

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES**

**MAESTRÍA EN LITERATURA PARA NIÑOS**

**EL HUMOR COMO RECURSO PARA LA TRANSGRESIÓN**

**UN ESTUDIO DE MATILDA, DE ROALD DAHL**

Tesis para obtener el título de Magíster en Literatura para Niños

DIRECTORA: Prof. Mg. María Luisa Miretti

TESISTA: Prof. Ana Carolina López

Rosario, junio de 2018

A Diana, Chela, Ale, Mari y Carlos,  
por los cuentos que me contaron  
antes de aprender a leer.

A Norberto, Alfonsina y Bigui, por el amor,  
la confianza y la compañía silenciosa.

## **Agradecimientos**

A la Prof. Mg. Dana Botti, por la generosidad y lucidez con la que me acompañó en este proceso.

A Joaquín Vázquez, por sus críticas y su amistad.

A Lucero Gómez Cruz y Lorena Centorbi, por sostenerme en la borrasca.

A Nicolina Cabral, Marita Novo, Verónica Giovanini y Camila Vázquez, por las tardes de escritura compartida.

A mi directora, Prof. Mg. María Luisa Miretti, por su insistencia y la minuciosidad de su lectura.

“El humorismo se niega a los satisfechos,  
a los ortodoxos de todas las sectas,  
a los dueños de las soluciones.  
El humorista está buscando, siempre.”

Eduardo Stilman

“Creyéndose hermosos, los mayores han ofrecido al niño unos libros  
que representan al adulto con sus mezclados atributos (...),  
su ciencia, su hipocresía y anquilosamiento.”

Paul Hazard

# Índice

<b>Introducción</b> -----	6
<b>Antecedentes</b> -----	9
<b>Metodología</b> -----	10
<b>Capítulo 1: Roald Dahl, un escritor satírico</b> -----	13
<b>Capítulo 2: El humor y su relación con el poder: antecedentes teóricos</b> -----	25
2.1: La crítica dividida ¿por qué los niños deberían (o no) leer a Dahl?-	25
2.2: Estudios sobre humor y poder en Roald Dahl-----	28
2.3: El aporte de Ana B. Flores: discurso humorístico y poder-----	33
<b>Capítulo 3: Un análisis de <i>Matilda</i>, de Roald Dahl</b> -----	37
3.1 Análisis crítico de <i>Matilda</i> , de Roald Dahl -----	38
3.1.1 El contexto de producción del libro-----	38
3.1.2 Los paratextos-----	39
3.1.3 Análisis estructural de la novela-----	43
3.1.4 Competencias implicadas en la lectura-----	54
3.2 Abordaje de las formas de humor presentes en la novela-----	55
3.2.1 La autoridad ridiculizada a través de la caricatura-----	56
3.2.2 Parodia de discursos “de autoridad”-----	61
3.3.3 Valores sociales en la mira de la sátira -----	69
3.3.4 Ironía : una alerta frente al discurso adulto -----	75
3.2.5 Humor negro ¿para niños?-----	83
3.3 La <i>Matilda</i> que no pudo ser -----	87
3.4 El humor como recurso transgresor : entre la obediencia y lo posible	90

<b>Capítulo 4: Consideraciones sobre el humor en la literatura para niños</b> -----	93
4.1 Desenmascarar la “versión falsificada”-----	95
4.2 Sobre la inclusión de groserías en los libros para niños-----	97
4.3 El humor frente a los temas tabú: el sexo y la muerte-----	98
<b>A modo de cierre</b> -----	103
<b>Bibliografía</b> -----	111
<b>Anexos</b> -----	124

## Introducción

### La risa, los libros y los niños

“Podéis juzgar / la catadura moral de un régimen político  
de una institución política / de un hombre político,  
por el grado de peligrosidad que otorguen  
al hecho de ser observados / por los ojos de un poeta satírico.”

Roque Dalton

Los versos que encabezan este trabajo proponen una operación que, en apariencia, puede resultar extraña: poner a prueba la moral del poderoso frente al espejo subversivo de la risa. Tras su lectura, es inevitable preguntarnos por qué podría resultar peligroso tal movimiento, cuál es el riesgo encerrado en el ojo del poeta satírico. Dicha inquietud es a la vez el punto de partida y el eje central de nuestro interés sobre el humor, esto es, su carácter político, su relación con el poder.

El discurso humorístico nace como una provocación. Por ello, se constituye a partir de su posibilidad de interpelar a otros discursos y encuentra allí su razón de ser. Asimismo, tiene un anclaje histórico que marca la eficacia de su acción: lo enunciado tiene un sentido en un determinado contexto. En la literatura para niños, campo en el que se inscribe este estudio, la pregunta que nos ocupa gira en torno a indagar qué poder tiene el humor; cuáles son sus efectos, qué límites transgrede.

Si consideramos al “libro infantil como un mensaje que un hablante (o escribiente) adulto, de determinada época y de determinado país, dirige a destinatarios de menor edad” (Soriano 211)<sup>1</sup> y acordamos que ese mensaje condensa y vehiculiza los valores y representaciones de quien escribe, cabe entonces preguntarnos qué ocurre cuando ese mensaje no expresa certezas ni juicios de valor sino interrogantes. En efecto, intentaremos demostrar que el

---

<sup>1</sup>Es relevante citar el trabajo del escritor francés Marc Soriano (1918-1994), autor del libro *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, 2010. Su obra es fruto de un exhaustivo estudio en el campo de la Literatura para Niños y es material de referencia.

humor, cuando pone en cuestión discursos sociales, tiene la potencia de una pregunta; es la expresión de una actitud transgresora que, en ese diálogo adulto- niño, apuesta por una no jerarquía, al tiempo que disputa la legitimidad del poder ejercido por quien detenta la autoridad e instituye las normas.

Un ejemplo paradigmático de aquello que puede lograr el humor cuando se utiliza como recurso transgresor es el caso del escritor galés Roald Dahl, quien supo observar con mordacidad la literatura para niños. Tal vez por ello su lectura fue prohibida en tantas ocasiones, al tiempo que encabezaba las listas de los libros más vendidos. Su estilo ácido, tan poco frecuente en las publicaciones infantiles, lo diferenció notablemente del trabajo de sus contemporáneos y provocó reacciones disímiles en lectores y críticos. Dentro de su obra, analizaremos la novela *Matilda*<sup>2</sup>, debido a que ella condensa la mayor variedad de formas de humor, siendo también la que ubica de mejor manera el foco de las relaciones entre adultos y niños.

La hipótesis que sustenta nuestro trabajo sostiene que en *Matilda* el uso del humor tiene un efecto transgresor que interpela los discursos con que los adultos se dirigen a los niños. Además expondremos algunas consideraciones acerca de cómo ese efecto transgresor se expresa en el contexto de los libros para niños contemporáneos a la publicación de la novela estudiada.

Nos proponemos así el objetivo de contribuir a las investigaciones sobre el humor en la literatura para niños, acercando un marco teórico que permita enriquecer el análisis de esta última. También esperamos contribuir a los estudios que se realizan sobre Roald Dahl en Argentina, reuniendo un recorrido de investigaciones que sirvan de referencia.

En un sentido más específico y atendiendo al análisis literario propiamente dicho, intentaremos identificar las distintas formas de humor que aparecen en la novela *Matilda*. Para ello, reconoceremos los discursos y formas de representación que la operación humorística pone en cuestión. Por último,

---

<sup>2</sup> Publicada originalmente en 1988, es una de las últimas novelas de Roald Dahl. Narra la historia de una niña muy inteligente que sufre el desprecio de sus padres, quienes la maltratan e insultan continuamente. La directora de la escuela también trata a Matilda con violencia, por lo que ella se propone enfrentar a los adultos que la rodean.



propondremos una lectura que contemple el sentido (transgresor) que las distintas formas del humor suscitan en nuestro abordaje.

## Antecedentes

A los fines de delimitar el interés de la investigación, se registraron dos clases de estudios en torno a la obra de Roald Dahl: aquellos cuya categoría central es el humor<sup>3</sup> y aquellos que se ocupan de las relaciones de poder entre adultos y niños<sup>4</sup>. No se registraron análisis que expliquen al humor en tanto operación discursiva de efecto transgresor.

Las investigaciones que abordan el humor lo explican de diversas maneras: como un recurso que propicia la diversión, reafirma pautas sociales, sirve a efectos terapéuticos y alivia el terror. Como podrá observarse, las relaciones de poder entre adultos y niños no ocupan en estos estudios un papel relevante.

Este último tema es abordado por el segundo grupo de investigaciones relevadas. Ellas exponen cómo Roald Dahl presenta de manera negativa a ciertos personajes-adultos en oposición a los personajes- niños. De esta manera -explican- se transgrede una esperable distribución de poder: los niños logran someter a los adultos. En esta operación, sin embargo, el humor no es el artífice de la subversión ni se vincula directamente en la lucha por el poder.

Es necesario destacar que al hablar de Roald Dahl, gran parte de la crítica se refiere a él como un escritor transgresor, ya sea porque utiliza un vocabulario soez o bien porque en sus historias, padres y maestros ocupan el lugar de los “villanos”. En este sentido, no se registran estudios que se detengan a indagar

---

<sup>3</sup>Nos referimos aquí a los trabajos de: Fresno Fernández, Mercedes. “Realismo y Sátira en la Obra de Dahl” *Revista Didáctica: Lengua y Literatura*, (2009); Cross, Julie. “Frightening and Funny: Humour in Children’s Gothic Fiction”. Jakson, Anna, Karen Koats and Eddie McGill, eds. *The Gothic in Children’s Literature: Haunting the Borders*, 2009; Stallup, Jackie “Discomfort and Delight: the Role of Humor in Roald Dahl’s Work for Children”. Alston, Anne y Catherine Butler, dir. *Roald Dahl*. 2012 y Martín Ortiz, Patricia. “La Literatura Infantil de Roald Dahl: elementos recurrentes”. *Tesis de Doctorado*. Universidad de Salamanca, 2002.

<sup>4</sup> Entre las investigaciones cuya categoría central es el poder en la relación de adultos y niños pueden citarse: Chen- Wei Yu. “Power and his Mechanic in Children’s Fiction: The Case of Roald Dahl”. *International Research in Children’s Literature*. (2011); Viñas Valle, Laura. “Conflictos de poder en la literatura infantil y los relatos para adultos de Roald Dahl” *Revista Docencia e investigación de la Escuela Universitaria Magisterio de Toledo*. (2004); Martens, Annelies. “Ideology in Children’s Literature: Critical Discourse Analysis of the Adult- Child Power Relation y Roald Dahl’s Matilda”. *Bachelor Thesis English Language and Culture*. Universidad de Amsterdam, 2015.

cómo propicia la transgresión haciendo uso del humor. Por consiguiente, la novedad de nuestro aporte radica, como veremos más adelante, en realizar una relectura de la obra de Roald Dahl, considerando el carácter político del recurso humorístico en el contexto de la relación adultos-niños.

Para obtener el encuadre teórico que nos permita avanzar en este sentido, recurriremos al trabajo de Ana B. Flores<sup>5</sup>, quien indaga, desde una perspectiva sociosemiótica, de qué manera el discurso humorístico puede ser entendido como una estrategia en relación con el poder. Desde su enfoque, el humor cuestiona las respuestas obedientes a la ley y pone de manifiesto su arbitrariedad, ubicándose aquel en una posición que busca desenmascarar las normas y a quienes las imponen.

Esta forma de pensar el humor nos permite explicar cómo Roald Dahl transgrede e invita a transgredir lo que en el presente estudio se considera como “ley”, a saber: las normas, lo esperable en la relación entre adultos y niños y los “mensajes” que los primeros transmiten a los segundos en sus libros.

## **Metodología**

Desde un punto de vista metodológico, esta investigación se desarrolla en dos partes. La primera se focaliza en el análisis de *Matilda*. Para ello se identifican en el texto formas del humor que corresponden a las categorías: caricatura, parodia, sátira, ironía y humor negro. Esta progresión obedece a un grado creciente de complejidad en las operaciones de sentido que cada forma de humor propone.

Para analizarlas, es clave dar cuenta del contexto de producción de la obra, lo que permite reconocer aquello que funciona como “la norma”, el discurso que el humor pone en cuestión. La investigación de Phillipe Áries y Georges Duby

---

<sup>5</sup> Ana B. Flores es investigadora y docente de la Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja desde 1998 coordinando el Grupo de Investigaciones de Humor (GIH). Desde allí construye como objeto lo que ella denomina “políticas de humor”, noción que expresa de qué manera el humor como discurso vehiculiza y opera en las relaciones de poder. Su trabajo puede ampliarse en Flores, Ana Beatriz. *Políticas de Humor*, 1998.

(1991) publicada en *Historia de la Vida Privada*<sup>6</sup> nos permitió acceder a las distintas representaciones sociales, discursos y formas de valoración, que constituyen el insumo textual que el humor altera. Tomándolas como referencia, se deconstruye la operación discursiva transgresora de ejemplos extraídos de la novela.

En una segunda instancia, se reconstruyen ciertas reglas básicas<sup>7</sup> de producción en el campo de la literatura para niños para intentar demostrar cómo Roald Dahl logró transgredirlas operando humorísticamente sobre lo esperable. Para ello se consideran ejemplos de otras publicaciones<sup>8</sup> del mismo autor.

La tesis se estructura de la siguiente manera: el primer capítulo constituye un recorrido breve de la biografía del autor. Para organizarlo se rastrearon aspectos que muestran cómo su estilo humorístico sentó una posición particular dentro del campo de la literatura para niños, particularmente en el Reino Unido y Norteamérica. Se analiza también el impacto de su obra en el marco de las discusiones de la época sobre infancia y literatura. En este sentido, las declaraciones del propio Dahl y de sus editores, como así también el visible tono moral de los cuestionamientos que recibió por parte de la crítica literaria de su época, ayudan a componer un cuadro que muestra el potencial transgresor del humor o bien, parafraseando a Dalton, evidencian la peligrosidad otorgada a las observaciones de un “poeta satírico”.

El segundo capítulo repasa brevemente los ejes temáticos abordados por quienes estudiaron a Roald Dahl, deteniéndose específicamente en las investigaciones que analizan el funcionamiento del humor. También se expone como antecedente el trabajo de Ana B. Flores, que resulta además el encuadre teórico que le da soporte al presente trabajo.

---

<sup>6</sup>De los trece volúmenes que incluyen esta obra se toma el Tomo IX, al cual pertenecen los trabajos de Prost, Antonine. “Fronteras y espacios de lo privado”. Áries, Philippe y George Duby, dir. Vol. IX: *Historia de la Vida Privada en el Siglo XX*, 1991 y Vincent, Gerard. “¿Una historia del secreto?”. Áries, Philippe y George Duby, dir. Vol. IX: *Historia de la Vida Privada en el Siglo XX*, 1991.

<sup>7</sup> Para esta reconstrucción se tomaron como referencia los trabajos de la investigadora israelí Sohar Shavit citada en Carranza, Marcela. “¿Por qué la literatura es también para niños?” *Revista Imaginaria*. (2009) y de Soriano, Marc. *Literatura para niños y jóvenes: Guía de exploración de sus grandes temas*, 2011.

<sup>8</sup> Nos referimos a ciertos pasajes de *Los Cretinos*, 1985; *Cuentos en verso para niños perversos*, 2008; *Rhyme Stew*, 2008; *Rhyme Stew*, 2017; *La maravillosa medicina de Jorge*, 2011; *Las brujas*, 1985.

El tercer capítulo es un análisis crítico de *Matilda* realizado en dos momentos. En el primero se emplean las categorías del análisis narratológico<sup>9</sup>. Asimismo, se incluye una referencia al contexto de publicación, los paratextos y las competencias implicadas en la lectura de la obra. A través de ello, se espera establecer un entorno de sentido para el discurso humorístico.

En el segundo momento, se expone un análisis que da cuenta de las operaciones discursivas de carácter transgresor expresadas en las distintas formas de humor que aparecen en la novela. Hacia el final del capítulo, rescatamos un incidente biográfico referido al primer borrador de *Matilda*, devuelto por la editorial con duras críticas hacia el autor. A partir de ello se propone una lectura que pretende explicar cómo el uso del humor resulta transgresor y motiva el rechazo.

En el cuarto capítulo se considerarán ejemplos de otras publicaciones de Roald Dahl a fin de contrastarlos con cierta normativa más o menos explícita en el campo de la literatura para niños y jóvenes (en adelante, LIJ). De ese modo, se intentará dar cuenta del posicionamiento transgresor del autor respecto de sus contemporáneos.

Para finalizar, se reunirán los resultados obtenidos que permitirán corroborar la hipótesis planteada y establecer nuevas líneas de investigación.

---

<sup>9</sup>Este análisis repasa en los aspectos del texto narrativo que sugiere Gemma Lluch en su *libro Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, 2004.

## Capítulo 1

### Roald Dahl, un escritor satírico

“Nunca”, escribió Reginald  
a su más querido amigo,  
“seas un precursor”.

Saki

En *Las aventuras de Reginald*, Saki<sup>10</sup> relata la historia de un joven que recibe órdenes de reemplazar temporalmente a la hija del vicario dirigiendo el coro de niños de la iglesia. Reginald acepta gustoso y, como primera lección en clave “vanguardista”, lleva a los niños a pasar la tarde al río, donde les permite desnudarse y darse un baño, al tiempo que les enseña canciones en honor al dios Baco. La inmediata reacción escandalizada que se levanta para acusar a Reginald es lo que lo lleva a la reflexión que ofrece a su amigo: “nunca seas un precursor” (27). A la luz de este relato, la expresión permite ilustrar lo que se expondrá a continuación: una lectura sobre las repercusiones de la obra de Roald Dahl<sup>11</sup> en el campo de la literatura para niños y jóvenes.

Así, reconocer cómo su estilo humorístico constituyó una manera particular de posicionarse en ese campo, resulta un primer paso fundamental para desmontar el humor como estrategia discursiva transgresora. A continuación recorreremos algunos aspectos significativos de su vida como escritor, deteniéndonos en las objeciones y reconocimientos que recibió en el marco de las discusiones sobre infancia y literatura de su época. Ese acercamiento nos permitirá ajustar la apreciación de lo que significó utilizar el humor como recurso discursivo en los libros para niños. Asimismo, considerar las reacciones que provoca su obra nos permite preguntarnos por las fronteras de la literatura infantil y juvenil, lo que es permitido o deseable escribir para niños y de qué manera hacerlo.

---

<sup>10</sup> Saki es el seudónimo para Héctor Hugues Munro (1870/916). Este escritor británico retrató con humor macabro e irónico la sociedad victoriana de su tiempo.

<sup>11</sup> Para situar cronológicamente su trabajo en el campo de la LIJ es necesario considerar que sus libros para niños se publicaron desde 1960 hasta 1990.

Roald Dahl nació en Cardiff, Gales, en 1916. Fue educado bajo los cánones victorianos en un internado inglés, formación que lo marcó en sus percepciones acerca de los adultos, especialmente padres y maestros<sup>12</sup>. La mala experiencia sufrida en la escuela hizo que desestimara la idea de ir a la universidad e ingresó a trabajar como piloto. Su carrera de escritor comenzó involuntariamente en 1941, cuando recibió la invitación de un cronista estadounidense para escribir en un periódico algunas de sus anécdotas como integrante de la Royal Air Force durante la Segunda Guerra Mundial.

Así nació su primer cuento, en el que relata un accidente aéreo sufrido durante un combate. Su título original, "A Piece of Cake",<sup>13</sup> fue modificado al publicarse en el diario donde se tituló "Shot down over Libya" (Derribado en Libia). Significativamente, la referencia irónica del título original, ("Pan comido" es la expresión que usa el piloto para definir cómo será su vuelo antes de saber todas las desventuras que sufrirá), fue desestimada por un criterio editorial que descartó la presencia del humor como marca de su nascente estilo. La modificación fue reclamada por Dahl que insistió en que la referencia humorística le daba identidad al relato, y, aunque no consiguió que se respetara su borrador, la experiencia lo inició en el oficio de la escritura (Sturrock 23). En un viaje a Nueva York y en constante búsqueda de editores, conoció a Patricia Neal, una actriz estadounidense muy conocida en el medio con la que se casó y tuvo cinco hijos.

En 1943 comenzó a publicar varios cuentos y luego los reunió en lo que fue su primera antología publicada en 1945, *Over to you*. A partir de allí la frecuencia con que sus relatos circulaban por distintos medios se incrementó y el escritor adquirió fama, especialmente luego de que Alfred Hitchcock llevara a la TV algunos de ellos<sup>14</sup> en los que aparecía combinado el horror y el humor. Estos y otros más tienen como denominador común la risa como efecto sorpresa en

---

<sup>12</sup> Estas impresiones quedaron registradas en un relato autobiográfico de su infancia en el que retrata con ironía la doble moral de algunos adultos y de la escuela: *Boy, relatos de infancia*, 1988.

<sup>13</sup> En el original: "A Piece of Cake", traducido al castellano como "Pan comido", expresión que simboliza algo que es muy fácil de realizar, publicado en 1946 integrando la antología de relatos *Over to You: Ten Stories of Flyers and Flying*, 2003

<sup>14</sup> Una referencia completa a los cuentos de Roald Dahl adaptados por Alfred Hitchcock puede consultarse en Miró, Francesc. "Cuando Alfred Hitchcock se enamoró de los cuentos de Roald Dahl". *Eldiario.es*. 8 jul. 2016.

relatos de gran tensión, y fueron publicados en la antología *Someone Like You*, en 1949 y más tarde en *Kiss Kiss*(1960). Su nombre asociado al de Hitchcock ayudó a que se lo vinculara con un estilo macabro, aunque siempre se hacían presentes el humor negro y la ironía.

Por ese tiempo, algunos sellos editoriales como Macmillan comenzaron a pedir a escritores conocidos que crearan historias breves para niños<sup>15</sup>. Eso constituyó un signo de transformación en el campo de la literatura infantil: crecía la demanda y comenzaban a ensayarse algunas respuestas a la misma. Aparecieron por entonces historias escritas para niños por autores que no venían del campo. En 1952 el argentino Julio Cortázar escribió para los hijos de un amigo su "Discurso del oso". Diez años más tarde el relato fue incluido en *Historias de cronopios y de famas* (1962), derribando una barrera entre las publicaciones de niños y de adultos. Otros ejemplos pueden nombrarse: el norteamericano Ray Bradbury escribió "Switch on the Night" (La niña que iluminó la noche) en 1955 y Umberto Eco, "I tre cosmonauti" (Los tres astronautas) en 1966. Años más tarde, a comienzos de los '70, la argentina Ediciones de la Flor generó un catálogo que reunió estos cuentos escritos por aquellos que solían hacerlo "para adultos", publicando también a Clarisse Lispector y Augusto Roa Bastos entre otros. Estos corrimientos de fronteras fueron propios de las rupturas de una época que apostó a nuevas definiciones. En general se evidenciaba un mayor interés en los distintos países de Europa por la divulgación de libros para niños, donde aparecieron nuevas editoriales y autores cuyas producciones no se identifican con un tono moralizante y propician búsquedas preponderantemente estéticas.<sup>16</sup>

En ese contexto, Roald Dahl, alentado por sus editores, publicó en 1961 *James and the giant peach* (James y el melocotón gigante). Este relato, como muchos otros, había sido compuesto especialmente para sus hijos, a los que habitualmente les narraba cuentos de Beatrix Potter<sup>17</sup>. Pensando en ella

---

<sup>15</sup> Tomado de Treeglown, Jeremy. *Roald Dahl: A biography*, 1995.

<sup>16</sup> Para ampliar el abordaje de los cambios en la literatura para niños de la década del '60 puede consultarse Saiz Ripoll, Anabel. "Años '60, nuevos horizontes". *Revista Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* (1993).

<sup>17</sup> Beatrix Potter (1866-1943), fue una escritora e ilustradora del Reino Unido. Su obra para niños consta de 23 libros que contienen historias de animales.

decidió escribir historias de animales aunque buscando un toque original (Sturrock 36), de allí que los tiernos personajes de las historias de Potter inspiraran los caricaturescos insectos del melocotón gigante. La costumbre de contar cada noche cuentos a sus hijos le sirvió como instancia inspiradora y como ocasión de desarrollar sus dotes de narrador, a la vez que propició el desarrollo de un inconfundible tono oral presente en todos sus libros para niños.

En la historia referida, James es un huérfano que se ve obligado a vivir con sus malvadas tías luego de que un rinoceronte devorara a sus padres durante una visita al zoológico de Londres. En medio de su desventura se encuentra con unos insectos gigantes que viven en un durazno de enormes proporciones, los que lo invitan a buscar aventuras ayudándolo como primer paso a deshacerse de sus tías. La ayuda consiste en movilizar el durazno para que ruede en dirección a ellas, que terminan aplastadas por el peso de la fruta cuando rueda colina abajo rumbo a la libertad. Como vemos, las formas que se hacían presentes en sus relatos para adultos (elementos sorprendidos de humor negro), aparecieron también en su primera novela para niños, afirmándose como otro sello de su escritura.

Pensar este tipo de situaciones en un libro propio de la LIJ es interesante a la luz de ciertas consideraciones acerca de la infancia presentes en la época. En aquel entonces convivían “ideas de libertad y amplitud de horizontes” con otras conservadoras que expresaban “sumisión y obediencia que estaban muy arraigadas en la mente y en el léxico”. Se concebía así un “niño jugueteón, básicamente bueno, al que se le ocurren mil y un travesuras y al que hay que advertir, de vez en cuando, para que no se equivoque; pero, eso sí, usando las formas imperativas de la dulzura y la ternura” (Saiz Ripoll 12).

En ese contexto, dirigirse al niño nunca dejaba de ser un acto educativo con sentido adoctrinador en el que “aquel que sabe” lo vigila para advertirle “que no se equivoque”. No resulta difícil imaginar, entonces, el impacto que tuvo el humor negro de Dahl incluido en *James...* y cómo fue proyectada su lectura en ese “niño básicamente bueno”.



A tono con estos señalamientos puede mencionarse el hecho de que le fue difícil conseguir un editor británico. No fue así en Estados Unidos, donde pudo hacerlo rápidamente y alcanzando un “éxito modesto”, probablemente debido a que ya conocían su trabajo para adultos (Treglown 104).

Luego de la publicación de *James...* la crítica se dividió entre quienes lo miraron con buenos ojos, suponiendo que sus lectores adultos estarían al tanto del estilo de sus cuentos, comparándolo incluso con *Alicia en el país de las maravillas* y proyectando “el nacimiento de un clásico”, y otros “críticos de revistas literarias, libreros y especialistas en educación” que objetaron “la exageración violenta del lenguaje y caracterización grotesca de los personajes”, concluyendo con un lapidario: “no recomendado”. Estas críticas representaron para Dahl, “una muestra temprana de lo que luego se volvería una reacción usual a su trabajo” (Treglown 104).

Sin embargo, el libro se vendió rápidamente y lo alentó a escribir una segunda novela, que se vio interrumpida por tres graves tragedias sucedidas en un breve lapso: su hijo Theo sufrió un accidente que le dejó secuelas irreversibles, su hija Olivia murió a causa del sarampión y su esposa sufrió una grave enfermedad cerebral que la dejó postrada.

Durante ese tiempo Dahl se hizo cargo de sus hijos y del tratamiento de su esposa, dedicándose laboralmente a realizar guiones para películas<sup>18</sup>; recién en 1964 pudo finalizar y publicar el libro comenzado antes del accidente de Theo: *Charlie and the chocolate's factory* (Charlie y la fábrica de chocolate).

