa juvenil y por ello no faltan ni una notable labor de documentación ni la construcción de personajes en virtud de un determinado rasgo de su carácter. *Nunca más* recuerda en diversos aspectos a otra novela que el autor firmó por las mismas fechas, *Ámsterdam Solitaire* (1998), y que fue publicada también por "El

Navegante", aunque en su serie de "Misterio". El autor conseguía entonces una entretenida parodia de la novela policiaca tradicional en la que intriga y humor progresaban estrechamente unidos.

En la obra que comentamos ahora, Lalana y Almárcegui han optado, como decimos, por llevar el humor a sus habituales coordenadas literarias, lo que proporciona al texto una considerable cohesión, salvo en momentos aislados en que se busca expresamente la carcajada por encima de la coherencia narrativa. A diferencia, pues, de lo que sucede en otros casos, en *Nunca más* el humor se desprende del entramado de los acontecimientos y resulta un ingrediente necesario en la arquitectura general de la obra. Por otra parte, al lector se le supone, por ejemplo, capacidad para percibir el significado evocador de determinados nombres importantes en el ciclismo de los años setenta –Eddy Merckx, Ocaña, Zoetemelk...– así como para entender otras circunstancias que daban carácter a la época o se le otorga la posibilidad de reconstruir la atmósfera afectiva del tiempo en que se sitúa el relato. Aparte de ello, en la novela concurren componentes atemporales de segura aceptación por parte del público joven, así las primeras relaciones afectivas entre adolescentes o un paralelo y arraigado sentimiento de culpa que se pretende superar, etc. En suma, los autores establecen diferentes niveles de lectura, de progresiva complejidad, lo que aporta al libro una ambición literaria que lo empuja más allá del mero objeto de distracción.

Como en pocas otras ocasiones, la parodia y el humor resultaban verdaderos soportes de la narración en una de las series más celebradas, al menos en sus momentos iniciales, de la literatura juvenil española: la protagonizada por Manolito Gafotas. La ironía, la desmitificación de la vida familiar y de la propia infancia son, en este caso, los principales resortes de los textos de Elvira Lindo. A mi juicio, tanto el humor como la prosa deben mucho al contexto de oralidad en que surgió el personaje. No se olvide que Manolito Gafotas nació en 1987 como personaje radiofónico en busca –y esto es relevante– de un público adulto, de modo que hasta 1994 no se convierte en protagonista literario, ya en el marco de una colección juvenil. Tal vez por ello en la serie no cabe rastrear talante didáctico ninguno y domina la crítica social de tono ligero. Si en la mayoría de las obras de literatura juvenil se pretende que el lector se identifique afectivamente con los protagonistas o que viva virtualmente su misma suerte, Elvira Lindo se proponía por el contrario que el receptor conservara la distancia necesaria para percibir en su justa medida recursos como la ironía, la parodia o la sátira de costumbres. Por lo mismo, también el lenguaje padece frecuentes procesos de desautomatización; la autora intenta a menudo llamar la atención sobre el propio instrumento creativo de que se sirve –algo poco frecuente en la literatura juvenil actual– con el fin de convertirlo asimismo en objeto de parodia. Por ello, frases hechas, expresiones cotidianas aparecen aquí fuera de sus contextos habituales y de este modo muestran a las claras el grado de absurdo, de ambigüedad o de hipocresía que arrastran sin que generalmente se perciba. Con todo, el principal procedimiento humorístico de Elvira Lindo consiste en levantar expectativas en el lector –provistas de la supuesta inocencia de la infancia– para inmediatamente después y de modo sistemático desmontarlas y dejarlas en nada.

Así, en *¡Cómo molo! (Otra de Manolito Gafotas)* (1996), al narrador y protagonista se le encaja una mano en la ranura del vídeo de la vecina, y su madre acude en su ayuda: "Mi madre lo desenchufó. Ahí se puede decir que estuvo muy humana. Pero luego lo único que le preocupaba era que se estropeará el vídeo de la Luisa y los gastos de la reparación. Se ve que para ella el tener un hijo manco era algo secundario" (Lindo, 1996, 2003: 33). De este modo, pasan por el tamiz de