Las inmediatas reacciones sobre la novela dan cuenta del carácter censor de atentos observadores: bibliotecarios, maestros, críticos y editores, generaban espacios en los que se intentaba discutir la sustancia de un campo en ciernes: el de la literatura infantil. La primera acusación contra *Charlie...* la tildó de racista. En la edición original, unos pequeños seres que trabajan en la fábrica de chocolate, los Oompa- Loompa, resultan tener la piel oscura y provienen de algún lugar del África. Los reclamos no se hicieron esperar y, sensibles a la

---

<sup>18</sup> Entre otras: *You only live twice*. Dir. Lewis Gilbert. United Artists, 1967 y *Chitty Chitty Bang Bang*. Dir. Ken Hugues. United Artists, 1968.

crítica, Dahl y sus editores decidieron revisarlo y reeditararlo en 1973<sup>19</sup>. La modificación no deja de tener, a nuestro juicio, una posible lectura irónica destinada a responder a las acusaciones: en la nueva versión, los Oompa-Loompa provienen ahora de “Loompalandia”, tienen largos cabellos rubios y piel muy blanca encarnando así un estereotipo inobjetable.

Esa no sería la única controversia que debería sortear *Charlie y la fábrica de chocolate*. En 1972, una revista estadounidense especializada en literatura infantil, publicó una nota de la escritora y crítica canadiense Eleanor Cameron, quien se refirió en forma muy dura al contenido de esa novela y al estilo de Dahl en particular.

En la nota, Cameron acusó a la novela de ser la expresión (negativa) de la época, equiparable al peor programa de televisión. Aún más, lo definió como “el libro más desagradable jamás escrito”(párr.13), cuyo contenido de “humor sádico” y “grotesco” sólo podía ser apreciado por “aquellos maestros que aparentemente no tienen idea de qué otros libros deberían leer a los niños” (párr.18). Cameron desaconseja su lectura incluso en el caso de interpretar a *Charlie...* como una sátira, no siendo posible para ella que los niños, a quienes define como “literariamente poco entrenados” (párr.11), pudiesen interpretar el humor.

Lectores, libreros, bibliotecarios y hasta el propio Roald Dahl<sup>20</sup> se hicieron eco y respondieron con énfasis, iniciando así un debate que se prolongó a lo largo de todo un año y atravesó cuestiones centrales en torno al campo de la literatura infantil: qué se espera de un libro para niños, qué pueden apreciar y comprender, por qué leer literatura<sup>21</sup>. Numerosas cartas de lectores denunciaron una especie de “absolutismo de criterio” que buscaba desacreditar la opinión de los niños lectores al juzgar un libro, apelando a ese argumento

---

<sup>19</sup> Para una descripción detallada de los distintos cuestionamientos que recibió la novela y la controversia que generó referida al racismo, puede consultarse Corona Aguilar, Elisa. *Niños, niggers, muggles. Sobre literatura infantil y censura*, 2012.

<sup>20</sup> Puede consultarse la respuesta que el autor opone a Cameron, en Dahl, Roald, “Charlie’s chocolate factory: a reply”. *The Horn Book Magazine*, 1973

<sup>21</sup> El debate puede seguirse en la sección “Cartas de los lectores” de la revista *The Horn Book*, accesible a través de su página donde se encuentra su archivo digitalizado.

“siempre que [los niños] eligen un libro que a nosotros nos parece inadecuado”(Chamberlain párr. 5).

Otras cartas, sin embargo, apoyan el análisis expuesto por Cameron. Una de ellas, trascendente debido a que está firmada por la escritora estadounidense Úrsula Le Guin, le reconoce a Dahl el “mérito de entusiasmar a los niños por la lectura a través de su prosa”, lo cual según ella se explica porque provee “una experiencia de evasión, una fuga mental similar a la posibilitada por las historietas” (Le Guin, párr. 3). Tal afirmación, destinada a devaluar el mérito que inicialmente le reconoce, culmina con preguntas en las que se apela a “la razón de quienes se sientan a leer un libro así a los niños” planteando si es que pretenden tan sólo “enseñar a los niños a ser buenos consumidores”, alentando un “simple llenarse con interminables caramelos, como en el modelo de fábrica del señor Dahl” (párr. 4).

Acusado entonces de ser desagradable y grosero, de promover la evasión y el consumo, de proponer fórmulas de humor incomprensibles a la infancia<sup>22</sup>, las críticas hacia *Charlie...* insinúan los bordes de la LIJ de la época. Esto implica, entre otras cosas, enfatizar en aquello que se consideraba propio de “lo infantil” por sobre cualquier impulso literario que intentara sortear la observancia de “las normas”. Entre líneas podría leerse: los libros para niños nunca deben abandonar el afán de educar.

Este énfasis, que había sido históricamente una moneda corriente en la LIJ, se vio potenciado en los años '60. Fue entonces cuando el campo se vio alimentado por un corpus cada vez más extenso de conceptos provenientes de la psicología y de la pedagogía que sirvieron para mirar la infancia (Garralón 126). Sin embargo, también surgieron voces que cuestionaron la histórica intrusión educativa en la literatura y desestimaron publicaciones que apuntaban a formar en la moral y las buenas costumbres, o bien aquellas que presentaban, en un afán protector, un mundo sin muerte, vejez e injusticia.

---

<sup>22</sup>Las líneas que este debate dejó abiertas pueden leerse en la obra crítica que se elaboró a partir de entonces, como veremos en el capítulo siguiente.

Con el tiempo, la acusación hacia una idea de infancia tutelada y excesivamente protegida, se sumó a otra de corte político: la infancia colonizada por la llamada “literatura de masas”. Dicho planteo sugería que los adultos proyectan en sus libros una imagen dorada de una infancia libre de conflictos. De esto resulta una relación tautológica en la que el adulto produce una ficción acorde a su ideal, y el niño al consumirla se vuelve, en palabras de Dorfman y Mattelart, una simple “marioneta de su padre ventrílocuo” (25):

se trata de un circuito cerrado: los niños han sido gestados por esta literatura y por las representaciones colectivas que la permiten y fabrican, y ellos (...)acatan felices la canalización de su fantasía en un ideal ético y estético que se les aparece como el único proyecto posible de humanidad. Esa literatura se justifica con los niños que esa literatura ha engendrado: es un círculo vicioso.(25-26)

Así, la “imagen dorada de la infancia” suponía que los niños debían leer historias libres de conflictos que se ajustaran, por otra parte, a las “posibilidades de comprensión” que su edad posibilitara. Esto claramente se opone a la idea de infancia que subyace en narraciones escritas con ironía y humor negro, lo cual explica en parte el rechazo que generaron los libros de Roald Dahl.

En efecto, su estilo y sus temáticas inusuales sembraron críticas y lo llevaron a integrar en numerosas oportunidades las listas de libros prohibidos (Corona Aguilar 13). Sin embargo, su obra también abrió un nuevo camino en la literatura destinada a la infancia y esto le otorgó el reconocimiento de su público lector.<sup>23</sup>

Las historias que siguieron a la controversia de *Charlie...* supieron mantener el tono crítico, con la presencia de personajes que saltaban los estereotipos y en las que siempre estaba presente el humor. Una recorrida por esas

---

<sup>23</sup> El autor lleva vendidos unos 100 millones de libros, según el informe de Hernández, Virginia “Roald Dahl, el gran contador de historias”. *Diario El Mundo*, 2016

publicaciones permite advertir que todas ellas tienen un foco al que apuntar todos los cañones<sup>24</sup>, a saber:

*The magic finger* (El dedo mágico) en 1966, satiriza las costumbres de una familia cazadora de patos; en 1970, *Fantastic Mr Fox* (El súperzorro), historia cuyo héroe es un zorro ladrón de gallinas y los damnificados granjeros “sucios y desagradables”; en 1973 *Charlie and the Great Glass Elevator* (Charlie y el ascensor de cristal) satiriza al presidente de los Estados Unidos; en 1975 *Danny the Champion of the World*, (Danny el campeón del mundo) ridiculiza a los lores y a los poderosos hacendados y en 1978 *The enormous crocodile* (El cocodrilo enorme), resulta un cuento para primeros lectores que se aleja de las historias tiernas y donde el protagonista comienza con hambre de comer un jugoso niño y termina “asado como una salchicha” (Dahl, Cocodrilo 98).

Como vemos, las producciones de los años 70 tienen un tono que busca deliberadamente romper con las situaciones habitualmente propuestas por los libros para niños. Aquellas observaciones críticas que mencionábamos anteriormente y que tildaban su trabajo de “violento”, “desagradable”, “grosero” y “satírico” se volvieron su especialidad. Por otra parte, su forma de transgredir, como sostendremos, fue más allá de la trama y se ubicó en el uso de formas de humor poco frecuentes en los libros para niños de la época, tensando así los estereotipos y posicionándose en el campo de la LIJ.

En los años '80, habiendo ya ganado fama, atravesado cuestionamientos y prohibiciones y contando con el apoyo incondicional de miles de lectores, su estilo ácido se intensificó aún más y asistimos a la producción de obras que incrementaron su potencial corrosivo. En lo personal, en este tiempo se separó de su primera esposa y se casó con Felicity Crossland, lo que fue señalado como un punto de inflexión en la carrera de Dahl, “una época de profunda creatividad” (Gutiérrez del Valle 12).

El humor se consolidó como marca de estilo, esto dicho en palabras del propio Dahl que reconocía que le resultaba “bastante difícil mantener el tono serio”

---

<sup>24</sup> Una reconstrucción detallada sobre el blanco de sátiras en su obra para niños puede consultarse en Martín Ortiz Patricia. “La Literatura Infantil de Roald Dahl: elementos recurrentes”. *Tesis de Doctorado*, Universidad de Salamanca, 2002.

cosa que había logrado “sólo en una oportunidad” (Dahl, Interview, párr. 35). Incluso en una ocasión, habiendo planeado contar una historia de fantasmas y habiendo pensado ya su final, al escribirlo repentinamente cambió y lo resolvió con humor (párr. 37)

En términos del contexto, fueron años en los que el niño comenzó a cobrar mayor protagonismo<sup>25</sup>. Por un lado, como ya se ha señalado, desde el punto de vista de las categorías aportadas por la psicología y la pedagogía; por otro, se hizo más notorio el rol preponderante que la infancia tenía en un mercado que fabricaba objetos destinados a su consumo, cuya publicidad se masificaba a través del auge de la televisión (Prost 148). Esto tuvo su correlato en el interés que suscitaban los libros para niños.

En ese marco, pueden identificarse dos vertientes de publicaciones que están sostenidas por principios diferentes. Había un tipo de publicaciones de corte educativo, que se apoyaba en prescripciones de lo que el niño por su edad puede comprender; también podían encontrarse en esta vereda libros puramente entretenidos, elaborados como objetos de consumo que promovían la evasión<sup>26</sup>. Otra vertiente continuó una búsqueda por lo literario, complejizando las temáticas y reafirmando el derecho de los niños y jóvenes a leer literatura. Fueron escritores representativos de la época Cristine Nöstingler, la sueca María Gripe y el propio Roald Dahl (Garraón 130-132).

En tal marco, los libros de Dahl, aun siendo promovidos y festejados por el mercado, expresaron una toma de posición respecto de la primera manera mencionada de entender la infancia. Como ya lo hemos señalado, su estilo fue una forma de contestar a los referentes de esa posición. Aún más, Dahl expresó con ironía que consideraba “que los niños son seres semi-civilizados”, destacando el hecho de “cuando llegan a los 12 o 15 años ya se les han enseñado modales: a no comer con los dedos, a ser limpios, a vestirse adecuadamente. Un montón de cosas que en realidad no quieren hacer, que

---

<sup>25</sup>Prost (148) señala que el hecho de que la mujer gane independencia (por su nivel de representación en el mercado laboral y por la extensión en el uso de anticonceptivos), hace posible que los niños que nazcan en las clases medias y altas de la sociedad puedan ser planificados y deseados.

<sup>26</sup> Nos remitimos a la noción de “literatura de masas” a la que hicimos referencia anteriormente al citar el trabajo de Dorfman y Mattelart.

no les gustan... [porque] los niños odian ser civilizados” (Dahl, Entrevista 39). La “civilización” en este caso, está cargada del contenido de las “buenas costumbres”. Dahl se encargó de derrumbar eso en sus libros, liberando a los niños de ser definidos y pensados por aquello “que les falta”, esto es, las costumbres que deben aprender y adquirir.

Como adulto y como escritor no se posicionó entonces como alguien que tiene todas las respuestas, que está en condiciones de reafirmar lo que la cultura enseña; por el contrario, ironizando sobre las normas sociales no hizo más que destruir certezas y abrir preguntas<sup>27</sup>. Es por eso que sus novelas en esta época terminaron poniendo en cuestión aquello que era objeto de enseñanza: los valores, los roles y las instituciones.

*The Twits* (Los cretinos), por ejemplo, publicada en 1980, tiene por protagonista a una pareja sucia y desagradable. Su humor grotesco es cuestionado por la crítica que “pone en duda el carácter moral de las historias de Dahl” (Rees 143). A esta se suma la publicación de *George's Marvellous Medicine*, (La maravillosa medicina de Jorge) en 1981, una historia en la que la “maravillosa medicina” le sirve a Jorge para hacer desaparecer a su insoportable abuela; luego viene *The BFG*, (El gigante bonachón) en 1982, en la que la reina de Inglaterra se tira gases en su palacio y queda ridiculizada su guardia real; *The Witches*, (Las brujas) en 1983, donde unas damas integrantes de una “Sociedad de beneficencia infantil” resultan ser brujas que quieren convertir en ratas a todos los niños del mundo<sup>28</sup>; *The Vicar of Nibbleswicke*, (El vicario que hablaba al revés), cuyo protagonista es un religioso que invertía el orden de las letras al hablar y que llamaba, a Dios (god), perro (dog), entre otras cosas. También publicó poesía, que lejos de ser cándida y edulcorada, juega con las rimas y las asociaciones semánticas con un resultado ciertamente humorístico y transgresor: *Revolting Rhymes* (Cuentos en verso para chicos perversos, 1982); *Dirty Beasts* (¡Qué asco de bichos! 1984) y *Rhyme Stew* (Puchero de rimas 1989). A esta época pertenece la novela que analizaremos en el presente estudio, *Matilda* (1988).

---

<sup>27</sup> Ambas cuestiones serán desarrolladas en los capítulos 3 y 4.

<sup>28</sup> Esto le valió la acusación de misoginia y el rechazo del movimiento feminista.

Sus libros, como puede observarse, se volvieron cada vez más corrosivos, dando continuidad a un estilo cuya herramienta discursiva primordial es el humor. De esta manera, Roald Dahl, es uno de los responsables del corrimiento de fronteras en los libros publicados para niños, principalmente porque expone a debate lo que se puede o no decirles y cuál es su capacidad de comprensión. La suya resulta entonces “una literatura que de manera deliberada y herética, hasta brutal, se propone descubrir y destruir los mecanismos a través de los cuales los adultos pretenden disciplinar a los niños a través del uso de textos literarios” (Carranza párr. 19).

Luego de que sus libros se volvieron *best sellers* y que fueron traducidos a una innumerable cantidad de idiomas, podría parecer una obviedad destacar su mérito, no obstante debemos recordar que en sus inicios, su estilo fue muy discutido. Encontraremos a continuación, tras la revisión de las reacciones adversas a su obra, una posible mirada que nos habla del potencial transgresor del humor y que por lo mismo resulta especialmente potente para estudiar el caso de Roald Dahl.



## Capítulo 2

### El humor y su relación con el poder: antecedentes teóricos

Como ya fue expresado, los libros de Roald Dahl para niños y las repercusiones que los mismos suscitaron en su tiempo<sup>29</sup> son la expresión del potencial transgresor que esconde el humor. En efecto, las discusiones en torno a su obra reflejaron una suerte de incomodidad, tanto por parte de quienes admitían con cierta condescendencia que los niños se divertían porque Dahl les ofrecía una “genuina vía de escape” (Le Guin párr. 3) o por aquellos que lo cuestionaban aludiendo a su forma “ofensiva y violenta” de contar historias (Rees ctd. en Angelidou 46).

Esa misma incomodidad dividió la crítica en defensores<sup>30</sup> y detractores<sup>31</sup>. Como podrá advertirse a continuación, los debates entre ambas tendencias reflejan una antigua discusión en el campo de la literatura infantil y juvenil: qué es apropiado o deseable dar de leer a los niños.

#### 2.1 La crítica dividida: ¿por qué los niños deberían (o no) leer a Dahl?

Los primeros estudios sobre la obra del autor enfatizaron en ciertos aspectos que consideraban inapropiados en un libro infantil. En este sentido, uno de los que recibió particular atención fue el de la escritora canadiense Eleanor Cameron, quien en 1972 criticó<sup>32</sup> con dureza el estilo de Dahl, haciéndose eco entre librerías y escritores. La controversia en torno a su opinión ya fue expuesta en el capítulo anterior<sup>33</sup>, por lo que no volveremos sobre ella.

---

<sup>29</sup> Para ampliar lo expuesto sobre el tema en el capítulo 1, puede consultarse también el trabajo de Talbot, Margaret. “The Candy Man”. *The New Yorker Magazine*, 2005

<sup>30</sup> Nos referimos a los trabajos de Mark West. “The Grotesque and the Taboo in Roald Dahl’s Humorous Writing for Children”. *Children’s Literature Association Quarterly*. 1990 y de Petzold, Dieter “Wish -Fulfillment and Subversion: Roald Dahl’s Dickensian Fantasy Matilda”. *Children’s Literature in Education*. 1992.

<sup>31</sup> Nos referimos a los trabajos de Rees, David. Dahl’s Chicken: Roald Dahl”. *Children’s Literature in Education*, 1988 y de Cameron, Eleanor. “McLuhan, Youth and Literature”. *The Horn Book Magazine*, 1972.

<sup>32</sup> Para la lectura de las críticas de Eleanor Cameron nos remitimos al capítulo 1.

<sup>33</sup> La controversia despertada en la revista se encuentra expuesta en el capítulo 1.

También mereció especial atención un artículo titulado “Dahl’s Chicken<sup>34</sup>: Roald Dahl”, publicado en la revista *Childrens Literature in Education* en 1988. Su autor, el escritor británico David Rees, puso en duda el “carácter moral de las historias de Dahl” (ctd. en Angelidou 45). Apoyándose en ejemplos que evidencian una lectura literal de los pasajes de humor, Rees alega que Dahl “disfrutaba escribiendo sobre la violencia” e incluye además en sus historias “sexismo y miedo innecesario”. Por ello, Rees aconseja: “si usted quiere generar pesadillas en los niños o confundirlos con las conductas esperables en un adulto- las conductas de las mujeres en particular-, entonces ‘The Witches’ puede darles una primera lección” (ctd. En Angelidou 45- 46).

Como puede observarse, la presencia del humor negro, la sátira y la parodia motivaron la incomodidad de Rees quien, al igual que lo había hecho Eleanor Cameron, previó una lectura literal de esos pasajes, poniendo en duda las posibilidades de interpretación de los niños de los pasajes de humor. Debido a ello, alertaba: aquellos lectores que no sean capaces de “ver el significado de los absurdos, pueden extrañarse o atemorizarse.” (ctd. En Agelidou 46).

Otros estudios<sup>35</sup> recuperaron los aportes de Cameron y Rees y se pronunciaron en el mismo sentido, siempre cuestionando a Dahl y a sus libros por su pretendida violencia, lenguaje inapropiado, sexismo, racismo y por la posición que los adultos asumían en sus historias. Basados en tales argumentos y ejerciendo su poder de control, padres y maestros de distintos lugares del mundo han prohibido su lectura<sup>36</sup>.

Encontramos, no obstante, que a partir de la década del ’90, la obra crítica basada en Roald Dahl sigue una agenda que se propone confrontar esos cuestionamientos. Por ejemplo, a las acusaciones de sexismo y misoginia se

---

<sup>34</sup> El juego de palabras de su título (Dahl’s Chicken) puede traducirse como “el pollo de Dahl”, y refiere a una expresión que pertenece al libro: Matilda quiere hablar de Charles Dickens con su maestra, pero invierte involuntaria y humorísticamente su nombre llamándolo Dahl’s Chickens.

<sup>35</sup> El tema puede profundizarse en Culley, Jonathon. “It’s about Children and it’s for Children but It’s Suitable?”. *Children’s Literature in Education*, (1991). También en Angelidou, Kyriaki. “The Invention of Children’s Literature: The Case of the Mischevous Roald Dahl”. *Tesis de Maestría*. Faculty of Philosophy. Aristotle University Thessaloniki.

<sup>36</sup> Situaciones de censura que fueron registradas por la prensa pueden consultarse en Smith Leef. “Attack on Authors in VA”. *The Washington Post*, 1995; Flocken, Corinne “Bad Books: Censorship ‘s Role examined in Fullerton College Display”. *Los Angeles Post*, 1989. Por último el ya referido Corona Aguilar, Elisa. *Niños, niggers, muggles: Sobre literatura infantil y censura*, 2012

contraponen trabajos<sup>37</sup> en los que el género se vuelve la principal categoría. En líneas generales, ellos recomiendan su lectura convencidos de que “las novelas de Dahl hacen de los personajes femeninos verdaderos lugares de enunciación que revierten estereotipos femeninos negativos” (Pennel 153) por lo que “contribuyen al proyecto feminista” (147).

Asimismo, frente a la controversia por la presencia de insultos y escenas de violencia, también se produjeron análisis de defensa de Dahl<sup>38</sup>, aludiendo a que sus novelas permiten “a los lectores infantiles un espacio seguro en el que explorar sus ansiedades personales y sociales y desahogar, en su propia imaginación y /o inconscientemente, sus propios sentimientos” (Worthington 160).

Frente a las críticas por el lugar negativo que los adultos tienen en las historias, otras investigaciones<sup>39</sup> interpretaron la antinomia niño- adulto como una batalla que se asemeja a la lucha entre el bien y el mal propia de los cuentos de hadas. Con este argumento justificaron entonces su presencia en los libros infantiles y juveniles.

El control adulto se hace evidente en la exhibición de “beneficios” y recomendaciones que justifican por qué “es recomendable” leer a Dahl. Esa observancia también subyace en los casos en los que su lectura es desaconsejada. Debido a ello, consideramos que el antagonismo que evidencian las críticas es una muestra de cómo su obra abre la discusión acerca de las fronteras de lo posible y lo deseable en un libro infantil.

Podría pensarse que, tal vez por ello, la mayor cantidad de investigaciones acerca del autor se refieren a Roald Dahl como un escritor “subversivo” y “transgresor”. Sin embargo, la expresión apunta a señalar que, en sus

---

<sup>37</sup> Entre ellas pueden mencionarse a Minebo, Nienke. “A modern fairytale, gender and power in Roald Dahl”. *Tesis de Maestría*. University of Amsterdam, 2012. También Pennel, Beverly. “When one is with her is impossible to be bored: An examination of Roald’s Dahl contribution to a Feminist Project in Children’s Literature”. Alson, Ann y Catherine Butler, eds. *Roald Dahl.*, 2012.

<sup>38</sup> Remitimos al trabajo de Worthington, Heather. “An Unsuitable Read for a Child?: Reconsidering Crime and Violence in Roald Dahl’s Fiction for Children”. Alson, Ann y Catherine Butler, eds. *Roald Dahl*. Londres: Pallgrave Mc Millan, 2012.

<sup>39</sup> Remitimos al trabajo de Petzold, Dietr, “Wish Fulfillment and Subversion: Roald Dahl’s Dickensian Fantasy Matilda” *Children’s Literature in Education*, 1992.

historias, la tradicional relación de poder entre adultos y niños se ve trastocada<sup>40</sup>. Esta subversión de los roles tradicionales ocurre cuando “al final, el niño dahliano siempre consigue ridiculizar y vencer al todopoderoso adulto” (Viñas Valle 6). En el siguiente apartado nos detendremos sobre estos estudios, su mirada sobre las relaciones de poder y el alcance que otorgan al humor.

## 2.2 Estudios sobre humor y poder en Roald Dahl

Es curioso constatar que aunque el contenido que generó controversias siempre estuvo ligado a la lectura literal de pasajes que contienen sátira, parodia e ironía, el discurso humorístico no constituyó una categoría central en los estudios antes mencionados. En los casos en los que ocupó un lugar de relevancia, la categoría no sirvió como manera de explicar el carácter transgresor de la obra de Dahl en el campo de la literatura para niños y por lo tanto son análisis que se distancian del enfoque aquí propuesto.

Como veremos a continuación, los estudios que abordaron el estudio del humor en la obra de Roald Dahl, fundamentan su relevancia en el hecho de que, según el caso, es un recurso que habilita la diversión<sup>41</sup>, reafirma pautas sociales<sup>42</sup>, sirve a efectos terapéuticos y alivia el terror<sup>43</sup>. Como podrá observarse, estas explicaciones parecen formas de legitimar la conveniencia del recurso humorístico en los libros para niños. Resulta evidente entonces que en ellas subyace una visión particular de la infancia: lo “divertido”, lo “educativo”, lo “compensador” es lo apropiado para ellos. En consecuencia,

---

<sup>40</sup> Entre las investigaciones que tienen al poder como su principal categoría de análisis puede citarse: Chen- Wei Yu. “Power and his Mechanic in Children’s Fiction: The Case of Roald Dahl” *International Research in Children’s Literature*. (2011); Viñas Valle, Laura. “Conflictos de poder en la literatura infantil y los relatos para adultos de Roald Dahl” *Revista Docencia e investigación de la Escuela Universitaria Magisterio de Toledo*. (2004); Martens, Annelies. “Ideology in Children’s Literature: Critical Discourse Analysis of the Adult- Child Power Relation y Roald Dahl’s Matilda. *Bachelor Thesis English Language and Culture*. Universidad de Amsterdam, 2015.

<sup>41</sup> Nos referimos al trabajo de Fresno Fernández, Mercedes. “Matilda: realismo y sátira en la obra de Dahl”. *Revista de la Universidad Complutense de Madrid. Didáctica: Lengua y Literatura*. (2009).

<sup>42</sup> Remitimos a Stallup, Jackie. “Discomfort and Delight: the Role of Humor in Roald Dahl’s Work for Children”. Alston, Anne y Catherine Butler, dir. *Roald Dahl*, 2012.

<sup>43</sup> Estudios referidos a dichas formas de entender el humor aparecen citados en Cross, Julie. “Frightening and Funny: Humour in Children’s Gothic Fiction”. Jakson, Anna, Karen Koats and Eddie McGill, eds. *The Gothic in Children’s Literature: Haunting the Borders*, 2009.

lejos de contemplar una actitud transgresora ante lo instituido, estas investigaciones refuerzan una mirada conservadora sobre el poder del humor.

Como ejemplo de lo antes dicho mencionamos el trabajo de Mercedes Fresno Fernández: *Realismo y sátira en la obra de Dahl*, abordaje que entiende al humor desde un sentido didáctico. En efecto, la autora destaca el protagonismo de dicho recurso parte de sus “fábulas morales” de Roald Dahl, interpretando al autor cuando afirma que “el propósito de los libros es enseñar a los niños a no ser el tipo de adulto que se critica, lo que le confiere a sus obras un carácter de eminente didactismo que combina a la perfección con el placer por la lectura y el humor”(145). El humor aparece entonces como un efecto de tenor similar al placer, que serviría para amenizar el “didactismo” que aparece en la obra.