la escritora convenciones, tópicos, lugares comunes, etc., aunque ateniéndose habitualmente al terreno de las relaciones familiares y sociales. Claro que el proceso de destrucción de expectativas no siempre concluye en el mismo punto. La autora opta en ocasiones por demolerlas por completo mientras que otras veces mantiene en pie determinados reductos afectivos o sentimentales. Así, el narrador no desaprovecha ninguna ocasión para convertir al abuelo en personaje caricaturesco, sin embargo, siempre salvaguarda en estos casos una dosis elevada de afecto. La variedad hace que este recurso logre sus efectos a pesar de ser muy explotado; es decir, la autora mantiene un margen de incertidumbre en un proceso de desmitificación que resulta decisivo y constante. Con todo, pienso que el tipo de humor de la serie de *Manolito* se explica en buena medida –como decíamos– por ir destinada en un principio a un receptor adulto, de manera que ya configurado en lo sustancial el mundo del personaje es trasvasado a un público infantil. Por otra parte, el éxito rotundo de algunas entregas –la primera, por ejemplo, ha superado holgadamente las cuarenta reediciones– pone en evidencia que no hay tanta distancia como a veces se cree entre el humor de adolescentes y el de adultos. Bien es cierto, que una vez conseguida y asentada la fórmula de éxito, la autora se dedicó básicamente a repetirla, lo que supuso evidentemente un notable descenso en el grado de exigencia de las más recientes novelas de la serie, valga como ejemplo la última, *Manolito tiene un secreto* (2002).

Aunque la trama policiaca constituye el ingrediente fundamental de las novelas que Andreu Martín y Jaume Ribera han construido en torno a las aventuras de Juan Anguera, alias Johnny Flanagan, –adolescente barcelonés aficionado a la investigación detectivesca–, el humor se hace presente en todas las entregas y desempeña una función relevante. Todos los títulos de la serie –diez hasta el momento, aparecidos a lo largo de más de veinte años, entre *No pidas sardina fuera de temporada* (1987) y *Yo tampoco me llamo Flanagan* (2009)– incorporan un componente de educación afectiva, que –a mi juicio, (Dueñas, 2002)– es otro de los principales puntales de las historias. El protagonista cuenta sus hazañas en primera persona y aparece ante el lector como antihéroe a punto siempre de fracasar tanto en sus investigaciones como en sus pretensiones amorosas. Los autores optan por escindir al personaje entre el detective resolutivo, a lo Philippe Marlowe, que trata de ser, y el adolescente indeciso e inseguro que se nos descubre a menudo. Este proceso de desdoblamiento supone por lo general una fuente constante de humor. Así, frecuentemente Flanagan se propone responder con una frase que dé cuenta de su talante heroico si la situación lo requiere, pero no logra en estos casos, por lo general, más que farfullar vulgaridades, pretende actuar con contundencia pero reacciona preso del miedo y la precipitación, trata de imprimir solemnidad a su proceso de iniciación afectiva pero se encuentra con resultados bastante más prosaicos de los que esperaba. Por ejemplo, el protagonista reflexiona sobre lo relevante que debe de ser para cualquiera la primera vez en que se dice “te quiero”. Pero, inmediatamente después, confiesa: “A lo largo de los años, supongo que debes de recordar cómo fue y lo que te contestó ella. A mí, Clara me dijo simplemente: –Ya. Adiós, Juan” (Martín y Ribera, 1987: 175).

El narrador y protagonista tiende a verse a sí mismo desde una óptica cargada de ironía; analiza meticulosamente su comportamiento con una mirada adulta más que juvenil, lo que le permite distanciarse de sus urgencias emocionales, como decía Koestler y consignábamos arriba. Con ello, los autores proponen una suerte de educación afectiva en la que tienden a relativizar los procesos de iniciación que tanta trascendencia adquieren para el adolescente. Martín y Ribera defienden, no

obstante, determinados valores con firmeza y para ello no dudan en acudir incluso al discurso de intención aleccionadora, pero cuestionan al mismo tiempo el acervo tradicional y rancio en que consistía buena parte de la educación sentimental de los jóvenes en años anteriores.

En cualquier caso, la ausencia de soluciones ejemplarizantes permite a los autores incorporar el humor de manera franca, en la medida en que lo cómico resulta poco acorde con el moralismo de intención dogmática o en que el humor casa mal con percepciones demasiado acabadas de la realidad. Cabría decir incluso que en la literatura juvenil española a mayor carga moralizante se aprecia menos presencia del humor; un enunciado que se cumple sin resquicios, por ejemplo, en los relatos más aleccionadores de Sierra i Fabra –*Noche de viernes* (1993), *El niño que vivía en las estrellas* (1996), *Las Chicas de Alambre* (1999), etc.–. Y, por el contrario, escritores de menos pretensiones didácticas, como César Mallorquí (1997, 1999), Martín Casariego (1996, 2002) o Martín y Ribera, se manifiestan más proclives a incorporar rasgos de comicidad a sus textos.