Al referir a la sátira, Fresno Fernández plantea que no se refiere a los adultos en general sino a lo que denomina sus “comportamientos específicos” (145)<sup>44</sup>. Como ejemplo de lo que afirma, cita dos pasajes de la novela cuyo efecto es cómico porque en ambos, un incidente provocado por Matilda deja a los adultos en ridículo. El carácter satírico de ambas escenas residiría entonces en el contraste entre la feroz autoridad ejercida por los personajes y su situación de vulnerabilidad luego de la broma, que se constituiría entonces en el castigo propio de la sátira. Esto serviría “como distanciamiento cómico que resta fuerza tanto al miedo como a la fantasía. El terror que los niños sienten frente a la presencia de la directora se ve minimizada en situaciones cómicas”, explicando también que “la función de la exageración no es otra que la de reafirmar las normas produciendo el alejamiento de las mismas para que parezcan ridículas” (147).

Como puede observarse, “restar fuerza al miedo”, “minimizar el terror” y “reafirmar las normas”, son expresiones que hablan de una necesidad de proteger a la infancia de posibles efectos de lectura. Allí el humor, lejos de transgredir, apela a sostener un orden conservador.

---

<sup>44</sup> Esta idea aparece previamente en uno de los primeros estudios realizados sobre la obra de Dahl y pertenece a Dietr Petzold. “Wish Fulfillment and Subversion: Roald Dahl’s Dickensian Fantasy Matilda” *Children’s Literature in Education* (1992).

En el mismo sentido se pronuncia otra investigación: *Discomfort and Delight: the Role of Humor in Roald Dahl's Work for Children*. En ella Jackie Stallcup analiza cómo Dahl conjuga lo desagradable y lo placentero en clave satírica. Advierte que si bien la obra del galés es mundialmente conocida por su humor, no siempre el lector adulto pudo apreciar la profundidad del mismo, catalogándolo como simple y superficial. En este sentido, propone una lectura de la relación que guarda el humor con el poder, preguntándose no sólo por qué algo es divertido, sino de qué manera el humor refuerza o cuestiona un sistema de valores y a qué objetivo sirve. Señala entonces que “el humor puede ser conservador: no sólo para señalarnos qué conducta es aceptable sino para instarnos a adoptarla” (49) Por el contrario, cuando se ubica una conducta en el plano de lo risible, lo que hacemos es quitarle la posibilidad de hacerse efectiva.

Mencionando situaciones cómicas e imágenes ridículas de los adultos, Stallcup entiende que el humor ocurre menos en el plano del discurso que en las acciones que llevan a cabo los personajes, interpretación que no compartimos. En efecto, cuando sintéticamente analiza *Matilda*, se detiene en la forma de presentar la relación entre adultos y niños, a la que cataloga como “subversiva” por entender que ambos están trenzados en una lucha de poder desigual. Según la autora esta idea se potencia con la imagen ridícula de los padres, lo cual no es esperable en los libros para niños que frecuentemente presentan imágenes positivas de los adultos o bien críticas hacia ellos realizadas con tono serio. Es en este sentido que las situaciones de comicidad resultan transgresoras, aunque en relación con las normas la actitud sea contraria: el humor de Dahl refuerza el límite entre lo permitido y lo prohibido. En otras palabras, “al utilizar el humor para castigar lo que es socialmente inaceptable, las fuerzas conservadoras y las transgresoras se equiparan” (69). Para ejemplificar esta postura, explica que el hecho de que si bien Matilda es superior a sus padres y los vence en inteligencia ridiculizándolos de muchas maneras, finalmente necesita un adulto que la cuide como es el caso de la señorita Honey.

Del análisis de Stallcup se desprende en primer lugar que, por los ejemplos mencionados, el humor presente en la obra de Dahl se reduce a un cúmulo de

situaciones disparatadas que remarcan la barrera entre lo posible y lo imposible. En segundo lugar, es un recurso al servicio del aprendizaje que “tiene la función social de familiarizarnos con un sistema de valores particular” (67). Nuevamente y tal como se observó en el trabajo crítico de Fresno Fernández, la categoría se releva acentuando “lo infantil”: su pretendido poder de comprensión y una mirada conservadora de su socialización.

La española Patricia Martín Ortiz, por su parte, reconoce que “el humor es un elemento dominante en la obra de Dahl” y que a través de él “Dahl ha creado su estilo, su marca de autor” (Sátira 198). Es por eso que recorre todos sus libros recuperando los pasajes de humor que se vinculan a la sátira, la parodia, el tabú y el *nonsense*. Así, enumera sus blancos de burla, entre los que se encuentran los adultos en general, la iglesia, el ejército, la reina de Inglaterra y el presidente de los Estados Unidos. Deconstruye también su parodia a los cuentos clásicos, enumera situaciones cómicas referidas a bromas escatológicas y recorre algunos pasajes absurdos (Martín Ortiz , Sátira 198).

Si bien ubica al humor como un elemento “corrosivo” y “transgresor” en la obra (198), entiende que a través del mismo “el lector infantil puede desdramatizar una situación conflictiva, desmitificar una realidad y resolver muchas tensiones” (Sátira 208). Plantea además que “Dahl instruye a través del humor” lo cual ejemplifica con un pasaje en el que una niña “como consecuencia de la ingestión de medicamentos, está condenada a permanecer atada de por vida al inodoro [por ello] quizás la canción que presenta sirva de escarmiento a los niños para que no se acerquen al estante de las medicinas” (Sátira 204).

Estas explicaciones apuntan a justificar la presencia de la risa como paliativo. En cierta forma, el humor aquí encuentra una utilidad a partir de la cual el control del adulto se refuerza (“es bueno leer humor porque sana, es bueno leer humor porque educa”). Si bien se señala el carácter transgresor del humor, éste se hace efectivo en historias que muestran a los adultos en situaciones desusadas o perdiendo el control. Tampoco este estudio se dedica entonces a abordar el humor con el sentido que pretende dársele aquí.

Quizás quien más se acercó a nuestro punto de vista fue la inglesa Julie Cross, quien aborda el humor como parte de los relatos de terror. Su trabajo pone en cuestión una serie de investigaciones que al analizar el tema, reparan en la presencia de bufonadas, situaciones cómicas y escatológicas, en la que se constatan los “efectos benéficos del humor, referidos a cómo ayuda a sobrellevar miedos y angustias” (63).

Para Cross, atender exclusivamente a dichos efectos niega que en la infancia sea posible comprender formas más sofisticadas del humor. El problema, según la autora, radica en adjudicarle a esta categoría sólo efectos psicológicos, hacer de ella una válvula de escape a través de la cual el niño, al reírse del adulto, experimenta temporalmente el poder. Para Cross, este esquema “arroja profundas ideas acerca de la infancia” en la que la misma se ve como “una especie de viaje en el que deben prepararse para un destino final que es la adultez” (65) y agrega: “las creencias sobre las diferencias entre niños y adultos se trasladan a la manera en como conciben el humor” (66).

En este sentido, diferencia la inexperiencia de la incapacidad, defendiendo el hecho de los niños “necesitan la oportunidad de experimentar las formas más sofisticadas del humor”, al tiempo que sugiere acercar a los niños lecturas más complejas (como la ironía), “que reconozcan aspectos cognitivos del humor y no sólo los psicológicos”, lo cual “alentaría a los lectores a no ser pasivos, sacar conclusiones” (Cross 66).

Para Cross, las posibilidades de lectura de los niños se han subestimado desde que la crítica de la novela gótica tomó casi como referencia exclusiva la obra de Roald Dahl. En efecto, este último expresaría las formas más superficiales del humor, ya que no hace más que incluir “bufonadas y bromas escatológicas” (66).

Si bien compartimos la inquietud de Cross por alentar nuevas formas de pensar el humor, consideramos que la obra de Roald Dahl abarca un amplio espectro de las “formas sofisticadas” que ella señala. No obstante, es probable que la permanente diatriba del autor en contra de los adultos en los argumentos de sus novelas haya motivado que la crítica se focalizara sólo en ello.



Del recorrido por las investigaciones que abordan la obra para niños de Roald Dahl se desprende la necesidad de indagar con mayor profundidad un vínculo posible entre humor, poder y transgresión.

### 2.3 El aporte de Ana B. Flores: discurso humorístico y poder

En esta línea y en un intento de pensar el tema desde una perspectiva menos explorada, hemos recuperado el marco conceptual que provee el trabajo de Ana Beatriz Flores, quien junto al Grupo de Investigación sobre el Humor (GIH)<sup>45</sup>, se dedica a analizar la cultura humorística argentina en un corpus que es casi exclusivamente una producción cultural destinada a un público adulto<sup>46</sup>. Con esta salvedad, consideramos que su aporte resulta fundamental para comprender el sentido transgresor que pretende darse al humor en el presente trabajo.

Ana B. Flores estudia el carácter político del humor, “entendiendo a lo político como ejercicio del poder” (Políticas 7). Como punto de partida establece que uno de los dispositivos fundamentales de ejercicio del poder es el discurso<sup>47</sup>. En efecto, el discurso es “aquello que no sólo traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que y mediante lo cual se lucha” (Humor, 121). En consecuencia, cualquier análisis de las relaciones de poder debe realizarse contemplando cómo éstas operan en el plano discursivo.

Flores ubica al humor en este plano, lo cual nos permite avanzar metodológicamente en dos sentidos. El primero es encuadrar al humor como una estrategia discursiva en relación con el poder. El segundo apunta a

---

<sup>45</sup> El trabajo del equipo de investigación se reúne hasta el momento en dos publicaciones: Flores, Ana Beatriz y otros. *Diccionario Crítico de términos de Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores, 2010; Flores, Ana Beatriz y otros. *El rumor del humor: Jornadas de Investigación, innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina*. Coord. Ana Beatriz Flores, 2017

<sup>46</sup> Los trabajos cuyo objeto de estudio son producciones culturales dedicadas al público infantil son: Carranza, Marcela. “Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría”. Flores, Ana Beatriz y otros. *Diccionario Crítico de términos de Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores, 2010; Ortiz, Florencia y Ana Beatriz Flores. “Literatura infantil, humor y prácticas sociales. la investigación y la extensión en un campo transdisciplinario.” *Revista e+e*, 1 (2010); Ortiz, Florencia, “¿Un humor sin edad?: las fronteras de lo infantil en dos momentos históricos”. Flores, Ana Beatriz y otros. *El rumor del humor: Jornadas de Investigación, innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina*. Coord. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017

<sup>47</sup> La autora recoge este aspecto de los aportes de Michel Foucault. La referencia puede ampliarse en Flores, Ana Beatriz. *Políticas de Humor*, 1998.

abandonar el análisis de las formas de comicidad. Ello se debe a que lo cómico es definido por la autora como “procedimientos generales de producción de risa en base a situaciones” (Cómico 55), procedimientos que no requieren, a diferencia del humor, una construcción discursiva particular<sup>48</sup>.

Resta por considerar cómo este enfoque teórico explica el carácter político del humor. Como punto de partida, admitiremos que ser “portador de un saber prestigioso” (Políticas, 173) habilita y autoriza a ejercer el poder. En consecuencia, la estrategia desestabilizadora consiste en atacar esa relación, esa mutua implicancia entre saber y poder. De esta manera el discurso humorístico promueve una actitud de desacato: se cuestiona por un lado la legitimidad de tal saber, y por otro, el lugar de enunciación del “portador autorizado”.

En palabras de Flores, el humor apunta a “desmitificar los saberes de los ‘conquistadores’: con la movilidad propia de una política que cuestiona las respuestas, los efectos, puede situarse en un lugar desde el que desprestigia a los saberes dominantes” (Políticas 162). A su vez, humor se manifiesta de modo tal que “relativiza a todos y desde la movilidad de su ‘no lugar’ instala la posibilidad de pensarnos fuera de las subjetividades producidas por las normativas.” (162) Esto le otorgaría un rasgo constitutivo: el carácter libertario del discurso humorístico. Flores plantea que “sin elaborar una programática, una ‘otra ley’, el humor nos exhibe, nos expone, al tiempo que ejecuta un corte fugaz sobre la distribución de saber- poder anterior a su producción. (162)

Como vemos, el humor expresa su carácter político al intervenir en la relación establecida entre la autoridad (que ejerce el poder) y el saber normativo que la legitima como tal. Su estrategia frente al poderoso y frente a las leyes que lo mantienen en el poder, es la desobediencia.

---

<sup>48</sup> Lo expuesto puede ampliarse: “La comunicación de lo cómico se define por la existencia de dos sujetos intervinientes: el sujeto que percibe o descubre la existencia de la comicidad y el sujeto en el que la comicidad es descubierta y por lo tanto éste se convierte en objeto (...). En la mayoría de los casos, este descubrimiento consiste en una característica involuntaria que se percibe en las personas, animales y objetos, tanto en sus movimientos como en sus rasgos esenciales.(...) Lo cómico se da en las situaciones, a diferencia del humor que sería una construcción discursiva, sea cual sea la materia significativa (verbal, icónica, musical).” (Flores, Cómico 54)

Así, el humor se posiciona enfrentando formas de regulación social que operan en un sentido amplio. A todas ellas, Flores las define como “la ley”:

El discurso humorístico (...) se constituye ante una particular posición ante la norma, ante los hábitos, ante la doxa: las normas de interacción social, de la lengua, de las representaciones, de las enunciaciones, de su hacer frente a los discursos hegemónicos, los paradigmas cognoscitivos de una cultura, las diferentes ideologías. (Humor, 116)

Dicha particular posición del humor dependerá de “cuáles son las leyes en juego y el grado de cuestionamiento a su misma condición de ley o de las respuestas habituales que genera” (Humor 120).

Establecido el carácter político del humor en su relación con la ley, resta exponer de qué manera logra este discurso ponerla en cuestión, esto es, cómo se actúa en tanto estrategia discursiva. Para Flores, el discurso humorístico realiza una operación de sentido cuyo resultado es la desautorización de las normas o del pretendido lugar de autoridad de quien las impone.

De lo antes dicho puede inferirse que, para advertir los efectos de todo discurso, es necesario atender al contenido de lo que se enuncia, al lugar del enunciador y al contexto de enunciación. Estos tres elementos, combinados, tienen un resultado particular que obedece a tal combinación. En el caso del humor, la operación añade un elemento que complejiza el proceso: se invoca un enunciado previo que reposiciona alguno de los tres elementos antes citados, modificando así el efecto resultante<sup>49</sup>. Así, el discurso humorístico hace que el enunciado normativo pierda poder, pues lo vacía de sentido y pone en cuestión el lugar desde el cual se enuncia.

Con esta resistencia a los procesos significadores habituales, entra en crisis la respuesta automática a las representaciones, se abre el campo (...) para la producción de un tipo de representación que sea denegatoria de la interpretación ‘oficial’, la legitimada, de los hechos”. (Flores, Políticas, 140).

---

<sup>49</sup> De ello se deriva el carácter histórico del discurso: “las operaciones de producción de sentido son reconocidas o reconstruidas a través de las huellas especificadas o marcas en la superficie significativa, trazos que han sido inscriptos por las condiciones de producción y reconocimiento. De allí que no se pueda hablar de políticas estructurales, intemporales de los discursos, sino de acontecimientos históricos y que, cualquiera que sea el poder del discurso del humor, se ejerce porque se produce en una determinada comunidad discursiva.” (Flores, Humor 116)

En esta operación, el humor pone en duda el saber autorizado sin pretender establecer la veracidad de nuevos enunciados. En palabras de Flores, “no se ejerce desde un fundamento de verdad (entendida como ese constructo por el cual se lucha) sino desde un saber para el que los saberes establecidos son falsos”. (Humor 118).

En este marco referencial damos cuenta del recorrido desde el cual podemos pensar al humor como un recurso transgresor. Como pudo desprenderse de las distintas miradas sobre el humor, la infancia y la literatura, el discurso humorístico se constituye críticamente ante lo normado, poniendo en cuestión una respuesta obediente a la ley, encarnada en este caso en el los enunciados de autoridad de los adultos hacia los niños y en las reglas de producción literaria de ciertos libros destinados a la infancia, en particular en la obra de Roald Dahl.

## Capítulo 3

### Un análisis de *Matilda*, de Roald Dahl

“¿Cómo una madre amante y responsable/  
puede dejar la historia detestable/  
de esta malvada niña entre las manos/  
de unos retoños cándidos y sanos?”

Roald Dahl

La crítica que estudia la literatura de Roald Dahl, especialmente aquella que analiza el humor, rescata fragmentos de sus libros en los que predominan las situaciones cómicas y las referencias escatológicas, como se expuso en el capítulo anterior<sup>50</sup>. Sin embargo, consideramos que para poder dar cuenta del carácter transgresor del humor debemos profundizar en sus formas menos evidentes, más sutiles, aquellas formas en que se expresa como “estrategia discursiva” (Flores, Humor 115). Esto es, maneras de decir y pensar palabras para la infancia “desde una particular posición ante la norma” (116) y cuyas marcas es preciso develar porque componen un sentido no explicitado.

Por el contrario, las bromas, las caídas, los “tortazos”, son formas de comicidad causada por situaciones propiamente dichas. Lo cómico, en este sentido, se distancia del humor como construcción discursiva, no interpela otros discursos sociales y por lo tanto no nos interesa recuperarlo aquí.

Para abordar el sentido transgresor de las formas de humor realizaremos un análisis de la novela elegida en dos niveles. En el primero se expondrá una lectura de las categorías de análisis narratológico desde la perspectiva de Gemma Lluch, desarrollada en su libro *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles* (2004). Allí la autora propone reparar especialmente en el contexto y los paratextos de los libros infantiles, por considerar que aportan información sustancial para el análisis de una obra. Asimismo, atiende al estudio de las

---

<sup>50</sup> Nos referimos al trabajo de Cross, Julie. “Frightening and Funny: Humour in Children’s Gothic Fiction”. Jakson, Anna, Karen Koats and Eddie McGill, eds. *The Gothic in Children’s Literature: Haunting the Borders*, 2009.

competencias implicadas en su lectura. Estas dimensiones acompañan el análisis de la estructura de la narración, los personajes, el espacio, el tiempo y el narrador.

Este proceso resulta fundamental ya que intentaremos demostrar cómo estas categorías, operando juntas, permiten dar un marco de sentido para comprender el potencial crítico del humor. El estudio de la caricatura, la sátira, la parodia, la ironía y el humor negro, como así también una lectura posible de su carácter transgresor constituyen el segundo nivel de nuestro análisis.

Para cerrar el capítulo, se incluye una referencia al primer borrador de la novela estudiada. En efecto, la versión de *Matilda* que se conoce fue sustancialmente diferente a la primera que pensó el autor, principalmente porque contenía una mayor presencia de humor negro. El escándalo que suscitó en el grupo editor de Roald Dahl, como así también su rotunda negativa a publicarlo funcionan como nuevos ejemplos del poder del humor.

### **3.1 Análisis crítico de *Matilda*, de Roald Dahl**

El recorrido que se inicia a continuación ilustra de un modo general el contexto histórico en el que el libro aparece. Asimismo, refiere a ciertos elementos paratextuales relevantes (especialmente las ilustraciones) y recupera los aspectos centrales del análisis narratológico, como así también las competencias involucradas en la lectura.

#### **3.1.1 El contexto de producción del libro**

Consideramos que una lectura de las circunstancias históricas en las que surge la publicación de esta novela, tal como lo expusimos en el primer capítulo, sostiene el supuesto de que este texto cuestiona la relación de los niños con los adultos y se aleja de una extendida tendencia moralizante de los relatos destinados a la infancia.

Como ya fue señalado en el Capítulo 1, el libro se ubica en el cruce de una corriente que tomó la Literatura Infantil como fórmula de alienación y colonización de la infancia (difundiendo la imagen de un niño dócil, puro e inocente evadido de su realidad) con otra de corte más progresista que

buscaba hacerla participar de la complejidad del mundo. Resulta significativo que su año de publicación (1988) prácticamente coincide con la Convención sobre los Derechos del Niño (1989), que otorga un marco legal a la protección de la infancia ante el abandono y el maltrato (entre otras situaciones), ambos presentes en *Matilda*.



Fig. 2: Matilda y Miss Honey

El telón de fondo es un contexto que retrata a la niñez de los años '80, en plena desestructuración de los roles familiares, el auge del consumismo y la TV. Allí la historia refleja una tradicionalmente asimétrica relación de poder en la que el adulto resulta cuestionado cuando es tirano, pero también cuando sobreprotege y subestima.

Las primeras ediciones de *Matilda* estuvieron a cargo de Jonathan Cape (1988) y Puffin Books (1989) y su versión en castellano en Alfaguara (1989) con la traducción de Pedro Barbadillo Gómez, convirtiéndose inmediatamente en un libro muy vendido. Lo mismo ocurre con el resto de las publicaciones de Roald Dahl. Según describe María Fernanda Maquieira, gerente de la sección Literatura Infantil y Juvenil de Santillana que publica la obra de Dahl en castellano, *Matilda* es uno de los libros más vendidos del catálogo. En la Argentina tiene más de quince reimpressiones y lleva vendidos más de 110.000 ejemplares (Esses párr.12).

### 3.1.2 Los paratextos

En este apartado, que busca estudiar la relación entre el texto y los elementos paratextuales, nos detendremos especialmente en las ilustraciones, dado que las mismas refuerzan el sentido humorístico de *Matilda*.

Las ilustraciones de esta novela fueron realizadas por Quentin Blake (Londres, 1932) quien acompañó el trabajo de Roald Dahl desde 1982, encargándose no

sólo de los dibujos de todos los libros publicados a partir de esa fecha, sino también de los que acompañaron las reediciones de títulos anteriores.

En el caso de *Matilda*, sus dibujos trazados a base de líneas, están en consonancia con la posición ideológica del relato, expresando la asimetría entre adultos y niños. La distancia en los tamaños de los personajes es significativa: los primeros son retratados con grandes proporciones en relación con los segundos, que se ven delgados y de escasa estatura (Figura 1) Resulta



Fig. 3: El señor Wormwood durante la cena, reprendiendo a Matilda que no quiere ver la TV.

llamativo también en el caso de la directora el tamaño de sus manos, desmedidas en relación con su cabeza, lo cual puede interpretarse como un elemento acorde con los castigos físicos que emplea.

Además de la diferencia en sus alturas, otros elementos acuden a caracterizar la relación entre niños y adultos. En primer lugar, los gestos y la postura corporal reflejan afecto y admiración cuando ilustran los diálogos entre la protagonista y su maestra, Miss Honey, que en la



Fig. 1: La directora Tronchbull y Matilda

novela cumple un rol positivo (Figura 2). Por el contrario, reflejan agresividad por parte de los mayores e indefensión o sorpresa por parte de los infantes



cuando se ilustra el vínculo entre Matilda y sus padres (Figura 3) o de los alumnos con la directora (Figura 5).

En segundo lugar puede mencionarse el empleo de una técnica diferente para ilustrar la mirada de los personajes. Como puede observarse, los ojos funcionan como indicadores, diferenciándose su tamaño y expresión cuando los personajes son “buenos” o “malos” (Figura 3).

En resumen, cuando se grafican las interacciones entre Matilda y sus padres o la directora, el gesto de los adultos es desencajado y sugiere agresividad, esto es: ojos desorbitados, manos y cuerpo en actitud amenazadora, mientras que el gesto de los niños es de sorpresa y desconcierto (Figuras 1, 3 y 4).



Fig. 5: La directora Tronchbull castiga a un alumno que no sabe deletrear.



Fig. 4: La señora Wormwood, madre de Matilda.

También se añaden a estos personajes rasgos caricaturescos, la madre de Matilda utiliza aros, pulseras y vestidos, símbolos de una pretendida elegancia femenina que contrasta con su cuerpo grueso, ojos saltones y pelo desordenado (Figura 4). El padre es retratado con trajes llamativos, ojos saltones y boca entreabierta dejando ver dientes desordenados y grandes (Figura 3); la directora se retrata con un cuerpo ancho y manos grandes, desmedidas para el

tamaño de su cabeza pequeña, ejerciendo violencia física con los alumnos que aparecen pequeños y atemorizados (Figuras 5 y 6).<sup>51</sup>

En conclusión, los gestos exacerbados de ciertos personajes, el tamaño de sus manos y la proporción de sus cuerpos componen la deformación grotesca de la caricatura. Su intención satírica puede leerse considerando que son retratados así aquellos que son blanco de las críticas y cuyos discursos, como podrá verse más adelante, resultan autoritarios.



Fig. 6: Mrs. Tronchbull a punto de arrojar a una alumna por el aire.

Es necesario destacar, por último, que el momento en el que aparecen los dibujos caricaturizados también es relevante: ilustran escenas en las que los personajes se dirigen a los niños intentando dejar claro su poder como adultos. Así, los dibujos se conjugan con el texto apuntando a componer un cuadro humorístico que les resta autoridad.

En cuanto a la tapa, fue ilustrada por Blake desde la primera edición (ver en el Anexo la figura 7). En las ediciones posteriores el criterio se mantuvo, aunque a partir de 1996, año de estreno de la película<sup>52</sup>, la tapa de la edición en inglés de Penguin comenzó a hacer uso de las imágenes del film (ver en el Anexo la figura 8).

La edición en inglés no marca edades en su contratapa, pero en el interior sugiere otras obras del autor que están clasificadas en “lectores más jóvenes”, “mayores” y “libros ilustrados”. La edición de Alfaguara (actualmente Santillana

<sup>51</sup> Para ampliar la referencia a los rasgos de los personajes y su dimensión ideológica puede consultarse el texto de Viñas Valle, Laura “Rasgos comunes en la construcción de personajes en la literatura infantil y los relatos para adultos de Roald Dahl”. Revista *Docencia e Investigación: revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo* (2010)

<sup>52</sup> *Matilda*. Dir. Danny De Vito. Tristar Pictures, 1996.

*Loqueleo*) sí tiene un indicativo de edad, más de doce años, y no contiene sugerencias de otras lecturas.

### **3.1.3 Análisis estructural de la novela**

A continuación, serán abordados los cinco elementos principales del análisis narratológico (hechos, personajes, narrador, tiempo, espacio) desde la propuesta de Gemma Lluch. La lectura de las categorías de análisis que proponemos a continuación tiene por objeto demostrar que todas ellas, actuando en conjunto, tienen un efecto crítico que opera como contexto del humor. Así, la particular forma que asumen los elementos de la narración redundan en el cuestionamiento del lugar de los adultos como responsables de dos emblemáticas instituciones tutoras de la infancia: la familia y la escuela. Veremos de qué modo esto se expresa en el análisis estructural de *Matilda*.

#### **La estructura de la narración**

Estructurada en torno a cinco momentos, esta historia comienza con una provocación: “Ocurre una cosa graciosa con las madres y los padres. Aunque su hijo sea el ser más repugnante que uno pueda imaginarse, creen que es maravilloso” (Dahl, *Matilda* 11).

En este primer momento, que no se extiende más allá de las primeras páginas, el narrador reflexiona sobre el vínculo entre padres e hijos, sosteniendo que es muy frecuente que los primeros sobreestimen a los segundos. Se detiene entonces en algunas maneras en las que los maestros podrían ser sinceros con ellos e inventa “comentarios genuinos para hijos de padres imbéciles” (11) en los que se refiere a una niña que “a juzgar por lo que ha aprendido en el trimestre, no tiene órganos auditivos” (12), o bien a otra que a pesar de tener “la misma belleza glacial de un iceberg”, no tiene, por el contrario, “nada bajo la superficie”(13). Niños “repugnantes” y padres “imbéciles”<sup>53</sup>, alumnos objeto de mofa por su incapacidad, así son las referencias iniciales de esta novela en la

---

<sup>53</sup> En el original, “disgusting little blister” y “doting parents”. En adelante, en los casos en los que se considera necesario expresar un matiz entre el original en inglés y la traducción empleada en este estudio, se hará constar ambas expresiones. La versión en inglés corresponde a: Dahl, Roald. *Matilda*, 1996.

que el lector advierte que no va a leer un libro que sigue la tendencia infantil habitual y debe decidir si está dispuesto a continuar con la lectura.

En este momento inicial también se presenta a los padres de la historia, el señor y la señora Wormwood, que no sólo no se comportan como estos “padres imbéciles”, sino que lo hacen en forma contraria a la esperada: detestan a sus hijos y son incapaces de notar que la menor, Matilda, es excepcionalmente inteligente, considerándola “poco más que una postilla [es decir] algo que uno tiene que soportar hasta que llega el momento de arrancársela de un papirotazo y lanzarla lejos”(13).

El segundo momento es el inicio del conflicto. La niña, cansada de soportar insultos y desprecio por parte de su padre, decide vengarse secretamente urdiendo planes que lo dejan en ridículo. El señor Wormwood comienza a sospechar de la culpabilidad de Matilda y termina inscribiéndola en la escuela para deshacerse de ella por un tiempo. Allí Matilda conoce amigos, entabla una relación afectuosa y de conocimiento con su maestra Honey y conoce a un nuevo adulto opresor: la directora Trunchbull.

La presencia del humor aumenta en este tramo de la historia donde, como veremos más adelante, el uso de la parodia, la caricatura y la sátira ayudan a componer un estado de situación que apunta contra los adultos, su abuso de poder y su doble moral.

El conflicto propiamente dicho comienza cuando ella se entera de que no sólo los niños son víctimas de la crueldad de Trunchbull sino también su maestra, la señorita Honey. La directora es tía de su maestra y al parecer se ha quedado con su herencia, obligando a Honey a vivir en la extrema pobreza y dominada por el temor. Es entonces cuando la niña descubre que tiene extraordinarios poderes telequinésicos, que puede activar cuando se enfurece.

El desenlace constituye el cuarto momento, con Matilda poniendo en práctica un plan para ajusticiar a Trunchbull. Esta parte del relato incluye muchas formas de comicidad de las que hablábamos al principio, aquella que está ligada a las situaciones y no al discurso humorístico: la directora grita

horrorizada por una lagartija, es abucheada y burlada por sus alumnos, se cae al suelo por el susto.

El quinto momento, la situación final, concluye cuando Matilda resuelve la injusticia utilizando sus poderes, la directora escapa restituyendo a la maestra su herencia. Los padres de Matilda deciden huir cuando un negocio turbio de su padre es descubierto por la policía y la niña pide que le permitan ser adoptada por su maestra. Los padres aceptan sin dudar ante un lacónico razonamiento de la madre: “Será una menos de quien ocuparse.” (230)

Así, tanto el comienzo como el final muestran, con un resultado humorístico, formas de ser de los adultos que transgreden su habitual presencia en los libros destinados a la infancia. Como ya se había anticipado en el primer capítulo, su participación en la historia constituye una provocación a fórmulas extendidas de entender su rol protector de los niños.

### **El tiempo**

En términos de Genette (1989) podemos afirmar que el *tiempo del relato* y el *tiempo de la historia* coinciden. Esto significa que, a grandes rasgos, el tratamiento del tiempo en el relato acompaña la sucesión causal de los hechos, progresión que se interrumpe en tres instancias.

La primera digresión temporal constituye una analepsis, un salto hacia atrás en el que la maestra de Matilda cuenta su pasado. La anacronía narra acontecimientos ocurridos con anterioridad al inicio del relato principal: Honey relata cómo ha sido históricamente víctima del sometimiento de su tía, la directora Tronchbull. Este pasaje aporta información clave que reafirma el conflicto de la historia: la necesidad de vencer a la directora.

Otra referencia anacrónica se relata antes de empezar la historia propiamente dicha, en un primer momento cuando el narrador reflexiona sobre padres e hijos en general, fragmento al que ya hemos referido. En ese pasaje priman los verbos en tiempo presente, lo que puede interpretarse como una especie de “estado de las cosas” en los vínculos familiares. Esto sugiere cierto carácter de novedad en lo que se viene a contar: si bien los padres aman desmedidamente

e incluso a veces sobreestiman a los hijos, hubo una familia que los detestaba. A partir de allí comienza la historia.

Por último, los primeros años de la vida de Matilda se narran con saltos temporales. En dichos fragmentos se narran acontecimientos que tienen que ver con su relación con la lectura: a los tres años aprende a leer; a los cuatro lee libros completos y se asocia por sus propios medios a la biblioteca pública, a los cinco años y medio comienza la escuela. A partir de ese momento las rupturas se explicitan en lapsos menores (una tarde, una noche, una semana). Esto ocurre porque los acontecimientos se organizan según las sucesivas venganzas que pergeña la niña contra su padre, coincidiendo en todas estas escenas la duración del tiempo del relato con las el tiempo de la historia.

### **Los espacios**

Los hechos de la narración se producen en cuatro espacios, aunque sólo dos de ellos son los que concentran la atención.

El primero de ellos es la casa de Matilda. Si bien la misma no aparece descrita específicamente en la novela, sabemos de sus funciones y distribución por las acciones que allí se desarrollan. Momentos importantes ocurren en la sala de estar (en el original, living-room), donde la acción se organiza en torno a la TV. Sabemos por el narrador que a la hora de la cena no se reúnen en una mesa sino que se sientan en sillones con bandejas individuales, mirando algún programa. Si bien a esa hora mantienen una dinámica más o menos extendida socialmente (el padre llega del trabajo y todos se sientan esperando que la madre traiga la cena), aparece una crítica de la mano del humor. Como veremos al analizar la sátira, el hecho de situar la acción frente a la TV y que la cena (comprada) se sirva en bandejas individuales constituye una operación de sentido transgresor.

Los desayunos transcurren en el comedor, donde el padre ocupa la cabecera de la mesa. Sentado allí protagoniza varias situaciones en las que Matilda lo deja en ridículo y nuevamente se logra un efecto humorístico que cuestiona su lugar de poder.

La cocina y el dormitorio de Matilda se construyen como lugares que alientan su crecimiento e independencia y aunque su aparición es breve, tienen un sentido muy importante en la configuración del personaje principal. Allí practica sus dotes telequinéticas, aprende a cocinar, se encierra a leer. Son sitios para crecer y trascender las barreras:

Su pequeño dormitorio lo convirtió en sala de lectura y allí se sentaba y leía la mayoría de las tardes, a menudo con un tazón de chocolate caliente al lado. No era lo bastante alta para llegar a los cacharos de la cocina, pero entraba en una caja que había en una dependencia exterior de la casa y se subía a ella para llegar a donde deseaba. (...) Resultaba agradable llevarse una bebida caliente consigo y tenerla al lado mientras se pasaba las tardes leyendo en su tranquila habitación de la casa desierta. (23)

Otro espacio central donde ocurren las acciones es la escuela primaria Crunchem. En la traducción al castellano no se aprecia el juego de palabras que aparece al pronunciar su nombre en inglés: Crunchem Hall. Esto suena de manera similar a la expresión “crunch them all”, es decir, “mástícalos”, la que advierte al lector sobre lo que puede ocurrir allí.

La escuela es descrita por el narrador como “un edificio tristón de ladrillo” (67), alusión que se completa con palabras de Miss Honey que refuerzan el sentido opresor de la escuela. A modo de bienvenida, Honey señala:

Es el principio de once largos años de escuela, por lo menos, que tenéis que pasar todos vosotros. Y seis de esos años los pasaréis aquí, en la escuela Crunchem, donde, como sabéis, la directora es la señorita Tronchbull. Ella quiere que haya una estricta disciplina en la escuela y, si queréis un consejo, haced todo lo posible por comportaros bien en su presencia. No discutáis nunca con ella. No la repliquéis nunca. (70)

Como vemos, las reglas de funcionamiento del espacio están atadas a la imagen autoritaria y restrictiva que arroja la directora y que se refuerza desde la visión de los antiguos alumnos, quienes advierten a los nuevos: “muchos no sobreviven. Los sacan en camilla, aullando. Los he visto a menudo”. (101)

La acción en la escuela gira en torno al patio, el aula y el despacho de la directora Tronchbull, el cual cuenta además con un armario para castigos, llamado “la ratonera”. Según describe una alumna:

La ratonera es un armario muy alto pero muy estrecho (...) por lo que no puedes sentarte en él ni ponerte en cuclillas (...) tres de las paredes son de cemento, con trozos de vidrio incrustados en ellas, por lo que no puedes apoyarte. (...) La puerta está erizada de miles de clavos puntiagudos clavados desde fuera, probablemente por la misma Tronchbull. (102)

Tanto el hogar como la escuela son los escenarios principales de la novela. Pero se mencionan otros dos lugares dotados de sentidos positivos. Aunque de muy breve aparición, resultan ambos significativos en la historia.

El primero de ellos es la biblioteca pública del pueblo. Para Matilda, acceder a ella es una demostración de independencia y crecimiento, ya que debe ir hasta allí sola y a escondidas de sus padres. Poco se sabe de este espacio, salvo que en él la protagonista pasaba “dos hermosas horas, sentada tranquilamente en un rincón acogedor, devorando libro tras libro” (16). La descripción de las acciones de Matilda en ese espacio sugiere una intensa experiencia de lectura, donde se muestra a una niña absorta y feliz: “El único movimiento de la lectora era el de la mano cada vez que pasaba una página. La señora Phelps se apenaba cada vez que llegaba el momento de acercarse a ella y decirle: ‘son las cinco menos diez, Matilda’”. (19)

El segundo espacio es la casa de la señorita Honey, una pequeña cabaña entre los árboles al final de un sendero. “Era tan pequeña que parecía más una casa de muñecas que una vivienda. Los ladrillos con los que estaba construida eran viejos, desgastados y de color rojo muy claro” (176). El narrador se detiene en la descripción de la naturaleza que rodea a la pequeña casa, señalando que la misma parece ocultarla del mundo. A la niña “le asustaba un poco aquel sitio. Le parecía irreal, aislado y fantástico (...) sacado de un cuento de hadas” (178)

Al entrar en la casa, el narrador vuelve a extenderse en una descripción cuidadosa del lugar a fin de mostrar que es pequeño y extremadamente



humilde. Cada escena está escrita con belleza y sencillez. De repente, sacar agua de pozo, servir el té, cortar el pan, compartir la merienda adquieren una dimensión casi ritual. Aún más, los capítulos que allí transcurren parecen abstraerse del resto del libro. El hogar de Miss Honey no tiene agua de red, cuenta con un escaso mobiliario hecho a base de cajas de madera y apenas si tiene lo suficiente como para alimentarse. Sin embargo, la experiencia vivida en ese lugar transforma a Matilda, que compara para sus adentros cuán más a gusto está ahí que en su propia casa rodeada de abundancia: “Y, sin embargo, esto era mucho más divertido. En aquella casa se escondía un enigma, un gran enigma” (184). Lo que allí averigua, la historia de la pobreza de Honey, la impulsa a actuar más enfáticamente contra Tronchbull.

Como vemos, los espacios están cargados de connotaciones. La biblioteca pública y la casa de Honey proveen experiencias de amparo y belleza de las que pueden inferirse posicionamientos a favor de la lectura y de una vida sencilla, desprovista del lujo material. La primaria Crunchem y la casa de Matilda, por el contrario, son sitios hostiles en los que se evidencia una paradoja: instituciones que se suponen al servicio y cuidado de los niños (escuela y familia), son el terreno de la opresión y la violencia.

### **El narrador**

El narrador se comporta como omnisciente, cuyo foco interno está puesto en Matilda conociendo sus preocupaciones y sentimientos:

Matilda no se atrevió a responderle y permaneció callada. Sintió que le invadía la cólera. Sabía que no era bueno aborrecer de esa manera a sus padres, pero le costaba trabajo no hacerlo. (...) Otra cosa. Le molestaba que la llamaran constantemente ignorante o estúpida cuando sabía que no lo era. (Dahl, Matilda 30)

En este caso, el foco en la protagonista permite que, aunque no diga nada, el lector sepa a través del narrador que a la niña “le invadía la cólera”, sintiendo que “aborrecía” a sus padres. También sabe de sus planes, sus motivaciones, sus preocupaciones. Al describir situaciones, se refiere siempre de manera positiva a Matilda, presentándola como inteligente, fuerte y valiente. Por el contrario, cuando relata las intervenciones de los padres y la directora,

acomoda las situaciones de modo que se advierta un efecto humorístico que los deje en ridículo. El narrador se pone así en sintonía con su personaje principal. Lejos de establecer distancia, establece valoraciones al utilizar permanentemente calificativos que dan cuenta de su ideología, como veremos al analizar las formas de humor.

## **Los personajes**

En cuanto a los personajes, el principal es Matilda, cuyo nombre tiene una raíz etimológica que se asocia con la personalidad que Dahl intenta construir para ella. En efecto, el nombre es una variante del nombre germánico “Matilde”, cuyo significado es “fuerte” o “poderosa en combate”. Esto adquiere sentido atendiendo a las características del personaje: el narrador dice de ella que tiene una inteligencia extraordinaria y que posee una personalidad firme y decidida. Por las acciones que realiza, el lector puede apreciar además que la niña es independiente y autónoma: cocina, le gusta leer y se tramita por sí misma la membrecía en la biblioteca pública; también es sensible y busca la justicia. Es un personaje dinámico que crece y gana en seguridad e independencia conforme avanza el relato, sale al mundo y reúne las armas que le permiten moverse en él. Representa la heroína de la historia y todas las acciones están organizadas en torno a ella. Así, exhibe las cualidades propias de la etimología de su nombre, fuerte y poderosa en el combate. Como lo demuestra este pasaje:

En la misma situación que Matilda, la mayoría de los niños se hubieran echado a llorar. Ella no lo hizo. Se quedó muy tranquila, pálida y pensativa. Sabía que ni llorando ni enfadándose conseguiría nada. Cuando a uno lo atacan, lo único sensato, como dijo Napoleón una vez, es contraatacar. (43)

En el lugar antagónico están sus padres. El señor y la señora Wormwood llevan un apellido que también se vincula con la construcción de ambos personajes. En efecto, “wormwood” es el nombre del ajeno, una hierba de sabor amargo y desagradable que sirve para combatir gases, parásitos intestinales y otros problemas gástricos. Esto alude posiblemente al carácter desagradable de los desaprensivos padres. El apellido también incluye el

término “worm”, que significa “gusano”, lo que hace que se evoque una imagen que puede resultar repulsiva.<sup>54</sup> Como vemos, los sentidos que permiten asociarse en inglés al apellido Wormwood son negativos.

En cuanto al padre, por el narrador sabemos que es un hombre de aspecto ridículo (ver Anexo Figura 4), que se preocupa mucho por su apariencia y sin embargo viste llamativamente combinando los colores con mal gusto. Por él se sabe también que es fanático de la televisión y que consume gran parte de su tiempo libre viendo series banales. También sabemos, por sus acciones, que siente aversión por la inclinación de Matilda hacia la lectura.

\_ Estoy harto de tus lecturas, busca algo útil que hacer\_ con terrorífica brusquedad comenzó a arrancar a puñados las páginas del libro y a arrojarlas en la papelería. (...) No había duda que el hombre sentía cierto tipo de celos. ¿Cómo se atrevía ella\_ parecía decir con cada página que arrancaba\_, cómo se atrevía a disfrutar leyendo libros cuando él no podía? (43)

La actitud de su padre es, tal como lo describe la escena “terroríficamente brusca”. De hecho, el narrador utiliza la expresión “arrancar a puñados” (en el original: *ripping the pages out of the book in handfuls*), como se arranca la maleza, algo que merece ser destruido, expresión que no se asocia habitualmente con las páginas de un libro. Esta escena sugiere su desprecio por una actividad que es socialmente valorada, la lectura, lo cual aumenta la condición negativa del personaje.

Por sus declaraciones sabemos que se cree apuesto e inteligente: “yo uso el cerebro. Cuando tienes un cerebro inteligente tienes que usarlo” (18) y que prefiere más a su hijo Michael<sup>55</sup> (quien heredará su negocio) que a Matilda, a quien considera un ser desagradable y sin inteligencia. Por sus acciones se sabe que es un hombre deshonesto que vende autos usados estafando a sus clientes y que por toda justificación alega que “nadie se hizo rico siendo honrado” porque “los clientes están para que los engañen” (25).

---

<sup>54</sup> Para ampliar el análisis sobre los nombres de los personajes de Matilda, puede consultarse Fernández Martín, Carmen. “¿Señor Wormwood o señor Gusánez?: Traducción de los nombres propios en Dahl”. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* (1998).

<sup>55</sup> El hermano de Matilda, Michael, no cumple ningún papel en la historia y no merecerá un análisis especial.

Desprecia el estudio y a quien lo practica. Por más que se afane en parecer fuerte, también sabemos que es débil y miedoso y que tapa con retos y sermones autoritarios las situaciones a las que no puede hacer frente. Luego de que Matilda lo exponga por sus actitudes deshonestas, él le responde con brusquedad “¿Quién demonios te crees que eres? (...) Tú no eres más que una ignorante mequetrefe que no tiene ni la más mínima idea de lo que dice!” (27). Como puede apreciarse, el padre de Matilda es la expresión misma de la doble moral adulta que denuncia la novela.

La señora Wormwood es una caricaturización de una mujer elegante. Como fue señalado, este personaje se conforma a partir de elementos grotescos: teñida de rubia y permanentemente arreglada con vestidos, aros y pulseras, su aspecto resulta ridículo al contraponerse con su cuerpo de enormes proporciones, ropa excesivamente ajustada y rasgos faciales exaltados (ver Anexo Figura 4). Su apariencia expresa entonces la intención satírica de la caricatura: castiga gestos que son condenados por el valor que suponen, como se analizará más adelante. No tiene trabajo fuera de su casa y sostiene que es importante cultivar la belleza para conseguir un buen marido; también desprecia el estudio y su mayor pasatiempo, más allá de la televisión, es ir todos los días a jugar al bingo en un pueblo cercano. Tampoco cocina sino que compra cenas de rotisería que luego calienta en su bandeja. En su discurso utiliza frecuentemente el sermón para referirse a su hija y la adulación para referirse a su marido.

El tercer adulto con una caracterización negativa es la directora Trunchbull. Su apellido resulta de una combinación entre “truncheon” (garrote) y “bull” (toro), referenciando el carácter agresivo y violento de la directora. Enorme y feroz, es una ex atleta famosa con sus músculos al descubierto. La directora desprecia a los niños y aún más a las niñas, insultándolos permanentemente. Emplea castigos físicos y cree en la educación a través del terror. El antihéroe por excelencia en la novela es esta feroz directora que, al igual que el resto de los personajes, no muestra crecimiento alguno ni cambios en su forma de actuar a lo largo de la historia.

En el otro extremo está la señorita Honey, en inglés “miel”. El término alude probablemente a su dulzura, pero es también un apelativo afectuoso que suele utilizarse entre las personas, equivalente en castellano al término “cariño” o “querida”. Representa el papel de un adulto que acompaña, contiene y guía. Honey estimula a Matilda, comparte lecturas, confía en ella. A diferencia de los personajes anteriores, su aspecto es sencillo y despojado de toda caricatura (ver Anexo Figura 1). El narrador especifica que es bonita y muy pobre debido a que su tía, la directora Truncbull, luego de matar a su padre se quedó a cargo de ella y de su herencia. La crió en medio de golpes y terror lo que hizo de la maestra un ser temeroso. De mayor, no le permitió ir a la universidad aunque sí estudiar en el profesorado hasta que finalmente la maestra pudo huir de su casa.

A diferencia de lo que ocurre con otros personajes, ni su descripción ni las situaciones de las que participa están escritas desde el humor. Esto demuestra el sentido de castigo que Dahl le adjudica a la categoría para lograr hacer justicia. En efecto, en la novela se tornan personajes risibles los déspotas, los ignorantes, los que hacen gala de una doble moral y todo aquel que ejerce violencia sobre la infancia en cualquiera de sus formas.

La bibliotecaria Phelps es otro adulto con una imagen positiva (ver Anexo Figura 9). Su nombre en inglés puede asociarse con el término “help”, es decir, ayuda. Aunque de muy breve aparición, cuida a la niña y la acerca al mundo de la literatura sin prejuicio por su corta edad. Al comprobar que Matilda asiste sola a la biblioteca, decide que no es necesario comunicarse con sus padres para alertarlos de la situación. De esta manera hace posible el ingreso de Matilda al mundo de la literatura. Tampoco la trata como a un fenómeno por el hecho de leer una gran cantidad de libros, simplemente aprende a dialogar con ella sin subestimarla. Es también este personaje el que le da al lector pistas sobre la experiencia de la lectura, expresando: “no te preocupes de las cosas que no entiendas. Deja que te envuelvan las palabras, como la música” (23).

Como puede observarse, tanto Phelps como Honey cumplen como adultos un rol positivo frente a los de los padres Wormwood y Truncbull que se constituyen como villanos. Esta oposición, sumada a las intervenciones activas

de los niños que aparecen en *Matilda*, bastan para enmarcar una suerte de batalla. Los escenarios de la misma resultan ser la escuela y el hogar, esto es, territorios que conllevan sentidos socialmente compartidos acerca de la infancia, sentidos que serán puestos en cuestión en la novela.

#### **3.1.4. Competencias que se ponen en juego al leer**

En cuanto a las competencias que se ponen en juego en la lectura, Gemma Lluch establece que todo texto exige del lector cuatro de ellas: genérica, lingüística, intertextual y literaria. Plantea también que: “cuanto más se ajusten las competencias del lector al texto, más adecuadamente se realizará la lectura; de lo contrario debemos hablar de una lectura ingenua.” (Lluch 90)

Aunque todas se ponen en juego, algunas cobran especial relevancia en la lectura de *Matilda*. En el caso que nos ocupa, la competencia que predomina (a fin de ir más allá de una lectura literal de la obra), es la intertextual, que le permite al lector reconocer los discursos sociales que son interpelados a través del humor. Debe por ejemplo, conocer cuál es el tipo de frases o comentarios que se esperan socialmente de padres y maestros (los retos y sermones, por ejemplo), como así también las reglas de una conversación para reír cuando esas expectativas se ven defraudadas. Poner en juego estos saberes es clave para interpretar las descripciones caricaturizantes y la parodia. Cabe aclarar que el intertexto apelado forma parte de discursos y conocimiento del mundo aprendido durante la socialización. Nos referiremos a ellos en los apartados correspondientes.

En la versión original (en inglés) también se torna fundamental la competencia lingüística, ya que se espera del lector que pueda apreciar los juegos de palabras, que aunque escasos, están presentes en los nombres de los personajes y la escuela.

Por último, las reglas de juego de este relato corresponden a las de uno ficcional verosímil. Las acciones transcurren en un mundo cuyas reglas son cercanas a las del lector, con la única salvedad de los poderes de Matilda para mover objetos. No obstante, esto recibe por parte de la maestra Honey una explicación al final de la novela: la facultad de mover objetos era la expresión

de una gran cantidad de energía mental sin utilizar en el cerebro de la niña, producto de estar en una familia que subestimaba su capacidad.

### **3.2 Análisis de las formas de humor presentes en la novela**

Anteriormente explicamos de qué manera el relato y sus componentes operan en conjunto cuestionando a los adultos y sus instituciones. A continuación veremos de qué manera el discurso humorístico potencia esa crítica desplegando su poder como recurso transgresor.

Como anticipamos en el segundo capítulo, el humor constituye una estrategia discursiva que guarda una relación especial con el poder y con la ley que legitima su ejercicio. De allí se deriva su carácter político. Es por ello que:

la consecuencia operacional entonces es desmontar las estrategias, apuntar a ver quién dice y desde dónde dice, (...) cuáles son las condiciones discursivas y socio-culturales de producción, las regularidades que sustentan lo dicho, los objetivos perseguidos, los soportes, las formas... (Flores 117)

Los elementos de esta enumeración son componentes de una estrategia discursiva, decisiones tomadas que permiten inferir una construcción de sentido transgresor. Por ello, para desmontar las formas de humor encontradas en *Matilda* (caricatura, parodia, ironía y humor negro), atenderemos especialmente a tres cuestiones: cuándo se introduce el humor, contra qué se expresa y de qué manera se construye como operación de sentido.

De esta manera se espera demostrar que la suma de decisiones (el momento en el que aparece el discurso humorístico, el personaje que se torna risible y la forma en la que es expresado) componen un escenario que hace de *Matilda* una obra que transgrede lo esperable, lo instituido y lo reglado, es decir, la ley<sup>56</sup>.

Sin embargo, dicha ley, si quiere ser entendida como tal, debe demostrar su vigencia y su poder de regulación. Es por eso que para afirmar que el humor

---

<sup>56</sup> La noción de ley es tomada de Ana B. Flores, que la define como “las normas de interacción social, las reglas lingüísticas, el discurso de la doxa, las ideologías hegemónicas”. (Flores, Humor 117)

subvierte, es preciso conocer aquello que es subvertido. En este caso nos referimos al conocimiento de ciertas normas de comportamiento, de acción y de formación, como así también estereotipos y valores compartidos por la sociedad. Todos estos saberes son el insumo textual cuyo poder normativo el humor transgrede.

Como puede inferirse, no resulta fácil reconstruir este conocimiento ya que se aprende a lo largo de la vida en sociedad. Por ello, como opción metodológica, recurrimos a la consulta de estudios realizados sobre la cultura europea de la época de publicación de *Matilda*, compilados en la *Historia de la vida privada*, de Philippe Áries y Georges Duby (1991).

A continuación, se expondrán las distintas formas en las que aparece el humor en la novela estudiada. Para definir las tomaremos como referencia teórica el trabajo de distintos autores, publicado en el *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (2011), dirigido por Ana B. Flores.

### **3.2.1 La autoridad ridiculizada a través de la caricatura**

La caricatura constituye una deformación grotesca que, por definición, está ligada a una representación satírica. Esto necesariamente implica un interés por denunciar un vicio, una forma de actuar, una mala acción. Según Ximena Ávila, la caricatura es:

La deformación grotesca de una persona por la exageración voluntaria, con intención satírica, de los rasgos característicos del rostro o de las proporciones del cuerpo (...) También es la representación de los rasgos psicológicos de un personaje y, a veces, la representación satírica de una costumbre, de una época o de un momento histórico. (23)

La categoría sirve para pensar los calificativos utilizados en las descripciones de los personajes de la novela, retratos exagerados que representan a padres y maestros y a través de los cuales el narrador ejerce su función ideológica<sup>57</sup>. Por lo tanto, la caricatura se aplica aquí a casos puntuales: Mr. y Miss

---

<sup>57</sup> Las ilustraciones que Quentin Blake realizó, como ya se ha señalado, acompañan la caracterización reforzando su sentido, no obstante para el análisis haremos foco en el texto



Wormwood y la directora Tronchbull. Usando este recurso, el narrador intenta establecer el carácter atípicamente despreciable de estos personajes. No obstante, es importante recordar que aquellos que cumplen un rol negativo en la historia, son adultos que expresan la violencia y la doble moral que espera ser castigada a través del humor.