Un caso ciertamente inusual en la actual literatura infantil y juvenil española es el de Daniel Nesquens, quien desde la tradición del humor del absurdo ha convertido la asociación libre de ideas en procedimiento idóneo para desmontar cualquier percepción simple de la realidad. El humor parece ser para Nesquens un proceso epistemológico de aproximación al mundo que más le interesa, el de las palabras, en cuanto punto de encuentro y a menudo de desencuentro entre el mundo interior y la realidad externa. No cabe duda de que muchas de sus páginas son cabal manifestación de la risa como placer, como condición regeneradora del ser humano, a la que ya aludía Aristóteles. En Nesquens, lo cómico no es tanto instrumento para la crítica social como un fin en sí mismo. Es el chiste por el chiste, el humor como forma de reencuentro gozoso con el mero hecho de vivir. En sus mejores hallazgos, Nesquens (2001a y b, 2006, 2009b, 2009c, 2010) provoca ese humor que potencia la vida, que la redescubre porque desvela tópicos y convenciones que la asfixian, consigue la risa que ahuyenta el recuerdo de la finitud y de la muerte.

No cabe duda, con todo, de que Daniel Nesquens ha evolucionado con los años y si en un principio (2001a y b, 2004) su estrategia humorística por excelencia se basaba en poner en entredicho los convencionalismos del lenguaje en pos de un uso desautomatizado de las palabras –y ello mediante la explotación de dobles sentidos, el desarrollo de analogías insólitas entre significantes o entre conceptos con algún punto remoto de concomitancia, la búsqueda de connotaciones semánticas poco habituales, etc.–, recientemente indaga más en las situaciones y en los personajes, de manera que el humor nace más entroncado con los recursos propiamente narrativos: así, son frecuentes en sus textos escenas aparentemente familiares, pero que ocultan facetas inusitadas de algunos personajes, modos de vida nada frecuentes –así en *Papá tatuado* (2009) o en *El hombre con el pelo rizado* (2010)–, que cuestionan de manera frontal el sedentarismo y la rutina. De cualquier modo, el humor de Daniel Nesquens entronca con esa dimensión antropológica de la risa que ya anotaba, a su modo, Aristóteles: esa faceta de lo cómico que refuerza nuestra identidad de especie sola ante la risa, porque también está sola ante su antagonista, la muerte, la conciencia de la muerte.

A modo de conclusión

La sucinta revisión de algunos usos de lo cómico en textos juveniles que aquí hemos intentado nos aporta, por otra parte, información de interés acerca del lector modelo que tienden a configurar o a postular las obras destinadas a los jóvenes. En este sentido, entendemos el concepto de "lector modelo" a modo de estrategia discursiva que despliega el propio texto en busca de su lector idóneo, tal y como propone Eco (1987: 81): "prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo 'esperar' que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla". Si los autores de LJ suelen manifestar, como decíamos, una clara conciencia de la necesidad de adaptarse a una determinada competencia lectora que no es la suya, no parecen tan conscientes de esta idea de que el texto ha de contribuir a generar la competencia lectora y cultural que requiere, esto es, que ha de tender a construir su propio lector modelo.

En general, los autores de literatura juvenil se sirven escasamente del humor, como decíamos, y cuando acuden a lo cómico lo moldean con arreglo a la idea del receptor hipotético que les espera. Tienden en exceso a eliminar la ambigüedad, a justificar desde una perspectiva moral o didáctica el propio texto y, en definitiva, a acotar un terreno que no es el más indicado para lo cómico, porque el humor necesita de perfiles menos precisos, de un margen considerable de libertad. En las obras juveniles suele faltar verdadero afán por incitar a la interpretación; se opta por soluciones conservadoras con el objeto de asegurarse al lector medio; el autor –lo mismo que el editor– elude riesgos ante el temor de no ser cabalmente entendido, por lo que acude a soluciones de contrastado resultado aunque con ello se dificulte la progresión literaria del lector juvenil. Claro está que por fortuna no siempre es así, como ya hemos constatado.

En suma, tal vez sucede en la LJ actual eso de que los árboles no dejan ver el bosque, y que entre tantos detalles y atenciones que cultivar se olvida a menudo lo sustancial por antonomasia, algo que ya subrayaba de manera incontestable Fernando Savater hace unos años (1988: 10): "[E]n literatura lo único inapelable y duraderamente instructivo es el deleite mismo. Algo que hace disfrutar ya está enseñando algo, y algo infinitamente difícil y precioso, lo más básico para vivir cuerdamente: está enseñando *a pasarlo bien*". Porque, insistía Savater, la literatura fomenta antes que nada nuestra subjetividad, puebla y desarrolla el "yo" del lector: "Si desapareciera la literatura no perderíamos un arte, sino el alma. Como puede imaginarse, los problemas educativos resultan casi banales al lado de este prodigioso riesgo (...)".

Referencias bibliográficas

Estudios

- ARISTÓTELES, Horacio, Boileau. (1984). *Poéticas*. Madrid: Editora Nacional. Edición de Aníbal González Pérez.
- BERGER, P. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- BERGSON, H. (2003). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- CARRANZA, M. (2009). "El humor negro: una poética de la irreverencia en la literatura para niños", en AA. VV. *Literatura infantil y Matices* (pp. 245-277). Tarazona: Fundación Tarazona Monumental.