La operación discursiva propuesta por el humor, en este caso, resulta de contradecir una expectativa. En efecto, cuando en el marco del relato el personaje adulto se muestra poderoso o despliega su discurso de autoridad, el narrador introduce para describirlo una hipérbole caricaturesca que da como resultado la desautorización del personaje. Veremos de qué manera esto se produce.

Al describir al señor Wormwood, Dahl lo hace de la siguiente manera:

El señor Wormwood era un hombrecillo de rostro malhumorado, cuyos dientes superiores sobresalían por debajo de un bigotillo de aspecto lastimoso. Le gustaba llevar chaquetas de grandes cuadros, de alegre colorido y corbatas normalmente amarillas o verde claro. (25)

El diminutivo 'hombrecillo' (en el original: *small ratty-looking man*) se une al 'aspecto lastimoso' (*thin ratty moustache*) de su bigote. Ambos términos forman parte de una descripción que estratégicamente se encuentra ubicada en el momento en el que Wormwood, muy ufano, trata de estúpida a Matilda y le enseña a su hijo Michael cómo engañar clientes en el negocio de los autos usados. Como vemos, el efecto corrosivo de la caricatura adquiere más fuerza por el momento de la novela en el que aparece: el diminutivo referido a su cuerpo y el término "lastimoso" operan por contraste con el discurso de un personaje que se piensa un triunfador. El narrador, ejerciendo su función ideológica, hace justicia con el personaje dejándolo en ridículo. La estrategia de la hipérbole confrontando el discurso de alguien que se cree poderoso es una constante a lo largo de toda la novela.

En otra oportunidad, antes de que Mr. Wormwood hable mostrándose orgulloso de sí mismo, el narrador cuenta:

Llegó el señor Wormwood con un llamativo traje a cuadros y una corbata amarilla. Los horribles cuadros naranja y verde de la chaqueta y los pantalones casi deslumbraban al que lo miraba. Parecía un corredor de apuestas de ínfima calidad ataviado para la boda de su hija y, evidentemente, esa noche se sentía muy satisfecho consigo mismo. (52)

Siempre que el narrador se refiere a Wormwood, lo hace caricaturizando su aspecto, inmediatamente antes o después de que este último muestre una actitud jactanciosa. En otro pasaje se refiere a él como “un hombrecillo de *rostro malhumorado y bigotillo esmirriado* que llevaba una chaqueta deportiva a *rayas naranja y rojo*” (92, cursiva nuestra). Los calificativos empleados tienen siempre una connotación negativa o sugieren un aspecto estafalario, buscando componer visualmente un contraste con el aspecto de importancia que se dan los personajes.

Dahl utiliza el mismo procedimiento para describir a la madre de Matilda, la señora Wormwood, cuando la mujer se muestra autosuficiente y poderosa. En una escena, luego de reprender a Matilda por hablar durante un programa de TV, el narrador apunta:

Era una *mujerona* con el pelo teñido de rubio platino, excepto en las raíces cercanas al cuero cabelludo, donde era color castaño parduzco. Iba muy maquillada y tenía uno de esos *tipos abotargados y poco agraciados* en los que la carne parece estar atada alrededor del cuerpo para evitar que se caiga. (58, cursivas nuestras)

El narrador distribuye valor aplicando calificativos despectivos y refiriendo a las raíces o al excesivo maquillaje, lo que sugiere descuido y desprolijidad. Al hacerlo justo en el momento en que la mujer reta a la niña, la caricatura desestima su posición de autoridad.

En otra ocasión, la señora Wormwood afirma que es bella, comentando que siempre cuida su figura y su cabello, tras lo cual el narrador compara a este último con “el reluciente color plateado de las mallas de una equilibrista de circo” (58). Respecto del cuidado de su imagen, se refiere a ella como una

“vulgar y regordeta persona con cara de torta”.(97) La caricatura expresa así su intención satírica de condena social, castigando valores y costumbres. En efecto, en *Matilda* cuestiona la preocupación por la apariencia física, aquello que el autor condena por superficial. Como puede verse, los personajes negativos actúan cuidando su aspecto exterior al tiempo que son mostrados en ridículo.

En este punto puede inferirse una crítica de Roald Dahl a la sociedad de su tiempo. Reparando en el análisis de Gerard Vincent, vemos que, a mediados del siglo XX, cuidar el cuerpo y la apariencia física comienza a ser un imperativo; se generalizan a partir de los años '60 prácticas referidas al aseo y el cuidado de la imagen, reforzadas por el bombardeo del discurso publicitario que necesita vender productos adecuados para ello. “La novedad del siglo XX es la generalización de actividades corporales que tienen como finalidad el cuerpo mismo: su apariencia, su bienestar, su realización. ‘Sentirse bien en la propia piel’ se convierte en un ideal.” (174) Tras la lectura de los ejemplos de la novela, puede afirmarse que la caricatura cumple su función de condena social<sup>58</sup>, recogiendo aquellas actitudes que merecen ser cuestionadas y las desnuda para someterlas a la burla.

La crítica también se expresa hacia los educadores, encarnados éstos en la figura de la directora Trunchbull. Al describirla, Dahl utiliza nuevamente el recurso del contraste. En efecto, luego de referirse a Miss Honey utilizando los calificativos “apacible” y “discreta”, describe por contraste a la directora:

La señorita Trunchbull, la directora, era totalmente diferente. Se trataba de un *gigantesco ser terrorífico*, un *feroz monstruo tiránico* que atemorizaba la vida de los alumnos y también de los profesores. Despedía un *aire amenazador* aún a distancia (...) marchaba *como una tropa de asalto*, con largas zancadas y exagerado balanceo de brazos, se oían sus *resoplidos* al acercarse y si por casualidad se encontraba un grupo de niños en su camino se abría paso entre ellos *como un tanque*. (68, cursivas nuestras)

---

<sup>58</sup> Quien estableció para la risa una función de condena moral fue el francés Henri Bergson. La referencia puede ampliarse en Bergson, Henri, *La risa*, s/f.

No basta hacer alusión a su gran tamaño. Las comparaciones que utiliza tienen connotaciones bélicas y los calificativos que se utilizan son impensables en la descripción de un ser humano. Todo ello compone una imagen cuya exageración humorística, como ya se ha señalado<sup>59</sup>, le resta fuerza al miedo. Más adelante agrega:

Era sobre todo, una *mujerona impresionante* (...) Tenía una barbilla *obstinada*, boca *cruel* y ojos pequeños y *altaneros* (...) En suma, parecía más una *excéntrica y sanguinaria* aficionada a las monterías que la directora de una bonita escuela para niños. (83, cursivas nuestras)

En este caso, el contraste opera entre la “bonita” escuela y la “mujerona excéntrica y sanguinaria” que la dirige. Más tarde agrega que “su marcha por el asfalto era como la de Moisés por el Mar Rojo cuando se separaron las aguas” (110) haciendo referencia a cómo los alumnos se corrían para dejarla pasar. Y más abajo se vuelve a referir a ella como “la giganta de pantalones verdes”, o bien “la gigantesca y poderosa hembra” (156).

La hipérbole caricaturesca se aplica haciendo uso de adjetivos o comparaciones que apelan al ridículo o al horror. Tales descripciones operan siempre por contraste, lo cual favorece una lectura humorística que da como resultado el desprecio y la desautorización de los personajes antihéroes de la historia.

El potencial transgresor del humor que tales descripciones generan cobra valor si se tiene en cuenta que el destinatario principal de tales lecturas es un niño que comienza a independizarse del vínculo que lo une con sus padres. En efecto, el argumento de *Matilda* relata una etapa dentro de la socialización de la infancia en la que el niño se despega del relato materno y paterno, accediendo a la escuela y a otras instituciones en las que toma contacto con nuevas formas de representación de la realidad.

---

<sup>59</sup> Este pasaje es analizado en un trabajo anteriormente citado. Ver la referencia a Cross, Julie, “Frightening and Funny...”

En este sentido, la caricaturización hecha sobre los padres de la niña, desaprensivos y desagradables, permite, a través de la experiencia de la lectura, rebelarse y experimentar la posibilidad la vida más allá del hogar. Para ello, el recurso literario utilizado es la caricaturización de las figuras paternas, donde la imagen de la autoridad constituye la norma frente a la que el humor asume su carácter opositor, desacralizando esas figuras y dando paso a la transgresión. En efecto, la “ley” cuyo poder regulatorio es destruido por el humor, es la imagen del adulto honesto, sensato y protector que siempre vela por el interés del niño.

Por último, nos interesa destacar que estas descripciones caricaturescas de los personajes adultos de *Matilda*, unidas a ciertos pasajes cómicos (principalmente aquellos que relatan distintas formas de revancha que la niña toma frente a quienes la oprimen), son las formas de humor que la obra crítica tradicionalmente recogió<sup>60</sup> para hacer su análisis. Reiteramos nuestro interés por analizar otras formas más sutiles del discurso humorístico, las que serán descritas a continuación.

### **3.2.2 Cuestionamiento de discursos normativos a través de la parodia**

Las reprimendas, aseveraciones y consejos son discursos a través de los cuales ciertos padres y maestros se ubican en un lugar de poder: el de quien “sabe más”. Identificables por su contenido y tono asertivos, muestran a los adultos como dueños de la verdad y tienen un interés regulatorio sobre los niños. Contra estos discursos se erige la parodia.

Recordemos que el término “parodia” remite a un canto en falsete, una voz que imita burlonamente a otra voz, la seria (Moreno 159). En *Matilda*, la operación paródica actúa evocando burlonamente voces estereotipadas de reprimendas, consejos y aseveraciones, que expresan “lo aprendido” por los niños, “lo esperable”, “la ley”. Esto último constituye un insumo textual cuyo sentido se altera cuando se expresa en un contexto que desautoriza a quien enuncia. Así, el resultado es que su poder regulatorio queda sin efecto, o bien da paso a un efecto cómico de carácter transgresor.

---

<sup>60</sup> Ver las referencias a la obra crítica de Mercedes Fresno Fernández, Jackie Stallcup, Patricia Martín Ortiz y Julie Cross desarrolladas en el capítulo anterior.

Para advertir la parodia, es necesario que el lector reconozca formas relativamente estables de discursos de autoridad asociadas a los lugares que ocupan padres y maestros. En el caso de *Matilda*, el lector debería poder reconocer que el lugar de “hombre de la casa” autoriza a un padre a sermonear, que la madre está en posición de regañar y dar consejos, que un docente se expresa haciendo notar su pretendida sabiduría, etc. Esto resulta fundamental para garantizar la eficacia del humor, ya que, como plantea Ana B. Flores “cualquiera que sea el poder del discurso del humor, se ejerce porque se produce en una determinada comunidad discursiva” (Humor 116).

Es imprescindible entonces referirnos primero a la construcción simbólica que imperaba en torno a la idea la paternidad cuando la novela fue escrita. Para esto referiremos al estudio dirigido por Phillipe Aries y Georges Duby ya mencionado, cuyas conclusiones permiten deducir intereses y preocupaciones de las familias europeas de los años ochenta. En dicho trabajo, una investigación realizada por Antonine Prost revela que, aunque con ciertos cambios, a lo largo del siglo XX se sostiene la estructura de poder patriarcal dentro de la familia. La mujer ocupa un lugar frecuentemente ligado a las tareas domésticas, mientras que el hombre es el sostén del hogar y trabaja fuera de su casa. Esta tradición, aunque puesta en cuestión, seguía en vigencia en la década del ochenta, cuando ocurría que: “La familia ejercía un control bastante fuerte sobre sus propios miembros. El marido era el jefe...el ejercicio de la autoridad paterna correspondía al marido” (77)

Los discursos de los personajes que dan cuenta de esta construcción de autoridad, son parodiados en la novela. Así por ejemplo, la madre de Matilda refuerza el lugar de poder de su padre una reprimenda: “eres una descarada por hablarle así a tu padre” (Dahl 27). Lo dicho se lee burlescamente porque la reprimenda se pronuncia como parte de la escena en la que el “descaro” de Matilda es haberle señalado que el dinero que ganaban era fruto de la estafa. Como vemos, el momento en el que el enunciado se pronuncia es fundamental en la construcción del sentido humorístico- transgresor. Así, en la relación entre ambos textos (el evocado y el leído) surge una pregunta: ¿en qué sustentan la autoridad de los adultos?

Nuevamente en este caso, el contexto histórico aporta información relevante. Prost señala que la rigidez del control familiar se va perdiendo hacia finales del siglo como consecuencia del avance de la escuela como institución formadora, por lo que los padres pierden el control absoluto de la socialización. Frente a este cambio de mirada, la rigidez de las formas va perdiendo sentido y es allí donde el humor encuentra su lugar.

Si los padres se han hecho menos autoritarios, más liberales y permisivos es sin duda porque las costumbres han evolucionado; pero por sobre todo porque han desaparecido las razones para imponer una determinada actividad a los hijos. La autoridad parental se ha hecho arbitraria, se la ha vaciado de contenido cuando se la ha desposeído de la facultad de dirigir tareas familiares indiscutibles. Los padres de antaño eran autoritarios por necesidad tanto como por costumbre: cuando amenazaba la tormenta no se pedía la opinión a los hijos para hacerles entrar en el heno, y era necesario que alguien fuese a buscar el agua, la madera etc. La necesidad tenía fuerza de ley. (Prost 82)

Así como en el primer ejemplo el contexto nos informaba sobre la vigencia del esquema patriarcal de organización familiar, en este caso aporta elementos que permiten comprender cierto vaciamiento de su lugar normativo. Se advierte que las máximas que sirvieron como discursos de autoridad paterna comienzan a poderse cuestionar frente a los nuevos contextos. Es por eso que la parodia se vuelve efectiva al desnudar el vacío de la ley, cuando lo dicho por los personajes es burlado.

Un tercer ejemplo puede leerse cuando el narrador presenta a Matilda y la relación que la une a sus padres:

Pero el señor y la señora Wormwood eran tan lerdos y estaban tan ensimismados en sus egoístas ideas que no eran capaces de apreciar nada fuera de lo común en sus hijos. Para ser sincero, dudo que hubieran notado algo raro si su hija llegaba a casa con una pierna rota (...) Los padres, en lugar de alabarla, la llamaban parlanchina y le reñían severamente, diciéndole que *las niñas pequeñas debían ser vistas pero no oídas* (14, cursivas nuestras).

Se toma el tono aleccionador de la expresión “reñir severamente”<sup>61</sup> como sería esperable de los padres, pero dando un consejo de contenido sexista que resulta cuestionable: “las niñas deben ser vistas pero no oídas”. El hecho de “ser vista” (como objeto decorativo) pero “no oída” (carente de ideas, de algo para decir) puede ser leído a su vez como una exageración de tono paródico de ideas de época sobre cómo educar a las mujeres.

Al respecto, Vincent señala que al comparar los tratos y educación que reciben los niños según su sexo, surge que:

La niña debe ‘portarse bien’, no gritar, emplear un vocabulario cuidado, ser ordenada, molestarse en ir a buscar los objetos que se le piden (...) empezar a ser ‘maternal’ para con los más pequeños so pena de ser calificada como ‘mala’(...). Lo que es ‘capricho’ en las niñas será virilidad en los niños en quienes la agresividad pasa a ser considerada como un índice alentador: más tarde no sabrá solamente defenderse sino también atacar. (Vincent 300)

Los dichos de los padres son, entonces, la expresión de las ideas de la época y en tanto tales son sometidos a burla: si quienes riñen, aconsejan y enseñan son “lerdos” y “ensimismados en sus egoístas ideas”, la reprimenda pierde valor por sí misma. En efecto, aunque esté en boca de adultos y tenga fines formativos, no necesariamente tiene algo que enseñar.

El ejemplo que sigue a continuación evoca una expresión estereotipada de la lección de un padre que ve con preocupación cómo sus hijos toman una “senda inadecuada”. Ocurre cuando Matilda pide que le compren un libro.

—Papá —dijo—, ¿no podrías comprarme algún libro?  
— ¿Un libro? —preguntó él—. ¿Para qué quieres un maldito libro?  
—Para leer, papá.  
— ¿Qué demonios tiene de malo la televisión? ¡Hemos comprado un precioso Televisor de doce pulgadas y ahora vienes pidiendo un libro! Te estás echando a perder, hija... (15)

Aquí la frase “te estás echando a perder” (you’re getting spoiler), emula lo dicho por un padre que sabe de caminos rectos y advierte a su hija con afán

---

<sup>61</sup> En el original: “sharply”, es decir, con brusquedad.



educador. El problema es que se formula en un contexto diferente al esperado, ya que Matilda no incurre en una falta sino que muestra un interés que es muy valorado socialmente: la lectura.

La operación paródica invierte el marco del enunciado, apelando a que el lector distinga que “echarse a perder” está más ligado a ver televisión que a leer un libro. La exageración en las expresiones de Mr. Wormwood aumenta el humor al referirse al “maldito libro” (flaming book) o preguntándose “qué demonios tiene de malo la televisión” (What’s wrong with the telly, for heaven’s sake?).

En el mismo sentido se narra una escena en la que el padre cuestiona Matilda por leer continuamente y la exhorta a buscar “algo útil” que hacer.

— ¿No dejas nunca de leer? —preguntó bruscamente.

— ¡Ah, hola papá! —dijo agradablemente—. ¿Has tenido un buen día?

— ¿Qué es esta basura? —preguntó arrancándole el libro de las manos.

—No es basura, papá, es precioso. Se titula El pony rojo y es de un escritor americano llamado John Steinbeck. ¿Por qué no lo lees? Te encantaría.

— ¡Porquerías! —dijo el señor Wormwood—. Si lo ha escrito un americano tiene que ser una porquería. De eso es de lo que escriben todos ellos.

—No, papi, de verdad que es precioso. Trata de...

—No quiero saber de qué trata —rugió el señor Wormwood—. Estoy harto de tus lecturas. Busca algo útil que hacer (41- 43).

Los apelativos que utiliza el padre para referirse al libro y a la lectura vuelven a reforzar la construcción exagerada de su papel de antihéroe. “Esta basura” (trash), “porquerías” (filth), “estoy harto de tus lecturas”, “si lo ha escrito un americano tiene que ser una porquería”. Lo dicho por el padre lo desautoriza, pues muestra desconocer el sentido social positivo que tiene la lectura. Así se vuelve risible el consejo de buscar “algo útil que hacer”.

Una nueva situación en donde los padres de Matilda aparecen sermoneando en su carácter de adultos formadores, ocurre cuando discuten en familia acerca del poder adherente de un pegamento. En ese caso, la madre de Matilda intenta enseñar sobre conductas apropiadas y termina siendo puesta en evidencia por la niña, que cuenta:

—Un chico que vive en esta calle se metió un dedo en la nariz sin darse cuenta de que tenía un poco de pegamento en él.

— ¿Qué le pasó? —farfulló el señor Wormwood, sobresaltado.

—Se le quedó pegado el dedo dentro de la nariz —dijo Matilda— y tuvo que ir así durante una semana. La gente le decía que no se hurgara la nariz, pero no podía hacer nada. Iba haciendo el ridículo.

—Le estuvo bien empleado —dijo la señora Wormwood—. En primer lugar, no debía haberse metido el dedo ahí. Es una costumbre repugnante. Si a todos los niños les pusieran pegamento en los dedos, dejarían de hacerlo.

—Las personas mayores también lo hacen, mami —dijo Matilda—. Yo te vi a ti hacerlo ayer en la cocina. (36)

La madre, en su pleno lugar de adulto-que-enseña, señala que meterse el dedo en la nariz “es una costumbre repugnante” (nasty habit) y consiente el castigo para los niños por esa conducta. Sin embargo, puede leerse entre líneas: un padre puede reñir y castigar a un niño por hacer algo que él mismo hace impunemente, sólo porque se encuentra en un lugar de poder. “Las personas mayores también lo hacen, mami”, son palabras que logran destruir el lugar de autoridad construido, evidenciando la doble moral Mrs. Wormwood. El apelativo “mami” (Mummy) tiene además un dejo de ironía: una aparente actitud inocente fingiendo ignorancia y dando la estocada final con candidez.

Resumiendo, puede señalarse que el humor opera sobre determinados discursos de autoridad parental, denunciando su ineficacia y evidenciando el ridículo de quien los proclama.

Al respecto, Herni Bergson, explica que en ese caso la risa cumple una función de regulación social, porque consigue exponer aquello que se ha vuelto tan automático y carente de sentido que se alejó de la fluidez de la vida social.

Por esto, toda rigidez del carácter, toda rigidez del espíritu y aún del cuerpo serán sospechosas para la sociedad, pudiendo ser indicio de una actividad que va adormeciéndose y de una actividad que va aislándose (...) Sin embargo, la sociedad no puede reprimirla materialmente, dado que no es objeto de una agresión material. Se encuentra frente a algo que la perturba, pero sólo como síntoma, como una amenaza, a lo sumo como un gesto, a lo cual responde con otro. La risa debe ser algo parecido a gesto social. (23)

La risa “como gesto social” castiga la palabra que se automatiza. En las situaciones mencionadas, la parodia deja al desnudo lo evidente: los padres pueden manejar las formas estereotipadas de su discurso, sonar claramente como padres aleccionadores y aún así ser unos perfectos ineptos. Advertirlo es parte de la lectura distanciada que posibilita el humor.

En este sentido, el filósofo español Jorge Larrosa, distingue los efectos diferenciados de la *palabra patética* de la *palabra paródica*<sup>62</sup>. Explica entonces que al utilizar el lenguaje patético, el hablante no se distancia de su lugar de enunciación. Está identificado plenamente con su rol y sin distancia habla creyendo plenamente en lo que dice. Por el contrario, cuando un hablante utiliza la palabra paródica (en este caso nos referimos al narrador en *Matilda*), su lenguaje es indirecto. Esto es, toma la forma del lenguaje típico del rol social que parodia pero lo usa como una máscara. El hablante que parodia, el narrador:

Sabe cómo el lenguaje directo está ligado a una posición social o a un cliché psicológico.... Puede hablar como un cura, como un juez, como un noble, como un enamorado, como un arrepentido. Pero en este ‘como’, en la distancia introducida por este ‘como’, está toda su potencia crítica. En la distancia que abre entre el hablante y la posición del hablante, o entre el hablante y lo que expresa su lenguaje, es donde el lenguaje indirecto clarifica al lenguaje patético, lo desenmascara, lo relativiza y lo hace inmediatamente sospechoso (159).

En este sentido, la parodia se vuelve un insumo del pensamiento crítico. Aprender a leerla implica la posibilidad de poder distanciarse de la lectura literal a la vez que se advierte sobre la posibilidad del engaño de la palabra.

Para finalizar, debemos referirnos a la parodia de los discursos de los docentes. Apuntando a ellos, se atacan así dos instancias fundamentales depositarias de la autoridad ejercida sobre la infancia: la familia y la escuela. El personaje escolar que es blanco de burla es Miss Tronchbull, la directora.

---

<sup>62</sup> Larrosa toma esta distinción de la obra de Bajtín. Puede ampliarse en Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*, 2003

El parlamento del personaje adopta cierto tono asertivo de los enunciados, propio del rol docente. Pretendiendo ser dueña de la verdad, se dirige a sus alumnos de la siguiente manera:

— ¡Sois un puñado de *nauseabundas verrugas!*...  
—Me da *náuseas* pensar —prosiguió— que, durante los próximos seis años, voy a tener que ocuparme de un *hatajo de inútiles* como vosotros. Ya veo que tendré que expulsar lo antes posible a muchos de vosotros para no volverme loca —hizo una pausa y resopló varias veces. (138, cursivas nuestras)

Como vemos, el contraste con el tono solemne con el que son dichas otorga el efecto humorístico. Las expresiones que dirige hacia los niños remiten a cuestiones escatológicas y son exageradamente agresivas; las mismas desmoronan la expectativa propia de un contexto histórico en el que la infancia es puesta en primer plano. Recordemos que, como señalamos al iniciar el capítulo, el momento de publicación del libro coincide con la declaración internacional de un marco legal que protege los derechos de la infancia. En ese marco, puede leerse a Trunchbull diciendo:

—No me gusta la gente pequeña —dijo ésta—. Nadie debería ser pequeño. Deberían ocultarlos de la vista y guardarlos en cajas, como las pinzas del pelo y los botones. Nunca pude explicarme por qué tardan tanto los niños en crecer. Creo que lo hacen a propósito (...)  
—¡Yo nunca he sido pequeña! —rugió. ¡Toda mi vida he sido grande y no entiendo por qué no pueden serlo otros también! (...)  
— ¿Yo? ¿Un bebé? —gritó la Trunchbull—. ¿Cómo te atreves a suponer una cosa así? ¡Qué frescura! ¡Qué insolencia! ¿Cómo te llamas, chico? ¡Y ponte de pie cuando me hables! (147)

Lo que la directora dice, leído a la luz de un determinado contexto, desacredita su palabra. Entonces las acusaciones de “frescura” e “insolencia”, como también la orden “ponte de pie cuando me hables”, pierden su efecto a ojos del lector. La ley puesta en cuestión es aquí la expectativa social: donde se espera amor y comprensión, hay asco, intolerancia y desprecio:

— ¡Lo has dicho mal! —rugió la Trunchbull—. La verdad es que eres como esa odiosa picadura de viruela que siempre está mal. ¡Te sientas

mal! ¡Tu aspecto es horrible! ¡Hablas fatal! ¡No hay nada bueno en ti!  
(148)

En la operación paródica, quien tiene el lugar de poder, emplea enunciados cuyo tono es adecuado a su rol, pero al ser dichos por alguien desacreditado, el sentido de lo dicho es opuesto al esperado.

Como vemos, al tornar vacíos y risibles los predicamentos y normas sociales, el humor consigue no sólo desautorizar a los adultos, sino que escinde sus expresiones y sus enseñanzas de todo “valor de verdad”. Por ello podemos afirmar que, tal como ocurre con la metáfora, el humor en la literatura provee una experiencia de relación con la palabra que es no referencial y por lo tanto la construcción sentidos queda en manos de quien lee.

### **3.2.3 Los valores sociales en la mira de la sátira**

La sátira es una forma literaria (aunque también puede alcanzar otras formas de arte, como el cine o la pintura) que se destaca por su intención de cuestionar y corregir una incongruencia del mundo social. Como forma humorística utiliza procedimientos similares a la parodia. A diferencia de ésta, lo que pretende es desnudar, develar cuestiones que tienen que ver con un incorrecto accionar moral, político o social que se encuentra fuera del texto mismo: pueden ser los vicios morales, la sociedad o la política.

En la sátira no hay compasión ni comprensión, pues no se acerca al llanto ni a la ternura. Se alimenta más bien en la indignación, la ira o el profundo desprecio. La desvalorización no es parcial, sino total, radical, como si se quisiera eliminar a la persona u obra del universo simbólico, negarle todo sitio en la cultura. En la sátira, la risa que produce en los presentes es un voto por su aniquilación (Ávila 173).

Este discurso implica entonces, una posición clara desde el punto de vista axiológico. En él, el autor expresa con nitidez su mirada sobre el mundo social. Debido a ello y más que en ninguna otra forma de humor, el contexto es fundamental aquí para comprender aquello que se satiriza. Es necesario aclarar que aunque tal contexto remite al lugar y tiempo de publicación de

*Matilda*, los sentidos que se extraen de él lo exceden. Es por ello que, aunque lejanos a la Europa de los años ochenta, es posible interpretar el humor<sup>63</sup>.

Como veremos en los ejemplos, al intentar corregir aquello que considera injusto, lo que ocurre es una ridiculización orientada a demostrar un vicio, un incorrecto accionar. La operación satírica en este caso es mostrar al adulto con hábitos denostables. Como resultado, se aniquila por completo su imagen de autoridad.

—No veo cómo te puede ayudar el serrín a vender coches de segunda mano, papá.

—Eso es porque tú eres que aunque una majadera ignorante —afirmó su padre.

Su forma de expresarse no era muy delicada, pero Matilda ya estaba acostumbrada. Sabía también que a él le gustaba presumir y ella le incitaba descaradamente (...)

—Nadie se hace rico siendo honrado —dijo el padre—. Los clientes están para que los engañen (...) Así que me estrujé el cerebro —siguió el padre—. Yo uso el cerebro. Cuando tienes un cerebro brillante tienes que usarlo. Y, de repente, me llegó la solución. Te aseguro que me sentí igual que debió de sentirse ese tipo tan famoso que descubrió la penicilina. «¡Eureka!», grité. «¡Lo conseguí!» (...)

—Es dinero sucio —dijo Matilda—. Lo odio...

— ¿Quién demonios te crees que eres? —gritó—. ¿El arzobispo de Canterbury o alguien así, echándome un sermón sobre honradez? ¡Tú no eres más que una ignorante mequetrefe que no tiene ni la más mínima idea de lo que dice!

—Bien dicho, Harry —dijo la madre. Y a Matilda—: Eres una descarada por hablarle así a tu padre. Ahora, mantén cerrada tu desagradable boca para que podamos ver tranquilos este programa (24-28).

En el diálogo que antecede, se mide una relación de fuerzas cuyo trasfondo es la mirada satírica sobre un padre que alardea de lo que hace y una niña por él continuamente menospreciada que conserva la calma y lo deja en evidencia. Varios elementos se suman en esa ecuación. Del lado de Wormwood se muestra un padre que llama a su hija “majadera ignorante” e “ignorante mequetrefe”, gusta de presumir, muestra actitudes que se construyen como

---

<sup>63</sup> Para profundizar en las posibilidades de lectura del humor de Dahl fuera del Reino Unido, puede consultarse a Cancelas y Ouviaña, Lucía. “Carroll vs. Dahl: dos concepciones del humor”. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (1997)

deshonestas, se jacta de las cualidades de su inteligencia al tiempo que le adjudica a Alexander Fleming la extendida frase de Arquímedes, para acto seguido plantearle a su hija que “no tiene la menor idea de lo que dice”.

Del lado de Matilda, observamos a una niña tranquila que se permite provocar a su padre y que plantea de manera frontal lo que opina. En el plano de la historia, la batalla es perdida por la niña, a quien su madre la hace callar para ver televisión. Para el lector, el resultado puede ser otro: la jactancia del padre, su ignorancia y por sobre todo en este caso su deshonestidad y su afición a la TV completan el cuadro necesario para que su imagen de adulto se desacredite por completo.

Al conceptualizar la sátira planteábamos que en ella la risa constituía un voto por aniquilación y era la resultante del desprecio más absoluto. Es lo que ocurre con lo que acabamos de leer, en donde se satiriza algo más que la imagen del propio adulto: se deja en evidencia los valores trastocados de una sociedad que pone al individualismo y al engaño en la base del enriquecimiento, jactándose de ello.

Es la alusión directa a esta costumbre lo que convierte a esta escena en una sátira. La operación discursiva funciona de tal manera que pone en boca de un adulto jactancioso una acción que expresa un valor cuestionado. El resultado es la deslegitimación del lugar de quien enuncia. Este último representa, por otra parte, aquello que es satirizado: la preocupación por el dinero, por la belleza física, el culto a la banalidad, como puede verse en el siguiente ejemplo.

Algunas páginas más adelante y refiriéndose al mismo tema, luego de contar cómo Matilda hizo que su padre se pegara el sombrero en la cabeza, el narrador insiste:

El señor Wormwood no tenía ningún deseo de perder el cuero cabelludo, por lo que tuvo que dejarse el sombrero puesto todo el día, hasta cuando ponía serrín en las cajas de cambio o alteraba los cuentakilómetros de los coches con su taladro eléctrico. En un esfuerzo por salvar las apariencias, adoptó una actitud descuidada, confiando en que su personal pensara que, en realidad, quería tener puesto el

sombrero todo el día, como hacen los gánsters en las películas. (34)

Otra ocasión de satirizar a los padres ocurre cuando Miss Honey se dirige a casa de Matilda para contarles su interés de que la niña sea ubicada en una clase superior a pesar de su edad. Aquí Dahl, a través de lo dicho por los personajes, tiene la oportunidad de ridiculizar la costumbre de quienes consumen frecuentemente programas banales por televisión, despreciando el estudio y la lectura.

La imagen que se compone nuevamente mide fuerzas y el narrador presenta satíricamente la situación de modo que el lector advierta quién es el verdadero triunfador. La manera en la que Wormwood recibe a la maestra es elocuente: “Estamos viendo uno de nuestros programas preferidos —dijo el señor Wormwood—. Su visita es un poco inoportuna. ¿Por qué no viene en otra ocasión?” (96). Sin amedrentarse por ello, Honey continúa:

—Esa niña ha leído ya un número asombroso de libros —continuó la señorita Honey—. Únicamente quería saber si provenía de una familia amante de la buena literatura.

—Nosotros no somos muy aficionados a leer libros —replicó el señor Wormwood— Uno no puede labrarse un futuro sentado sobre el trasero y leyendo libros de cuentos. No tenemos libros en casa. (96)

Llamar “inoportuna” a tal visita bajo la excusa de estar viendo televisión muestra la primera contradicción de expectativas. Se podría suponer que los padres deberían sentirse honrados de que un maestro visite su casa, más aún si se viene a ponderar las cualidades de su hija. Estos, sin embargo, prefieren la TV y desprecian el conocimiento, como se deduce de estas palabras de la madre de Matilda:

— No me gustan las chicas marisabidillas. Una chica debe preocuparse por ser atractiva para conseguir luego un buen marido. La belleza es más importante que los libros, señorita Hunky (...)

—He dicho que usted eligió los libros y yo la belleza —dijo la señora Wormwood. ¿Y a quién le ha ido mejor? A mí, por supuesto. Yo vivo cómodamente en una casa preciosa con un próspero hombre de negocios y usted trabaja como una negra, enseñándole el abecedario a un montón de niños horribles.



—Muy cierto, ricura —dijo el señor Wormwood, lanzando a su mujer una mirada tan conmovedoramente tierna que hubiera hecho vomitar a un gato.(97)

Aquí se introduce otro factor más a la crítica: tenemos por un lado a quien elige el estudio como forma de crecimiento y por el otro a quien elige tan sólo su apariencia. En un intento por tensar más aún esa conocida dicotomía, el personaje de la señora Wormwood justifica su elección apelando a la necesidad de “conseguir un buen marido”, en un contexto en el que las reivindicaciones alcanzadas las mujeres opacarían esta motivación por considerarla indigna. Por otra parte, Dahl hace decir al personaje que es importante para una mujer “preocuparse por verse atractiva” y que ella eligió la belleza y no los libros<sup>64</sup>, luego de haberla caricaturizado como una mujer de apariencia desagradable y grotesca que se espanta ante la posibilidad de que Matilda vaya a la universidad porque allí “se aprenden solamente malas costumbres” (99)

Ambas lecturas ocurren en un plano que necesita despegarse de la literalidad del texto. Para interpretar la imagen satírica y su denuncia social, se interpelan discursos provenientes del contexto y de sus lecturas anteriores. Por supuesto que esto no constituye una clave de lectura simple, es necesario poseer elementos que permitan interpretar los guiños que el autor deja. Por ello, necesita de un lector que haya transcurrido en su cultura el tiempo suficiente como para haber aprendido nociones relativas a la belleza, la lectura, las relaciones afectivas, la honestidad y la corrupción, como así también las valoraciones que se otorgan socialmente a cada uno de esos elementos tanto en los discursos como en los actos.

Así, vemos cómo la sátira posibilita la complicidad con el lector en el acto subversivo. Eso constituye toda una apuesta para Dahl, que desconoce quién será su lector y cuánto estará dispuesto a reírse. Al decidir *a priori* escribir para la infancia, el autor piensa en un niño que no se apegue a la literalidad del texto

---

<sup>64</sup> Si bien la traducción de esta expresión es literal, Dahl introduce además un juego fonético sólo apreciable en inglés, que añade comicidad: “You chose books. I chose looks”

y construya un sentido transgresor en su lectura. Como resultado, la risa constituye una instancia placentera, pero no en términos de evasión sino del goce intelectual de haber comprendido la situación y haber podido cuestionar ciertos aprendizajes instituidos.

El narrador permanentemente deja pistas que se vuelven claves interpretativas: distribuye valor al calificar.

—Una chica no consigue un hombre siendo inteligente —dijo la señora Wormwood—. Mire, por ejemplo, a esa actriz —añadió, señalando la muda pantalla del televisor, en la que un apuesto actor abrazaba a una actriz pechugona a la luz de la luna—.

No creerá usted que lo ha conseguido haciéndole multiplicaciones, ¿no? Probablemente no. Y ahora él se va a casar con ella, ya lo verá, y va a vivir en una mansión con un mayordomo y un montón de criados. (98-99)

La actriz que es tomada como ejemplo por la madre, es descalificada humorísticamente por el narrador que la llama “pechugona”. La situación amorosa también es descalificada por incurrir en una tipificación estereotipada de lo que se supone es el éxito en una pareja: la actriz “consigue” el marido, se casa con él, vive en una mansión y tiene muchos criados.

En el mismo sentido, la sátira opera cuando el narrador o los personajes califican situaciones o personas de una manera contraria a lo esperado socialmente. El tono serio se mantiene y el humor nace de constatar las contradicciones de un caso. Por ejemplo, al iniciar la novela, el narrador presenta la situación de esta manera:

Aunque su hijo sea el ser más *repugnante* que uno pueda imaginarse, creen que es *maravilloso*. Algunos padres van aún más lejos. Su *adoración* llega a *cegarlos* y están convencidos de que su vástago tiene cualidades de *genio*. Bueno, no hay nada malo en ello. La gente es así. Sólo cuando los padres empiezan a hablarnos de las *maravillas* de su descendencia es cuando gritamos: «¡Tráiganme una palangana! ¡Voy a vomitar!».

Los maestros lo pasan muy mal teniendo que escuchar estas *tonterías* de padres orgullosos, pero normalmente se desquitan cuando llega la hora de las notas finales de curso (11, cursivas nuestras).

En cada oración hay calificativos que son opuestos. Los que tienen una carga semántica negativa, están unidos a aseveraciones (los hijos son repugnantes, su adoración causa repulsa, ganas de vomitar). Los calificativos positivos, exagerados, están unidos a expresiones que relativizan su verdad (los padres creen que su hijo es maravilloso, su adoración *los ciega*, *los convence*, no es posible afirmar que son maravillosos, eso es algo que *sólo dicen* sus padres, puras *tonterías*).

Para inferir lo que es cuestionado podemos considerar que el niño suele ser sobreprotegido de sus padres. El narrador incomoda al lector a través de la sátira: tal vez los lectores creen que son maravillosos, pero la realidad es otra. El fin satírico en este caso lleva a condenar la sobreprotección de la infancia, discurso que está presente en otras novelas de Dahl que cuestionan la crianza de niños consentidos y caprichosos.

Si yo fuera maestro, imaginaría comentarios genuinos para hijos de padres imbéciles. “Su hijo Maximilian”, escribiría, “es un auténtico desastre. Espero que tengan ustedes algún negocio familiar al que puedan orientarle cuando termine la escuela, porque es seguro, como hay infierno, que no encontrará trabajo en ningún sitio”. (11).

Se busca “restablecer justicia” apelando a calificativos extremos, denigrando por completo al niño consentido, aseverando una pretendida verdad desde otra que afirma coléricamente que todo es cierto “como que hay infierno”<sup>65</sup>.

Como pudo verse, a través de la sátira el autor pone en cuestión valores y costumbres de la sociedad como el individualismo, la corrupción, la afición a la TV en desmedro de la lectura y la sobreprotección de los niños. Estas costumbres dan cuenta de lo establecido, frente a lo cual el humor responde denunciando tales acciones y desautorizando a quienes las realizan.

### **3.2.4 Ironía: una alerta frente al discurso adulto**

La ironía constituye el hecho de expresar una cosa con la intención de decir algo distinto; también puede entenderse como una suerte de interrogación o

---

<sup>65</sup> En el original se mantiene la referencia al diablo: “he sure *as heck* won’t get a job anywhere else”.

afirmación que simula ignorancia de una situación que se quiere criticar. Su misma formulación, por lo tanto, deja en evidencia cierto estado de las cosas en medio de su pretendida inocencia. Para interpretarla es necesario tener conocimiento de aquello que la ironía cuestiona, lo cual funcionaría, al igual que en la sátira y en la parodia, como un discurso que entra en diálogo con otro.

La ironía ata sus cabos a otras figuras, como la metáfora, la metonimia o el oxímoron, la antítesis o el lítote. En Ducrot/Todorov se lee: “Empleo de una palabra con el sentido de su antónimo” (1972, en 1995: 219). Es uno de los conceptos usuales del término: la ironía funciona gracias a un operador lógico que liga a dos proposiciones por su contrariedad. Se capta a través de una operación interpretativa consistente en dar vuelta la significación del enunciado y atribuirle hipótesis de sentido contrarias a las literales.(Gómez 130)

Es importante destacar que a diferencia de las formas humorísticas anteriores, la ironía no utiliza la hipérbole, por lo tanto, es difícil de advertir si no se está atento en la lectura. Debido a ello, opera como la forma de humor que mayor trabajo intelectual requiere, ya que apunta a construir una hipótesis de sentido contrario a lo que dice en enunciado. Consideramos que esto, lejos de resultar un impedimento para su interpretación en el lector infantil<sup>66</sup>, es alcanzable mediante una progresiva experiencia de lectura. Así, la familiarización con esta forma del humor puede provenir de la asiduidad con la que los niños tengan la oportunidad de realizar una lectura atenta y distanciada, sin someterse a la literalidad del lenguaje y a la espera de sus sentidos ocultos.

A continuación analizaremos ciertos pasajes en los que el narrador utiliza la ironía, ya que consideramos que lo que se está poniendo en cuestión es lo aprendido durante la socialización en la infancia. En algunos casos, detectar las contradicciones conduce a conocimientos que se encuentran fuera del texto. En otros, dentro del mismo texto haciendo alusión a pasajes anteriores. En otros, la contradicción está dentro de un mismo párrafo y tiene que ver con exponer una idea dando a entender su sentido opuesto. Lo que subya

---

<sup>66</sup> Tal como sugirieron los análisis de Eleanor Cameron y David Rees citados en el capítulo anterior.

Cuando presenta a los personajes de la novela, el narrador expone lo siguiente:

A veces se topa uno con padres que se comportan del modo opuesto. Padres que no demuestran el menor interés por sus hijos y que, naturalmente, son mucho peores que los que sienten un cariño delirante. (...) El señor y la señora Wormwood esperaban con ansiedad el momento de quitarse de encima a su *hijita* y lanzarla lejos, preferentemente al pueblo próximo o, incluso, más lejos aún. (13, cursivas nuestras)

La carga irónica está depositada en el término “hijita”<sup>67</sup>, mote cariñoso que es opuesto a su deseo de sacársela de encima y lanzarla lejos. Como vemos aquí la contradicción se encuentra dentro del mismo párrafo. Esta doble manifestación pone en alerta al lector, que comprende que su lectura no puede ser literal porque encierra una pregunta: ¿el amor debe darse por sentado? ¿es una consecuencia necesaria de la paternidad?

Resulta interesante referirnos al potencial crítico de la ironía como generadora de preguntas. Al referirse a ella, Susana Gómez señala:

La ironía viene a cuestionar otros discursos, a jaquear críticamente los valores establecidos y “poner al revés” el texto citado señalando la contrariedad inherente en él. El reconocimiento feliz de la ironía estaría dado por la captación de esta subversión en los valores que el ironista propone como respuesta a otros enunciados. Por lo tanto, la ironía es generadora de sentido e imparte en el sistema de los discursos sociales una contradicción entre lo dado y lo creado, entre lo dicho y lo factible o lo pensable (133).

Abordar lo no dicho, lo pensable, es quizás la manera en que mejor se expresa la actitud crítica del ironista. Tras la lectura de *Matilda*, se hace posible preguntarse por el amor paterno, la inocencia infantil, la sensatez de los adultos, lo legítimo de sus opciones, preocupaciones y regulaciones. Estos temas activan enunciados de sentido común que el humor se encarga de citar para interrogarlos.

---

<sup>67</sup> La carga irónica del término viene del original: “Mr. And Mrs. Wormwood looked forward enormously to the time when they could pick their little daughter off and flick her away”

Un ejemplo de ello en la novela puede provenir de la posibilidad de pensar si es la inocencia inherente a la infancia, como se desprende del siguiente pasaje. Allí Matilda, luego de colocar en secreto un pegamento poderoso en el sombrero de su padre, mantiene con él este dialogo:

— ¿Qué pasa, papá? —preguntó—. ¿Se te ha hinchado de pronto la cabeza o algo así? El padre miró a su hija recelosamente, pero no dijo nada. ¿Cómo iba a hacerlo? Su mujer le dijo:—Tiene que ser pegamento. No puede ser otra cosa. Eso te enseñará a no manejar un producto como ése. Supongo que estarías intentando pegar otra pluma en el sombrero.— ¡Yo no he tocado ese asqueroso producto! —rugió el señor Wormwood. Se volvió y miró otra vez a Matilda, que le devolvió la mirada con sus grandes e inocentes ojos castaños (59).

La interrogación fingiendo ignorancia se completa con la alusión a sus inocentes ojos<sup>68</sup>, ya que el lector sabe la verdad y establece una complicidad en la fingida inocencia que restituye justicia. De esta manera, se abre la posibilidad de preguntar por la supuesta bondad natural de los niños. Esto también surge de la lectura del siguiente ejemplo. Luego de haberse jactado el padre de ganar dinero estafando a los clientes, acicalándose para ir a trabajar y orgulloso de su apariencia (que el narrador se encargó de desmentir), reflexiona:

—Un buen pelo —le encantaba decir— significa que hay un buen cerebro debajo.  
—Como Shakespeare —comentó una vez Matilda.  
— ¿Como quién?  
—Como Shakespeare, papi.  
— ¿Era inteligente?  
—Mucho, papi.  
—Tendría un montón de pelo, ¿no?  
—Era calvo, papi.  
A lo cual, el padre respondió con brusquedad.  
—Si no sabes decir cosas sensatas, cierra el pico (59).

Frente a la actitud de aparente sabiduría del padre, Matilda utiliza nuevamente el apelativo 'papi' para fingir inocencia y dulzura. Esconde así su deseo de

---

<sup>68</sup>La carga semántica viene del original: "What's the matter, daddy?" "He turned and looked Matilda who looked back at him with large innocent brown eyes."

dejar al padre en evidencia y demostrarle exactamente lo contrario de lo que él quiere probar. Esto es, que aunque Wormwood se perciba inteligente, hay muchas cosas que ignora y que su hija puede exponerlo. La carga irónica está puesta aquí en ese apelativo y el humor surge cuando el lector advierte su fingida actitud que finalmente desmorona la imagen paterna.

Entonces: ¿qué implicancias tiene la referida “sensatez”? ¿Cuánto saben los adultos? ¿Qué debilidad esconde quien ejerce el poder cuando manda a callar a aquel que es “gobernado”? La norma según la cual el adulto es depositario de la autoridad... ¿en qué se fundamenta? La ironía aparece una vez más en forma de preguntas que no tienen una respuesta.

En los ejemplos que aparecen a continuación, la operación irónica surge de exponer la validez de ciertos enunciados a la luz de un conocimiento previo que el lector posee. El humor surge por constatar la oposición con lo que realmente ocurre:

Una excelente persona ese Wormwood —prosiguió—. Justamente ayer estuve allí. Me vendió un coche. (...) Sí, me gusta ese Wormwood. Un auténtico pilar de nuestra sociedad. Aunque me dijo que su hija era una mala persona. (...) Aún no conozco a esa mocosa, pero cuando lo haga se va a enterar. Su padre dijo que era una verdadera pesadilla.

—Su padre está equivocado, señora directora.

— ¡No sea estúpida, señorita Honey! ¡Usted conoce a esa pequeña bestia desde hace media hora y su familia la ha conocido toda su vida!  
(85)

Dahl deja muchas pistas para que la lectura irónica, distanciada, se realice. En primero lugar, las palabras de Tronchbull enfatizan insistentemente en el carácter del padre de Matilda, que ya dio sobradas muestras de ignorancia y deshonestidad: “una excelente persona”, “me gusta ese Wormwood”, “un auténtico pilar de nuestra sociedad”. Por el contrario, la intervención del personaje tiene calificativos opuestos hacia la niña, mostrando una injusta elaboración desde el prejuicio: “mala persona”, “culpable”, “mocosa”, “verdadera pesadilla” “pequeña bestia”<sup>69</sup>. Además, trata de estúpida a la

---

<sup>69</sup> Las expresiones son traducción exacta del original en inglés: “excellent person”, “I liked Wormwood”, “A real pillar of our society”. Las que refieren a Matilda: “bad lot though”, “little brat”, “a real wart”, “little beast”.

maestra por hablar a favor de Matilda usando un curioso argumento: el tiempo que hace que la conoce. Con ese criterio, el calificativo puede aplicarse directamente a ella que sin conocerla también elabora un juicio precipitado. Tral la lectura surgen, nuevamente, interrogantes: ¿cuáles son los parámetros que miden el “conocimiento” de los otros? ¿En base a qué definimos “los pilares de nuestra sociedad”? ¿Qué define nuestra “bondad” o “maldad”?

Como puede observarse, la contradicción que deja en evidencia toda ironía es una construcción de sentido que toma la forma de preguntas, que al desconfiar de lo aprendido y hasta de la palabra misma, son preguntas transgresoras. Por otra parte, aumenta su potencial crítico el carácter no explícito de los interrogantes. Por el contrario, es el lector quien compone a partir de los conocimientos que posee, un pensamiento nuevo, distanciado de la lectura literal.

Algo similar ocurre en el siguiente pasaje en el que Tronchbull acusa a un alumno de haber robado una torta de la cocina. El carácter pretendidamente moral de sus acusaciones contrasta con lo que el lector ya sabe acerca de la directora:

— ¡Este cretino —bramó la directora, dirigiendo la fusta hacia él como si fuera un estoque—, esta espinilla, este ántrax asqueroso, esta pústula venenosa que veis ante vosotros, no es más que un repugnante criminal, un habitante del hampa, un miembro de la Mafia! (...) ¿Crees, por casualidad, que me voy a comer yo la porquería que os doy a vosotros? ¡Esa tarta estaba hecha con mantequilla y crema de verdad! ¡Y él, ese bandido, ese atracador de caja de caudales, ese salteador de caminos, entró allí con los calcetines en los tobillos, la robó y se la comió! (18-119)

Nuevamente: ¿Qué criterio define las buenas y las malas acciones? ¿De qué se supone que es culpable ese “ántrax asqueroso” que robó las tartas? La ironía deja al descubierto una doble moral propia de quien posee el poder, algo que ya había sido señalado en otras oportunidades denunciando a los padres de Matilda y a la misma Tronchbull.



Como vemos, la pregunta que siempre queda abierta se refiere a los adultos como fuente de poder: ¿cuán legítimo es su gobierno? ¿De dónde proviene? ¿Cómo se justifica? ¿Qué esconden los adultos tras sus regulaciones arbitrarias? Estos cuestionamientos, sin llegar a formularse explícitamente, se abren a partir de la risa que corroe la norma y se permite descreer.

Esto ocurre también en este pasaje en el que Matilda solicita permiso para leer durante la cena. Recordemos que la familia tiene el hábito de sentarse a cenar frente al televisor, en pequeñas mesas individuales con bandejas de comida precalentada. La respuesta del padre es contundente:

—¡La cena es una reunión familiar y nadie se levanta de la mesa antes de terminar!

—Pero nosotros no estamos sentados a la mesa —dijo Matilda—. No lo hacemos nunca. Siempre cenamos aquí, viendo la tele (29).

Para una lectura irónica de lo dicho por el señor Wormwood es necesario apelar al conocimiento de que, efectivamente, la cena es una reunión familiar en torno a una única mesa en la que el padre, jefe de familia, puede ejercer su autoridad. Este saber está presente en el contexto de producción de la novela. Si nos remitimos a la ya citada investigación de Antonine Prost, podemos constatar que, en efecto, en la segunda mitad del siglo XX la vida privada de cada integrante de las familias burguesas se extiende, en particular porque las casas comienzan a tener más ambientes y cada miembro cuenta con habitaciones especiales para estar y realizar sus quehaceres. Por otra parte, se extiende y consolida un horario puntual y más acotado del trabajo para los habitantes urbanos. Esto hace que los espacios domésticos puedan habitarse de manera personal en momentos de ocio. En este marco, la comida se torna un momento fundamental en el que la familia burguesa puede encontrarse y compartir: “La vida propiamente familiar se concentra en espacios precisos- las comidas, el domingo- y en lugares concretos- la cocina o en lo que los arquitectos llaman después de la guerra el cuarto de estar” (76).

A fines de los ochenta, señala el autor, estas costumbres ya están consolidadas como tradiciones, aunque se comienza a percibir su disolución por el ingreso de nuevos elementos como la TV. Teniendo en cuenta este

panorama también puede leerse otra ironía, esta vez expresada por el narrador cuando se refiere a Miss Wormwood:

Al parecer, el bingo de las tardes la dejaba tan agotada, tanto física como mentalmente, que nunca tenía fuerzas suficientes para hacer una cena casera. Así que no era una bandeja con comida preparada, sino pescado y patatas fritas de la freiduría. (57)

La construcción de ese pasaje permite poner al revés lo formulado y exponer al adulto. El insumo para poder realizar esta inversión proviene principalmente de las expectativas sociales que hay respecto del rol de una madre, de quien mínimamente se espera que no ocupe todo el tiempo en un juego.

En el mismo sentido, el uso de la expresión “al parecer” es una marca que indica que el narrador no comparte lo que viene a continuación. Esto se suma al hecho (contradictorio) de que “nunca tenía fuerzas suficientes” por terminar “tan agotada tanto física como mentalmente” al volver del bingo. Esta formulación es la clave para la interpretación de la ironía: una afirmación construida con fingida inocencia que permite al lector generar un sentido de carácter transgresor.