- DUEÑAS LORENTE, J. D. (2002). "Dos modelos de éxito en la adaptación de la novela policiaca a la literatura juvenil: Fernando Lalana y Andreu Martín-Jaume Ribera", en Agrelo Costas, M^a E. y otros (coords.). *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías* (pp.389-401). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- DUEÑAS LORENTE, J. D.; TABERNERO SALA, R. (2004). "La narrativa juvenil en los últimos veinte años: entre luces y sombras", en Mendoza, A. y otros. *Aspectos didácticos de lengua y literatura. 13* (pp. 221-294). Zaragoza: ICE-Universidad de Zaragoza.
- DUEÑAS LORENTE, J. D. (2006). "Literatura juvenil actual: rémoras y retos", en Taberner Sala, R.; Dueñas Lorente, J. D.; Jiménez Cerezo, J. L. (eds.). *Contar en Aragón. Palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil* (pp. 89-114). Zaragoza: Prensas Universitarias.
- ECO, U. (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- ECO, U. y otros. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer*, Madrid: Taurus.
- MARTÍN, A. (1995). "¿Por qué literatura juvenil?". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, N^o 72, pp. 24-28.
- MARTÍN ORTIZ, P. (2009). "Presencia del humor en la literatura de Roald Dahl". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. N^o 7 (2), pp. 87-98.
- PUEO, J. C. (2001). *Ridens et Ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza: Anexos de *Tropelías*, 8. Departamento de Lingüística General e Hispánica, Universidad de Zaragoza.
- SAVATER, F. (1988). "Lo que enseñan los cuentos". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. N^o 1, pp. 8-11.

Literatura juvenil

- CASARIEGO CÓRDOBA, M. (1995). *Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero*. Madrid: Anaya.
- _____ (2002). *Dos en una*. Madrid: Anaya.
- MARTÍN, A.; RIBERA, J. (1987). *No pidas sardina fuera de temporada*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (2009). *Yo tampoco me llamo Flanagan*. Madrid: Anaya.
- LALANA, F. (1998). *Ámsterdam Solitaire*. Madrid: SM 'El navegante-Misterio'.
- LALANA, F.; ALMÁRCEGUI, J. M. (2001). *Nunca más*. Madrid: SM 'El navegante-Humor'.
- LINDO, E. (1994) *Manolito Gafotas*. Madrid: Alfaguara, 2002 (38ª edic.). Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- _____ (1996) *¡Cómo molo! (Otra de manolito Gafotas)*. Madrid: Alfaguara, 2003 (15ª edic.). Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- _____ (2002). *Manolito tiene un secreto*. Madrid: Alfaguara. Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- LUCIANI, D. (2000). *Vacaciones en el cementerio*. Madrid: SM 'El navegante- Humor'.
- MALLORQUÍ, C. (1997). *El último trabajo del señor Luna*. Barcelona: Edebé.
- _____ (1999). *La cruz de El Dorado*. Barcelona: Edebé.
- MUÑOZ MARTÍN, J. (1998). *Caralampio Pérez*. Madrid: SM, 'El navegante -Humor'.
- NESQUENS, D. (2001a). *Diecisiete cuentos y dos pingüinos*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- _____ (2001b). *Hasta (casi) cien bichos*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Elisa Arguilé.
- _____ (2004). *Días de clase*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- _____ (2006). *Mi familia*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Elisa Arguilé.
- _____ (2008a). *Marcos Mostaza, uno*. Madrid: Anaya. Ilustración de Claudia Ranucci.
- _____ (2008b). *Marcos Mostaza, dos*. Madrid: Anaya. Ilustración de Claudia Ranucci.

- _____ (2009a). *Marcos Mostaza, tres*. Madrid: Anaya. Ilustración de Claudia Ranucci.
- _____ (2009b). *Marcos Mostaza, cuatro*. Madrid: Anaya. Ilustración de Claudia Ranucci.
- _____ (2009c). *Papá tatuado*. Barcelona: A buen paso. Ilustraciones de Mágicomora.
- _____ (2010). *El hombre con el pelo revuelto*. Madrid: Anaya. Ilustraciones de Emilio Urberuaga.
- PLAZA, J. M. (1998). *Mi casa parece un zoo*. Madrid, SM 'El navegante-Humor'.
- PUERTO, C. (1999). *Un corte de pelo y una sonrisa*. Madrid: SM 'El navegante-Humor'.
- SEMPÉ / GOSCINNY. (2003). *El pequeño Nicolás*. Madrid: Alfaguara, 1960 (49ª edic.).
- SIERRA I FABRA, J. (1993). *Noche de viernes*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1996). *El niño que vivía en las estrellas*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1999). *Las Chicas de Alambre*. Madrid: Alfaguara.