En la siguiente escena, la voz del narrador hace foco en los pensamientos de la señorita Honey cuando intenta convencer a los Wormwood de mandar pronto a la niña a la universidad. Al hacerlo elabora una regularidad que el lector puede contrastar tanto con su propia experiencia como con el contenido de la novela. Nuevamente entonces se puede hacer una lectura que se despegue de la literalidad del texto:

Después de todo, el señor Wormwood era un *próspero vendedor de coches*, por lo que se suponía que tenía que ser un *hombre inteligente*. En todo caso, los padres *nunca subestimaban* el talento de sus hijos. Muy al contrario. A veces, a un profesor le resultaba casi imposible convencer a un padre o una madre orgullosos de que su amado hijo era un completo asno. La señorita Honey confiaba en que no tendría dificultades para convencer al señor y a la señora Wormwood de que Matilda era algo muy especial. El problema iba a ser evitar que se entusiasmaran demasiado (91, cursivas nuestras).

La risa aparece ante el descubrimiento del sentido opuesto que toman las palabras señaladas en cursiva. Esto muestra cómo la operación irónica colabora con una desautomatización de la mirada. Familiarizarse con esta operación discursiva es comprender que lo que sabemos acerca de “la realidad” puede no ser real. Al comienzo de la cita, dos proposiciones aparecen unidas por un “se suponía”, pero el lector advierte que no se implican mutuamente: prosperidad económica no supone inteligencia. Esa falsa implicancia opera como una marca que indica una clave humorística de lectura de lo que sigue, apelando hacia el final a un conocimiento que el lector posee y que hará posible que advierta la ironía del narrador cuando afirma: “el problema iba a ser que no se entusiasmaran demasiado”.

Esta operación discursiva que, como señalamos, requiere una clave de lectura especial, nos dispone hacia una relación con el lenguaje que se aleja de lo puramente referencial y que lo desnuda en su relatividad. En palabras de Larrosa:

Así, la risa muestra la realidad desde otro punto de vista. Ésta sería la función de desenmascaramiento de la convencionalidad existente en todas las relaciones humanas. La risa aísla esa convencionalidad, la dibuja de un solo trazo y la coloca a distancia. La risa cuestiona los hábitos y los lugares comunes del lenguaje. Y, en el límite la risa transporta la sospecha de que todo lenguaje directo es falso, de que todo vestido, incluso la piel, es máscara (160).

Como pudo observarse a lo largo el apartado, en la sospecha ante el discurso de quien domina se esconde la posibilidad de transgredir. En todos los casos, la resultante es una actitud de desconfianza en el lenguaje y un alerta permanente ante la lectura. En ella el pensamiento se mantiene activo, descrea, no se permite confiar. La recompensa es el placer por captar el humor y establecer una complicidad con el texto.

### **3.2.5 Humor negro ¿para niños?**

Cuando pensamos que todo humor tiene un límite, que “hay temas de los que no podemos reírnos”, que en determinadas cuestiones “nos pasamos de la raya”, es muy probable que estemos tocando las fronteras de lo que

culturalmente definimos como sagrado e intocable. Contra aquello es que se levanta el humor negro. Este tipo de discurso supone un procedimiento particular, según el cual se tratan temas incómodos, restringidos, silenciados, como la muerte, la crueldad, el crimen y el dolor bajo la clave del humor, expresando la contradicción más evidente: la risa en el sufrimiento.

Esto resulta incorrecto y de esa impertinencia surge este tipo de humor que así resulta revulsivo, subversivo, desautomatizante. Con muchos puntos en común con el grotesco, requiere también de vitalidad y complicidad de una comunidad discursiva para ejercerse; de lo contrario, la repulsión que puede lograr ahoga la risa (Flores, Tipos 200).

Por lo mismo, es un arma poderosa que condensa un potencial subversivo del hombre contra todo aquello que no gobierna, sus más poderosos enemigos. Lejos de verse de manera positiva, el humor negro es frecuentemente puesto en cuestión. De ahí que sean pocos los cultores dispuestos a no interpretarlo como una ofensa y tolerar su presencia en los libros para niños, más aún cuando requiere una clave de interpretación intelectual necesariamente desvinculada de la emotividad y alejada de las lecturas literales.

En *Matilda* se hace presente en las situaciones en las que hay violencia explícita expuesta cruelmente contra los niños, donde Dahl agrega una dosis de humor que a la vez que evita la identificación, permite mantener la risa en el sufrimiento.

En la escena que se detalla a continuación, la primera del libro en el que hay violencia física, el autor tensa la situación en grado creciente de agresividad, desde los insultos y vejámenes a la violencia física. El contraste expuesto entre el poder de la directora y la pequeñez e indefensión de la alumna alimentan lo trágico de la situación, que sin embargo se resuelve con la risa.

— ¡Quiero que te quites esas sucias coletas antes de venir mañana a la escuela! —vociferó—, ¡Córtatelas y tíralas al cubo de la basura! ¿Entendido?

Amanda, paralizada por el terror, tartamudeó:

—A mi ma... ma... madre le gustan. Me las ha... hace todas las mañanas.

— ¡Tu madre es una imbécil! —bramó la Trunchbull. Extendió *un dedo del tamaño de un salchichón* hacia la cabeza de la niña y gritó—: *¡Pareces una rata* con la cola en la cabeza!

—Mi... madre cree que me... me van bien, se... señorita Trunchbull — tartamudeó Amanda, temblando como una hoja.

— ¡Me importa un bledo lo que crea tu madre! —gritó la Trunchbull, quien, diciendo esto, se adelantó y agarró las coletas de Amanda con la mano derecha y la levantó del suelo. Luego, comenzó a hacerla girar alrededor de su cabeza, cada vez más rápido y Amanda puso el grito en el cielo, mientras la Trunchbull gritaba—: *¡Ya te daré yo coletas, rata!* (111, cursivas nuestras)

La situación hubiera sido resuelta casi exclusivamente en lo trágico, exponiendo la violencia de la situación, si no fuera porque, acto seguido y tras ver volar a la niña a lo lejos, alguien que por allí pasaba observó: “¡Buen lanzamiento, señor!” (111)

Las expresiones jocosas en medio de los insultos (dedos de salchichón, cola de rata), el hecho de calificar de “buen lanzamiento” a la violencia sufrida por Amanda, sumado al hecho de que llaman a Trunchbull “señor”, constituye un cierre inesperado que se vuelve humorístico sólo por el hecho de resultar contrario a toda expectativa.

Es también el caso de este fragmento en el que se torna humorístico el acto de colgar a un alumno de las orejas, ponderando su “maravilloso” estiramiento.

— ¡Por favor, señorita Trunchbull, déjele! —suplicó la señorita Honey—. Podría hacerle daño, de verdad. Podría arrancárselas.

— ¡Las orejas nunca se arrancan! —gritó la Trunchbull—. Se estiran maravillosamente, como éstas, pero le aseguro que nunca se arrancan (149).

El narrador consigue, por el modo en el que construye los enunciados, que el lector no se identifique en un plano sensible con la situación y pueda reír. Esto remite a lo postulado por Henni Bergson:

Poco importa la gravedad de la situación. Cualquier situación grave o leve que sea podrá hacernos reír siempre que nos sea presentada por el autor de manera que no nos conmueva. La insociabilidad del

personaje, y la insensibilidad del espectador, son, en fin, dos condiciones indispensables. (Bergson 117)

Otra forma de alentar la risa en situaciones de sufrimiento tiene que ver con generar imágenes mentales absolutamente ajenas al contexto e insertarlas en él a modo de comparaciones o metáforas.

Lea Nicholas Nickleby de Dickens, señorita Honey. Lea lo que hacía el señor Wackford Squeers, el admirable director del colegio Dotheboys. Él sí que sabía cómo manejar a esas pequeñas bestias, ¿no? Sabía cómo emplear el látigo. Procuraba que sus traseros *estuvieran tan calientes que podían freírse sobre ellos huevos y tocino*. ¡Un buen libro! Pero supongo que ninguno del puñado de retrasados mentales que tenemos aquí lo leerá nunca, porque, por su aspecto, ni siquiera aprenderán a leer (151, cursivas nuestras).

En el fragmento que acabamos de leer se suman los insultos, aún más fuerte que la expresión “pequeñas bestias” es “puñado de retrasados mentales”<sup>70</sup>. En otra ocasión describe la matanza de niños comparándola con una fumigación y comunica su anhelo absurdo de una escuela para niños, sin niños:

—Nunca he podido entender por qué son tan repugnantes los niños pequeños. Son mi perdición. Son como insectos. Hay que deshacerse de ellos lo más pronto posible. De las moscas nos libramos empleando algún pulverizador o colgando papamoscas. He pensado a menudo inventar un pulverizador para deshacerme de los niños pequeños. ¡Qué estupendo sería entrar en esta clase con una pistola pulverizadora gigante en la mano y vaciarla aquí! O, mejor aún, colgar grandes papamoscas. Los colgaría por toda la escuela y quedaríais atrapados en ellos y eso sería el fin de todo. ¿No le parece una buena idea, señorita Honey? (...) Y no es un chiste. Mi idea de una escuela perfecta es que no tenga niños pequeños, señorita Honey. Uno de estos días crearé una escuela así. Creo que será un éxito (154).

Una última comparación risible es acerca de un niño maltratado por la directora, mientras el narrador lo compara con un pollo:

---

<sup>70</sup> En el original: “little brutes” y “bunch of morons”.

La Trunchbull se plantó en dos zancadas a su lado y, mediante un sorprendente truco gimnástico o, quizá, con una llave de judo o kárate, golpeó por detrás las piernas de Wilfred con uno de sus pies, de tal forma que el niño salió disparado del suelo y dio un salto mortal en el aire. A medio camino del salto mortal, ella le agarró por un tobillo y le mantuvo sujeto cabeza abajo, como un pollo desplumado en el escaparate de una tienda (209).

La composición de las escenas en las que se conjuga la violencia y el humor apuntan a una construcción de sentido que cancele la emoción y requiera de una mayor actividad mental. Para el ensayista argentino Eduardo Stilman, “el acto humorístico es la expresión de una contradicción entre su sujeto y una fuerza superior” (7). Este conflicto se expresa también en la tragedia y en la comedia, en las que el hombre sucumbe respondiendo con llanto o risa. Por el contrario:

El actor del conflicto humorístico asume el control intelectual del poder que lo domina, intenta comprenderlo, ubicarlo en un plano racional y otorgarle un sentido. Esto no implica el triunfo del humorista: él también puede ser sometido, pero, en todo caso su caída es más digna, más conveniente a la condición humana. (Stilman 7)

Como se desprende de esta cita, la operación discursiva propuesta por el humor negro posibilita la abstracción del conflicto para intentar despegarse del sometimiento al miedo. De allí su valor como arma frente al sufrimiento.

Volviendo a *Matilda*, la pretendida violencia por la que eran acusados los libros de Roald Dahl puede ser leída como una oportunidad de experimentar el humor negro. El hecho de que estos pasajes hayan sido cuestionados por su agresividad sin ponderar la potencia del humor, permite inferir las limitadas posibilidades de interpretación que los adultos proyectan en los niños. Asimismo, permite preguntarse si es que hay temas vedados al humor, aún más en un libro infantil. No es difícil suponer los reparos de padres y maestros, que seguramente se preguntaron por la conveniencia de “exponer” a los niños “naturalmente buenos” a este tipo de violencia: ¿sería “aconsejable” permitirles reír ante el sufrimiento?

### **3.3 La *Matilda* que no pudo ser**

Antes de concluir, nos parece interesante apuntar una última nota acerca de la novela en cuestión. Como fue anticipado, la historia que pasó a la fama no fue la que escribió Roald Dahl en su primer borrador; este hecho, que en cualquier caso no pasaría más de ser anecdótico, es un dato relevante para pensar nuevamente la relación entre el poder del humor, la literatura para niños y la censura. Qué impulsó al escritor a pensar la novela de tal modo, no lo sabremos. Sin embargo pero la traza original de ese contenido quedó registrada en su biografía<sup>71</sup> y nos permite reflexionar en torno a ello.

Como pudo constatar, el primer borrador de *Matilda* tiene por personaje principal a una niña que está lejos de ser el cándido personaje de la versión definitiva. De hecho, las únicas similitudes entre ambas son su poder de telequinesis y su tendencia a ironizar frente a sus padres.

En cuanto a sus diferencias, la *Matilda* original era caprichosa y temperamental, ingobernable para sus padres. Al descubrir sus poderes telequinésicos, la niña decide practicar utilizando algo más sustancioso que los pequeños objetos empleados en la versión definitiva. Es así que se dirige hacia un campo en el que pasta el ganado. Allí aprende a dominar su poder moviendo velozmente, aplastando y haciendo estrellar ponis y vacas.

Cuando logra por fin su cometido, con su poder manipula el resultado de una carrera de caballos con el objeto de ayudar a su profesor favorito en sus problemas financieros. Al hacerlo muere fatalmente en última carrera. Este trágico final en el hipódromo cierra la historia.

Es interesante advertir que el equipo editorial cuestionó esta versión desde un principio. “Casi todas las personas que leyeron el primer borrador pensaron que [Roald Dahl] se había descarrilado”. Al referirse a sus impresiones, una de sus editoras señaló: “‘Me sorprendió’, recordó agregando que el argumento le parecía innecesariamente ‘salvaje’ y ‘agresivo’”. Stephen Rouxbourgh vio el primer borrador y pensó que tenía tan pocas chances que ni siquiera acusó

---

<sup>71</sup> La referencia a esta primera versión figura en las dos biografías que se abordan en el presente trabajo. Para ampliarlo puede consultarse Sturrock, Donald. *Storyteller: The Life of Roald Dahl*, 2010 y Treeglow, Jeremy. *Roald Dahl: A Biography*, 1996.



inmediatamente el recibo del manuscrito” (Sturrock 25) Poco habituado a estas reacciones por parte de quienes trabajaban con él, “esta duda dolió a Roald quien, por primera vez, tuvo que perseguir a su redactor para que le diera una respuesta” (25).

Las correcciones fueron hechas y la versión original, completamente reescrita. En ella, la directora Tronchbull fue el único personaje que mantuvo su identidad y sus formas. En la biografía sólo se mencionan los detalles que acabamos de narrar. Aunque escasos, resultan significativos porque nos conducen a lo que más impacto e incomodidad causó en quienes lo leyeron. La reacción motivada en el equipo editorial, sumado a la calificación de “innecesariamente salvaje”, venida de quienes estaban habituados al estilo del autor, no deja de llamar la atención. Recordemos que para entonces, Roald Dahl llevaba más de veinte años publicando libros para niños con el mismo sello y había sobrevivido a la crítica de su tiempo.

Dicho lo anterior ¿Cuánto conturbó el borrador la seguridad de los editores como para que lo rechazaran tan rotundamente? Consideramos esta primera versión permite entrever la presencia un humor irreverente, que atentaba contra el estereotipo de cuento infantil. En primer lugar, una heroína caprichosa de “dudosa moral”, capaz de entregarse al vicio del juego si se trata de ayudar a un ser querido. En segundo lugar, una niña que se muestra rebelde y vengativa para con sus padres. En tercer lugar, la imagen de ponis y vacas, animales apacibles de inocente apariencia y propias de un cuadro bucólico, al servicio de un entrenamiento macabro. Por último, la protagonista que fallece al final, en un intento épico por salvar a su profesor, pero en un escenario vicioso. El acto heroico y el hipódromo: una combinación cuyo efecto es la risa ante la muerte. Como vemos, estos motivos poco frecuentes en la literatura infantil motivan algunas reflexiones:

¿Qué hubiera pasado si, como indicaba la versión original, Matilda hubiera sido “terrible” y hubiera practicado sus poderes aplastando vacas? ¿Qué contenido moral hubiera encarnado una heroína capaz de venganza y crueldad pero también de lucha por un ser amado? ¿Cómo hubiera impactado este personaje

en el imaginario de quienes concebían, como única posibilidad, a un lector niño “naturalmente bueno”?

### **3.4 El humor como recurso transgresor: entre la obediencia y lo posible**

Al presentar el encuadre teórico de Ana B. Flores<sup>72</sup>, dimos cuenta de su abordaje del humor desde lo político, es decir, desde su relación con el poder. A modo de cierre, recuperaremos tal encuadre a fin de volver a pensar en los términos de la hipótesis planteada al comenzar este estudio, esto es, considerar el efecto transgresor del recurso humorístico en la literatura para niños.

A lo largo del capítulo propusimos una lectura de *Matilda* que permitió reconstruir el potencial crítico de este recurso. Ello requirió en una primera instancia, considerar el contexto de publicación de la novela: los años '80, la desestructuración de los roles familiares, el cuestionamiento a los sistemas educativos. En ese marco, la historia transcurre en espacios institucionales (el hogar, la escuela, la biblioteca pública) cuyo sentido y poder regulador es tematizado, esto es, puesto en discusión; allí, el lugar de autoridad de los personajes- adultos se relativiza. El relato, por su parte, se organiza en torno a una especie de batalla con los personajes- niños. A nivel paratextual, las ilustraciones expresan también una lucha: grafican la asimetría entre adultos y niños mostrando el poder de los primeros (por su tamaño) aunque deslegitimándolos (a través de la caricatura).

Es en ese contexto que el humor aparece proponiendo operaciones de sentido de carácter transgresor. El resultado es, entonces, la desautorización y el desacato.

En efecto, el humor como estrategia ante la ley instiga la desobediencia. Según Ana B. Flores este es “el dominio en el que se instala el discurso del humor: ruptura del orden, distancia, opacidad, crítica, resistencia” (Políticas 26). Como ejercicio político, su hacer es desestabilizador, y por ello:

---

<sup>72</sup> Remitimos a la lectura del segundo apartado del Capítulo 2

El discurso del humor no se va a preguntar por qué aparecieron las interpretaciones de la doxa y no otras; sino que va a impugnarlas como arbitrarias; ni por qué se construyó este sujeto, este dirigente (en el caso del humor político), sino que va a mostrar su construcción, su simulacro, su puesta en escena para deconstruirlo ¿o destruirlo? en su arbitrariedad, en su falta de fundamento en algo que lo legitime: muestra la distancia que hay entre la construcción del dirigente ideal, lo que simula y la mezquindad de sus intereses, lo arbitrario de su posicionamiento privilegiado. Es una máscara que desenmascara, por eso forma parte del juego y lo destruye a la vez. Es la estrategia del débil, intenta invertir las relaciones de fuerza bajando al parodiado por el saber desenmascarador (27).

Así, resulta especialmente claro cómo opera la estrategia del humor frente al poder. A la luz de lo expuesto en la cita, podemos reconstruir lo analizado en el apartado anterior, cuando dimos cuenta de cómo se generan hipótesis de sentido desobedientes, desenmascaradoras. Como vimos, esto se expresa en al menos dos aspectos.

El primero de ellos consiste en cuestionar el lugar de poder de padres y maestros, al tiempo que su discurso se vacía de sentido regulador. Eso es especialmente visible en el caso de la caricatura, en la que se ridiculizan los personajes que representan al adulto formador, restándole autoridad. Este movimiento se complementa con la parodia, cuyo objeto a destruir son los discursos a través de los cuales padres y maestros sostienen su poder. En efecto, el tono asertivo de los consejos y los regaños es imitado burlescamente. Se desenmascara su arbitrariedad en tanto es puesto en boca de un personaje despreciable, sacado de contexto o vaciado de contenido. Vemos cómo el humor como estrategia, rompe con esa mutua implicancia entre el saber y el poder: deslegitima un enunciado que se pretende normativo y lo vacía de su poder regulador. De esta manera asume su posición ante la ley, defrauda las expectativas y desacraliza las representaciones construidas en torno a la imagen de padres y maestros.

El segundo aspecto en el que el humor manifiesta su carácter político radica en la brecha que abre entre la obediencia a lo aprendido y la indeterminación de lo pensable. En efecto, ciertas formas de humor requieren despegarse de una lectura literal y componer un sentido en lo no dicho. Este ejercicio continuo de

búsqueda y composición requiere un pensamiento activo y abierto que se resiste a la pasividad de la obediencia.

Lo que acabamos de explicar es especialmente identificable en la operación que propone la ironía. En ella, es necesario construir un sentido opuesto al manifiesto en un enunciado. Como vimos en el apartado anterior, esto promueve interrogantes que llevan a preguntarnos por la veracidad de ciertas afirmaciones aprendidas en la infancia. Así, una lectura irónica de ciertos pasajes de *Matilda* nos lleva a desnaturalizar cuestiones relativas al poder regulatorio de los adultos, sus elecciones, su sensatez, su lugar como protectores de la infancia. Comprender la parodia también requiere una lectura que advierta la opacidad del lenguaje; como vimos, aunque los personajes adultos utilizan la retórica propia de su rol, la operación parodia abre un sentido diferente. Por último, la lectura crítica se propone en la sátira, que muestra al “todopoderoso adulto” (Dahl *Matilda* 11) incurriendo en vicios y otras actitudes contrarias a lo esperado socialmente.

En todos los casos, leer humor promueve nuevas formas de representación que niegan las aprendidas (en *Matilda*, las formas de representación de padres y maestros, los alcances de su poder, lo legítimo de su discurso). En palabras de Flores, el humor genera “un tipo de representación que [es] denegatoria de la interpretación ‘oficial’, la legitimada, de los hechos” (Políticas 140). Así, dado que “se construye a partir de la posibilidad de la posibilidad de pensarnos fuera de las subjetividades producidas por las normativas” (172), podemos afirmar que el humor transgrede y en ese acto, libera.

## Capítulo 4

### Consideraciones sobre el humor en la literatura para niños

“¡Plantaremos legumbres en sus jardines,  
que los niños creerán flores!”

Paul Hazard

La frase que encabeza el capítulo pertenece al libro *Los niños, los libros, los hombres*, una de las primeras investigaciones críticas sobre literatura infantil y publicación póstuma de Paul Hazard en 1927. En ella, Hazard resume lo que considera la esencia del pensamiento adulto hacia la infancia, acusando a los mayores de urdir engaños con el insistente pretexto de enseñar:

Anuncian que se irán con el niño por las praderas: pero lo que se proponen es enseñarle el arte de medir las tierras. Dicen que le llevarán a casa de tío Luis, donde encontrará amiguitos de su edad y una sabrosa merienda; y he aquí que tío Luis es un aficionado a la Física y, solapadamente, da *comienzo* a un curso sobre la electricidad o las leyes de Newton. (17)

Los libros que les ofrecen, continúa Hazard, retratan al adulto “con sus marcados atributos, su ciencia, hipocresía y anquilosamiento” (14). Son dados a leer por quien se considera dueño de la verdad. Remitir al panorama crítico que el autor elabora acerca de la LIJ es un punto de partida interesante para establecer algunas consideraciones sobre el humor en la literatura para niños.

En el capítulo anterior analizamos el caso específico de *Matilda*, novela en la que resulta especialmente claro de qué manera el humor actúa desmontando representaciones, estereotipos, formas de hacer y decir de padres y maestros. En el presente capítulo nos centraremos en ciertos aspectos del estilo humorístico de Roald Dahl que resultan transgresores en el campo de los libros publicados para la infancia. Es por ello que volvemos a las preguntas enunciadas al principio: ¿Qué puede el humor en LIJ? esto es ¿Cuál es su poder? ¿Cómo se expresa su estrategia? ¿Cuáles son sus efectos?

Para responderlas, ante todo conviene recordar que el humor realiza lo que Ana B. Flores llama “operación cultural”, es decir, “toma los sustratos de una

tradición para desplegar sobre ellos determinadas estrategias discursivas” (Flores, Innovación 125). En este sentido, apunta a “ver cómo y por qué los discursos humorísticos son entendidos como una práctica y como una estrategia discursiva y proponer hipótesis sobre sus consecuencias” (Flores, Humor 115). Destaca asimismo que

las operaciones de producción de sentido son reconocidas a través de huellas especificadas o marcas en la superficie significante, trazos que han sido inscriptos por las condiciones de producción y reconocimiento (...) [por lo que] cualquiera sea el poder del humor, se ejerce porque se produce en una determinada comunidad discursiva. (116)

Así, este enfoque teórico nos lleva a preguntarnos por los efectos que tiene el humor en relación con una cierta tradición dentro de la literatura para niños. Nuestra intención, en este sentido, es demostrar cómo el estilo de Roald Dahl toma aspectos centrales de dicha tradición y opera sobre ellos produciendo un efecto transgresor. Es necesario aclarar que si bien dicha tradición no se reconoce en tanto tal, es posible reconstruirla trazando líneas sobre las reglas de producción (más o menos explícitas) de libros infantiles, como así también sobre las formas y contenidos que dejan dentro o fuera de sus límites.

Podríamos comenzar diciendo que, aunque bajo publicaciones no homogéneas, el sello de origen de estos textos invoca un sentido educativo cuyo fin está “al servicio de inculcar en él [el niño] representaciones, valores, contenidos, normas, identidades considerados legítimos por la sociedad del momento” (Carranza párr. 3). Según esta tradición entonces, y respecto de los libros para la infancia, su “principal objetivo no es estético, sino formativo. Lo estético, lo artístico es para esta concepción de las lecturas infantiles sólo un anexo, un plus que vuelve más atractivo y ameno lo que realmente interesa: la transmisión a las nuevas generaciones de un modelo considerado legítimo por los adultos” (párr.3).

En este sentido, los libros deben regirse por unas ciertas normas que están en estrecha vinculación con la manera como la sociedad mira la infancia en cada período histórico. Zohar Sahvit, expone dos cuestiones que las publicaciones para niños regularmente atienden, esto es:

un ajuste del texto para hacerlo apropiado y útil para los chicos, teniendo en cuenta lo que la sociedad considera (en cierto punto de la historia) como educativamente bueno para los mismos (es decir cuestiones de contenido: qué debe o no debe transmitirse a los niños); y un ajuste en la trama, caracterización y lenguaje a la percepción social predominante de las habilidades de los niños para leer y comprender (cuestiones de claridad, simplicidad, comprensibilidad del texto). (ctd. en Carranza párr. 20)

Sintéticamente, el libro destinado a la infancia tiene, bajo este paradigma, dos preocupaciones fundamentales, o bien, dos terrenos de confrontación de supuestos: qué es lo “apropiado” y qué “puede” el niño. Así, alentada por prescripciones que provienen de diversos campos (la psicología, la pedagogía, la religión, el mercado) esta tradición ha puesto históricamente el acento en lo “infantil” de la literatura. Por ello, ese término cargó con un cúmulo de lógicas externas al lenguaje literario que regularon desde su saber específico, la forma y contenido de las publicaciones. A estos saberes elaborados en torno a la infancia, Larrosa los llama “verdades positivas”, definidas como

“el modo en como nuestros saberes determinan lo que son las cosas que han convertido en su objeto de conocimiento. Desde este punto de vista, la verdad de la infancia es el modo en que nuestros saberes la dicen y, por lo tanto, la infancia misma queda reducida a lo que nuestros saberes pueden objetivar y abarcar y a lo que nuestras prácticas pueden someter, dominar y producir... Ahí la verdad no se opone a error o falsedad sino a ocultamiento, engaño u olvido.” (176)

Lo señalado por Larrosa permite pensar que los libros para niños que ocupan esta tradición, no son más que formas de reproducir y confirmar una idea de infancia construida por los adultos. La base de esta construcción son saberes que se vuelven certezas acerca de qué decirles, a qué edad pueden comprenderlo e incluso cuáles son sus intereses.

En este sentido, las publicaciones se apoyan en las demandas de tres vertientes. En primer lugar, el discurso del mercado, que apunta sus estrategias de venta hacia los niños y les genera necesidades y deseos. En segundo lugar, el discurso educativo, que indica lo que deben saber o presupone lo que les interesa. Por último, el discurso científico, que aporta categorías provenientes de distintas disciplinas como la Psicología. Como puede verse, estas

prescripciones preparan un terreno en el que la LIJ, a fuerza de regulaciones más o menos explícitas, “sigue presentando, en función de las definiciones de infancia, una estrecha analogía con el despotismo ilustrado: todo para el pueblo pero sin el pueblo.” (Varela 175)

En este panorama, frente a esta tradición es que surge la pregunta: ¿qué puede el humor en la LIJ? ¿Qué estrategias despliega frente a las “certezas” de los saberes que el mercado, el discurso educativo y el científico utilizan para explicar la infancia? ¿De qué manera el humor desafía las reglas de producción en el campo de la LIJ, basadas en estos saberes? Intentaremos aproximar una respuesta a estos interrogantes analizando cómo opera el humor en la obra de Roald Dahl, es decir, de qué manera interpela a los “denominadores comunes” de los libros para niños.

#### **4.1 Desenmascarar la “versión falsificada”**

En primer lugar, el humor permite desmontar las reglas de producción del campo. En este sentido, las explicita como tales y alienta a los lectores para que asuman un lugar activo. En palabras de Flores “con la movilidad propia de una política que cuestiona las respuestas... instala la posibilidad de pensarnos fuera de las subjetividades producidas por las normativas.” (Flores, Políticas 172).

En la versión de Cenicienta, el narrador incita: “¡Si ya nos la sabemos de memoria! Dirán/ y sin embargo de esa historia/ tienen una versión falsificada/ rosada, tonta, cursi, azucarada/ que alguien con la cabeza un poco rancia/ consideró mejor para la infancia (Dahl, Cuentos 3)<sup>73</sup>”

La parodia a la versión “rosada, tonta, cursi” busca desautomatizar la lectura cuando denuncia una operación que persigue fines específicos con la infancia. Así, expone a quien “con la cabeza un poco rancia consideró mejor” una

---

<sup>73</sup> En inglés:

I guess you think you know this story./You don't. The real one's much more gory./The phoney one, the one you know,/Was cooked up year ps and years ago./And made to sound all soft and sappy/just to keep the children happy.”(Supongo que crees que conoces esta historia, No es así. La real es mucho más sangrienta. La falsa, la que conoces, se cocinó hace años y fue hecha suave sólo para mantener contentos a los niños).



versión construida especialmente para niños. En inglés se enfatiza el sentido de conspiración, por el uso de la expresión “cooked up”, es decir, “fue cocinada” (pensada, urdida, tramada) “just to keep the children happy”: esto es, para contentar niños. La desautorización aparece no sólo por deslegitimar la “versión falsa” sino por mostrar que hay alguien detrás de tal operación, como si quisiera advertir al lector: los están engañando. Al sincerar el procedimiento, podríamos decir, con Flores, que el humorista:

se vuelve más confiable, según nuestra interpretación. No engaña, a diferencia del poder y sus artimañas desenmascaradas (...) Este posible efecto de las estrategias descritas, al desarrollar el sentido crítico, impediría el retorno a la observancia de las reglas o convenciones, o por lo menos, no se haría con la misma ingenuidad, por lo que produciría un efecto liberador. (Flores, Políticas 146)

Pero aún hay otras formas en las que el humor de Dahl transgrede las fronteras de lo posible en los libros para niños.

#### **4.2 Sobre la inclusión de groserías en un libro para niños**

Al narrar, Dahl emplea un lenguaje plagado de expresiones insultantes, dirigidas por lo general a los personajes “buenos” de los cuentos: las “abuelitas”, la “hermosa Cenicienta”, el “niñito”. Todos ellos son referidos con las expresiones más soeces, fórmula que provoca el escándalo entre los lectores adultos. Las brujas de Dahl, por ejemplo, (que operan bajo la fachada de una Asociación Protectora de la Infancia) opinan que los niños no pueden más que “oler a caca de perro fresca” (Brujas 86). También puede mencionarse a Jorge, que se dirige a su abuelita como una “asquerosa vieja bruja” (Medicina 16), mientras que la anciana le declara a Jorge: “Tu mamá es tan tonta como tú!” (14). Por su parte, el señor Cretino se dirige a su esposa llamándola “vieja vaca horrible!” (Cretinos 43). Con total inobservancia del vocabulario apropiado en un libro para niños, la Señora Cretino puede espantarse anunciando “¡Algún horrible pájaro ha dejado caer su cochina cagada en mi cabeza!” (Cretinos 32).

Ejemplos como estos abundan, aunque quizás el término más osado esté en “Cinderella”, la versión original de *Revolting Rhymes*, donde el príncipe, sin

reconocer a Cenicienta, exclama: “Who's this dirty slut?”<sup>74</sup>. El término slut puede traducirse como “sucia”, pero también referir a una mujer “promiscua.” Esto sería, sin embargo, un eufemismo de la traducción exacta: “puta”. En el año 2014, una cadena de tiendas del Reino Unido prohibió la venta del libro por este motivo<sup>75</sup>.

Como vemos, más que el hecho de agredir mediante el lenguaje a los adultos en general, lo que resulta transgresor respecto de las reglas del campo es que tales agravios figuren en un libro para niños. En el mismo sentido podemos mencionar sus referencias escatológicas que causan humor, como aquel pasaje de *Charlie y la fábrica de chocolate* donde se explica la suerte de un Oompa Loompa que se elevó a los cielos sin poder volver nunca, tras haber ingerido demasiada gaseosa y no haberse atrevido a expulsar el gas. “‘Debió haber eructado’, dijo Charlie” (53) y por toda enseñanza queda el hecho de que los buenos modales pueden conducir a la desgracia. Los eructos se suman a los gases y la familiaridad con los excrementos que están presentes con mucha naturalidad en las historias de Dahl. Por ejemplo, en su versión de Hansel y Gretel, al debatir los padres qué podrían hacer con sus hijos para no tener que alimentarlos, reflexionan “No podemos tirarlos por el inodoro/ La madre contestó ‘no, son demasiado grandes, no se irían’.” (Rhyme 54)

### **4.3 El humor frente a temas tabú: el sexo y la muerte**

Otra manera de transgredir las reglas internas del campo de producción de libros para niños es abordar temas que les están tradicionalmente vedados. Al respecto, el escritor francés Marc Soriano expresa:

Durante largo tiempo el principal tabú de la literatura infantil en Europa occidental fue la sexualidad en todas sus formas (...) [en el mismo sentido] los libros para niños no tienen el derecho de criticar la religión dominante y ni siquiera presentarla como una creencia entre otras. (Soriano 675)

Frente a esto, presentaremos a continuación algunos ejemplos extraídos de un libro de cuentos en verso llamado *Rhyme Stew*, que aún no tiene traducción al

---

<sup>74</sup> En la traducción española, que no es literal, el término “slut” no aparece.

<sup>75</sup> Para una lectura del incidente, remitimos a Houden, Shaffron. “Roald Dahl’s Revolting Rhymes pulled from Aldi Shelves”. *Western Advocate*. 2014.

castellano. En él, Dahl parodia algunas *nursery rhymes* y cuentos clásicos con un humor que abunda en juegos de palabras referidas al sexo. En su tapa (ver Anexo Figura 10) puede encontrarse como única advertencia una nota que es parte de la ilustración, en la que se notifica que el libro “no está recomendado para lectores pequeños”. Mencionaremos algunos pasajes de los cuentos que lo componen.

El cuento “A hand in the bird” narra la historia de una mujer que un día, entre regocijada y horrorizada, siente que algo escurridizo da vueltas entre su ropa. Cuando aquello alcanza la altura de su ropa interior decide atraparlo. Es así que captura lo que imagina un roedor, aunque se da cuenta que es en realidad la mano del cura (Rhyme 29). Ese final sorpresivo, que propone la desacralización del lugar del religioso, completa el sentido del título. El mismo puede traducirse como “una mano en el pájaro”, donde “pájaro” tiene un doble sentido y es la resultante de invertir el dicho “a bird in the hand”, expresión equivalente a nuestro “más vale pájaro en mano que cien volando”.

La presencia del contenido sexual no se agota en ese cuento. “Physical Training” cuenta la historia de una maestra de educación física que, quedándose a solas con un alumno en el gimnasio, lo encierra y le enseña “cosas”. El narrador en primera persona comenta que “nunca ella había sido ella tan amable”. Por último, culmina con una expresión que encierra connotaciones sexuales: “Oh Dios! Las cosas que me enseñó a mí/nuestra maestra de gimnasia, la señorita McPee!” (Rhyme 48)

Existe un detalle significativo respecto de estos dos cuentos. Ambos, sumados a otros dos de contenido sexual evidente, fueron eliminados de la publicación de Puffin editada en 2017. Otra modificación que se introduce es el corte de la imagen original del cuento “The Emperor’s new Clothes”, donde originalmente podía verse al emperador de espaldas y completamente desnudo (ver Anexo Figura 11), en la tapa pude verse solamente su espalda (ver Anexo Figura 12).

Aún así, los cuentos que no fueron censurados también contienen juegos humorísticos en torno al sexo. Por ejemplo en “The price of Debauchery” (El precio del libertinaje), una madre advierte a su hija sobre los peligros de

contraer enfermedades si besa siempre a “muchachos tontos”. La muchacha pregunta “pero mamá sólo un beso se necesita?/ ‘Sabes muy bien a qué me refiero señorita” (Rhyme 46), es la respuesta que incluye un guiño al lector.

Roald Dahl aborda otros temas tabú desde el humor. Como regla a transgredir, Marc Soriano señala que “aunque abunden las madres castradoras y los padres ausentes, indiferentes o inestables, las consignas en la mayor parte de las editoriales siguen siendo las mismas: los padres deben ser siempre amantes, devotos e inteligentes” (675). Ante esto, Dahl responde como lo hemos visto en el análisis de *Matilda*, y lo hace también en otras novelas. En *La maravillosa medicina de Jorge*, la abuela de la familia empequeñece hasta hacerse imperceptible y desaparecer. La reacción de la madre de Jorge es contraria a lo esperable. En un primer momento la busca y se preocupa, aunque “se calmó bastante pronto y a la hora de comer estaba diciendo: \_ Bueno, supongo que, en realidad, más vale así, resultaba un poco molesto tenerla en casa, ¿verdad?” (Medicina 118).

Por último, explica Soriano (675), “con el pretexto de preservar el paraíso de la infancia, la literatura infantil está condenada a no tratar los temas contemporáneos (la guerra, la miseria, la droga, la enfermedad)”, esto supone en realidad restringir el acceso a temas como la muerte, la crueldad, el sufrimiento. Instalando un humor negro que no guarda demasiados prejuicios, Dahl no duda en añadir a los desenlaces en las historias un elemento macabro que provoca humor y desacraliza el tabú.

Cuando el príncipe de Cenicienta manda a cortar la cabeza de una de las hermanastras por mentirle con el asunto de la zapatilla, la historia cuenta “Se la cortaron de un único tajo/ y el príncipe dijo: ‘buen trabajo, así no está tan fea.” (Cuentos 8). Esta parte de la historia modifica por un lado el accionar del príncipe (que no se presupone justo y bondadoso sino temperamental y cruel) que además se jacta de su acción afirmando con humor: sin cabeza no es tan fea.

En *Caperucita*, cuando el lobo come a la abuela, puede leerse: “Lo malo es que era flaca y tan huesuda/que al Lobo no le fue de gran ayuda/ —Sigo teniendo

un hambre aterradora/¡Tendré que merendarme otra señora! /Y, al no encontrar ninguna en la nevera /gruñó con impaciencia aquella fiera” (Dahl, Cuentos 33) Se parodia aquí la escena de la muerte de la abuela, aludiendo a la posibilidad de pensarla como una merienda equiparable con un alimento cualquiera posible de ser encontrado en la cocina.

Otro ejemplo puede encontrarse en *Los Cretinos*, cuando en ocasión de perseguir el señor Cretino a unos niños amenazándolos con hacerlos sopa, exclaman:

- \_Va a cocinarnos! Gritó uno de ellos
- \_ ¡Nos guisará vivos!\_ lloriqueó el segundo.
- \_ ¡Nos cocinará con zanahorias!\_ gritó el tercero. (Cretinos 87)

Allí se vuelve cómica la situación trágica y los enunciados de los personajes, a pesar de estar inmersos en una feroz persecución, se asemejan a la proyección de una receta.

En resumen, vemos cómo la mirada del humor se orienta a todas aquellas formas y temas que, en una suerte de programa censor, se evitaron tradicionalmente en los libros para niños. El posicionamiento transgresor de Roald Dahl se expresa al buscar la risa en el vocabulario soez, la crueldad, la muerte, el sexo y las referencias escatológicas. Esto constituye una forma de desautorizar y cuestionar las limitaciones y el poder de censura de las publicaciones infantiles. Tal es la estrategia del humor en tanto operación cultural: toma el denominador común de una tradición para restarle su fuerza normativa.

Este hecho, sumado a la caricaturización de la imagen de autoridad, la denuncia ante la arbitrariedad del discurso sermoneador y la escisión de la palabra de su valor de verdad, hacen que a partir de los pasajes de humor se ponga en cuestión la actitud crédula ante el mundo adulto que trae las normas. Asimismo, incita a preguntarse por la legitimidad de tales regulaciones.

Como señala Flores el humor expresa su carácter político: hace uso de una estrategia deslegitimadora y opone resistencia al poder. De esta manera, desconoce la legalidad de la posición de quienes lo ejercen sobre la infancia.

Por último, la eficacia de la estrategia del discurso humorístico en un libro para niños puede medirse a la luz de la reacción que la obra de Roald Dahl causó en su momento, como ha sido señalado en el Capítulo 1. Es por ello que podemos afirmar que su trabajo sostiene una mirada de la infancia diferente a aquella que se percibe en la tradición de relatos moralizantes. En efecto, Dahl propone reírse de aquellas “verdades positivas” que contiene el mensaje de los libros moralizantes. Por el contrario, su humor sugiere preguntas y apuesta por un diálogo sin jerarquías, asumiendo que ser adulto no lo habilita a pensar por los niños.

## A modo de cierre

A lo largo de la investigación nos preguntamos por el sentido de ciertas formas de humor en los libros para niños. Específicamente, qué poder tienen las mismas, cuáles son sus efectos, qué límites transgreden. Los interrogantes surgen a partir de realizar una lectura de la obra del galés Roald Dahl y de las repercusiones que la misma tuvo en su tiempo.

Optamos por abordar el trabajo de este autor siguiendo dos criterios. El primero referido al perfil de su legado, ya que su estilo satírico sienta un precedente ineludible en el campo de la LIJ. Ciertamente, resulta inevitable atender a la magnitud de sus libros vendidos y de obra crítica dedicada a estudiarlo, como así también a la cantidad de idiomas a los que se tradujo. Este panorama habla así de un autor que constituye un referente en materia de humor.

El segundo criterio se vincula con las repercusiones de sus libros al momento de ser publicados. Como se describe en el primer capítulo, más allá de recibir la aprobación de los lectores, la crítica se refiere a su trabajo con distintas acusaciones: ser racista y violento, infundir en los niños miedo innecesario, apelar desagradablemente al grotesco y proponer fórmulas satíricas incomprensibles para pequeños lectores.

Al detenernos en estas objeciones, advertimos que los pasajes que generan controversia utilizan preponderantemente la ironía y el humor negro. Esto nos conduce a preguntar qué ataca el humor y qué se intenta proteger tras las réplicas efectuadas. Constatamos que, detrás de los argumentos esgrimidos por los críticos, lo que en realidad está en disputa son supuestos acerca la infancia. Entre ellos, cómo se concibe ese hipotético lector, qué creemos que “sabe”, qué “puede comprender”, qué “debe decirsele” entonces, de qué manera. Consideramos, como se indica en el apartado 2.1, que el humor reacciona contra una visión conservadora de “lo apropiado” en un libro infantil. Por ello, a partir de la reacción escandalizada de la crítica, inferimos que el estilo humorístico adoptado por el escritor es su manera de sentar posición dentro del campo de la LIJ.

Indudablemente, no somos los primeros en advertir la impronta subversiva de Roald Dahl en dicho campo. En efecto, diversas investigaciones se refieren a él como un escritor transgresor, aunque lo hacen argumentando que, en sus libros, la relación entre adultos y niños se ve trastocada. Esta última se concibe como una relación de poder que se transgrede cuando los personajes adultos actúan como villanos y son vencidos por los personajes- niños, algo que siempre ocurre en los libros de Dahl. A partir de lo expuesto, constatamos que no existen investigaciones que expliquen la transgresión por vía del humor.

Asimismo, indagamos los estudios cuya categoría principal es el humor (los resultados se resumen en el apartado 2.2). En ellos, la categoría no connota un sentido crítico. Antes bien, su presencia en la LIJ se justifica porque propicia la diversión del lector<sup>76</sup>, reafirma pautas sociales<sup>77</sup>, sirve a efectos terapéuticos y alivia temores<sup>78</sup>. Encontramos que en dichas explicaciones también subyace una visión conservadora de la infancia. En ella, lo “divertido”, lo “educativo” y lo “compensador” es lo apropiado para ser leído por los niños. En consecuencia, lejos de contemplar una actitud transgresora ante lo instituido, estas investigaciones refuerzan una mirada conservadora sobre el poder del humor.

El sesgo conservador se refuerza además porque, desde este enfoque, son los adultos los encargados de decidir la sustancia y los límites de las publicaciones en LIJ. Sobre este poder de definición existe un consenso, de hecho, la literatura para niños se define como un mensaje que los mayores dirigen hacia nuevas generaciones (Soriano 211). Consideramos que allí, la facultad de decidir sobre aquello que los niños pueden leer es un ejemplo más de la relación de poder que sostienen los adultos hacia la infancia.

Por consiguiente, creemos que la novedad de nuestro aporte ha sido realizar una lectura de la obra de Roald Dahl considerando al humor como una

---

<sup>76</sup> Oportunamente referimos a Fresno Fernández, Mercedes. “Matilda: realismo y sátira en la obra de Dahl”. *Revista de la Universidad Complutense de Madrid. Didáctica: Lengua y Literatura*. (2009). Se aborda en el capítulo 2 de la presente tesis.

<sup>77</sup> Remitimos nuevamente a Stallup, Jackie. “Discomfort and Delight: the Role of Humor in Roald Dahl’s Work for Children”. Alston, Anne y Catherine Butler, dir. *Roald Dahl*, 2012. Se aborda en el Capítulo 2 de la presente tesis.

<sup>78</sup> Investigaciones citadas en Cross, Julie. “Frightening and Funny: Humour in Children’s Gothic Fiction”. Jakson, Anna, Karen Koats and Eddie McGill, eds. *The Gothic in Children’s Literature: Haunting the Borders*, 2009. Se abordan en el Capítulo 2 de la presente Tesis.



estrategia política en dicha relación, estrategia que se destina a deslegitimar el poder ejercido por los adultos. Para dar cuenta de esto realizamos un abordaje de su novela *Matilda*; elección que se fundamenta en dos consideraciones. En primer lugar, esta novela contiene formas de humor poco frecuentes en un libro infantil. En segundo lugar, dichas formas de humor apuntan a cuestionar el lugar de autoridad de los adultos. Por ambos motivos, orientamos nuestra lectura a reconstruir las maneras en que el discurso humorístico resulta transgresor.

En este sentido, tal como se expuso en el apartado 2.3, el aporte teórico de Ana B. Flores es fundamental en tanto explica el carácter político del humor. En efecto, Flores plantea que uno de los dispositivos fundamentales de ejercicio del poder es el discurso, por lo que cualquier análisis de las relaciones de poder debe realizarse contemplando cómo éstas operan en el plano discursivo (Humor 121). Así, en tanto discurso humorístico, la estrategia del humor apunta a posicionarse siempre frente a las leyes que regulan y legitiman el ejercicio del poder. Las leyes se expresan en representaciones de sentido común, estereotipos, hábitos y formas discursivas frecuentes y esperables; ante todas ellas, el humor propone una actitud desobediente y desacralizadora. Así, la desestabilización consiste en atacar la mutua implicancia entre el saber (producido por las normativas) y el poder.

Habiendo constatado de qué manera nuestra investigación contribuye al estado de la cuestión, resumiremos las conclusiones a las que hemos arribado en relación con el problema inicial: esto es ¿Qué puede el humor en la LIJ? Frente a esto último, sostenemos como hipótesis que el humor en la obra para niños de Roald Dahl, específicamente en *Matilda*, tiene un efecto transgresor que logra interpelar los discursos con que los adultos se dirigen a los niños, al tiempo que transgrede las reglas de producción (más o menos explícitas) de las publicaciones que le son contemporáneas.

Exponemos a continuación las operaciones de sentido que el humor propone, operaciones que generan nuevas representaciones diferentes a las instituidas. La exposición consta de dos instancias; en la primera resumimos las formas en las que se pone en cuestión lugar de poder de los adultos, conclusiones

arribadas tras la lectura de *Matilda*. En la segunda se abordan otras novelas del autor, mostrando cómo la estrategia humorística desafía las normas de producción de un libro para niños (el tratamiento de temas tabú y la inclusión de vocabulario soez, entre otras).

Iniciamos por describir lo que ocurre en *Matilda*. En ella, el relato contribuye a la significación transgresora de las formas de humor, tal como detallamos en el apartado 3.3. En primer lugar, el contexto de publicación de la novela coincide con un cruce de corrientes en LIJ: una que proyecta un niño dócil, inocente y evadido de la realidad, y otra que busca hacerlo participar de la complejidad del mundo. El libro aparece como una manera de dialogar en ese cruce, luego de que el autor sorteara con sus títulos anteriores, prohibiciones y cuestionamientos destinados a “proteger” a la infancia.

En ese contexto transcurre la historia, organizada en torno a hechos que narran una especie de batalla entre la protagonista, sus padres y la directora de la escuela. En cuanto a los elementos del relato, conjugados componen un cuadro que cuestiona a los adultos y sus instituciones. Entre ellos podemos mencionar la constitución maniquea de los personajes, donde los villanos son los padres y maestros, que acostumbran a figurar en otras historias como los protectores de los niños. Los espacios en los que se desarrolla la acción, por su parte, son la escuela y el hogar. Allí cabe destacar que mientras que el sentido común los significa como lugares de fortalecimiento y cuidado de la infancia, en la novela son sitios hostiles. El narrador, por último, adopta un posicionamiento crítico hacia los personajes de la novela, por lo que ayuda a otorgar sentido a la lectura del humor.

En este marco, el discurso humorístico opera cuestionando las representaciones habituales que el lector tiene de los adultos. Como resultado, se pone cuestión su autoridad y el poder regulador de sus enunciados normativos. Así, la operación propuesta altera el sentido de lo que funciona como norma: una expectativa social, un discurso estereotípico. De esta manera, desmonta la actitud crédula del lector frente al discurso adulto, su respuesta obediente a “la ley”. Por ello, su efecto primordial es transgresor: no refuerza un sistema de valores, sino que desautoriza la palabra de quienes lo

ostentan. Así, la hemos corroborado como estrategia de la voz narrativa en las distintas formas de humor que aparecen en *Matilda*.

La caricatura se aplica a las descripciones de los adultos que cumplen un rol negativo en el relato. Su objetivo es desautorizar la imagen de estos personajes, para lo cual recurre a calificativos ridiculizantes en momentos clave. Las descripciones caricaturescas aparecen en pasajes en los que los padres de Matilda o la directora Tronchbull se muestran a sí mismos como triunfadores, autosuficientes y dueños de la verdad. En el preciso instante en que despliegan su poder sobre los niños, el narrador menciona su aspecto “lastimoso” o “estrafalario”, lo que da lugar a su desacreditación. En todos los casos, se emplean hipérbolos despectivas que operan por contraste con la actitud ufana de los antihéroes de la historia, cuya imagen pierde autoridad. De lo expuesto puede inferirse que “la ley” cuyo poder regulatorio destruye el humor, es la representación del adulto sensato y protector que siempre vela por el interés del niño.

La parodia, por su parte, apunta a vaciar de sentido los discursos normativos de padres y maestros. En general, dichos discursos adoptan la forma de reprimendas, aseveraciones y consejos a través de los cuales los adultos se ubican en un lugar de poder: el de “quien sabe más”. La operación paródica actúa evocando burlescamente estas expresiones, al tiempo que los personajes (ya desautorizados por la caricatura), las enuncian en contextos inadecuados. De ese modo se destruye su sentido regulador. Como vemos, al tornar vacíos y risibles los discursos normativos, el humor consigue no sólo desautorizar a los adultos sino que escinde a sus expresiones de todo “valor de verdad”. Asimismo, posibilita una experiencia de lectura no literal, alentando el pensamiento crítico del lector.

En el caso de la sátira, se ponen en cuestión valores y costumbres, representaciones sociales frente a las cuales el humor asume su carácter opositor. En *Matilda*, estas son el individualismo, la corrupción, la superficialidad, la afición a la TV en desmedro de la lectura y el culto a la belleza. Para reír en estos casos es necesario evocar otra escala de valores y contraponerla con la ostentada por los personajes. En este sentido, es una

forma de humor compleja de advertir. En la novela analizada, su comprensión se facilita cuando la sátira se acompaña con otras formas de humor. Esto es, los mismos adultos que se muestran ridículos cuando se dan aires de importancia y que hablan como predicadores con doble moral, adhieren además a una escala de valores que resulta contraria a la que pretenden inculcar. En resumen, tanto la caricatura como la parodia y la sátira muestran cómo el humor se posiciona cuestionando las respuestas obedientes a la ley y a quien la impone, desmontando el lugar desde el cual los adultos moralizan.

La ironía es, quizás, la forma humorística que mayor trabajo intelectual requiere. Lejos de expresiones hiperbólicas, adopta formas sutiles que simulan ignorar inocentemente aquello que se critica. Para interpretarla, es necesario reconocer el texto evocado; ello funciona como un diálogo intertextual, lo mismo que ocurre en la parodia y la ironía. Consideramos que esta operación, aunque compleja, no es un imposible de captar por el lector infantil, especialmente a través de una progresiva experiencia de lectura.

Encontramos, por otra parte, que la ironía encierra un interesante potencial como generadora de preguntas. En efecto, señala con habilidad las contradicciones de las normativas que regulan nuestra vida social y, al hacerlo, interroga por la veracidad de nuestros saberes instituidos. En *Matilda* se ponen en cuestión el amor paterno, la autoridad de los adultos y la inocencia de los niños. En suma, las contradicciones insinuadas en la ironía provocan la desconfianza en lo aprendido, pero también alertan sobre las formas engañosas que pueden adquirir las palabras.

Por último, nos referimos al humor negro, quizás la estrategia humorística más cuestionada en los libros de Dahl. Explicamos este rechazo por dos aspectos controversiales. Por un lado, porque instala la risa ante aquello que culturalmente es considerado sagrado e inobjetable. Por otro, porque su interpretación es compleja, desvinculada de la emocionalidad y alejada de lecturas literales. En *Matilda*, recordamos, se hace presente en situaciones en las que los adultos violentan cruelmente a los niños. Al introducir humor en estas escenas, se espera que el lector se abstraiga del conflicto y se desprege de su sometimiento al miedo y al dolor.

El hecho de que estos pasajes hayan sido cuestionados por su agresividad, sin ponderar la potencia del humor, permite inferir las limitadas posibilidades de interpretación que los adultos proyectan en los niños. Como ejemplo de esto basta recordar el inmediato rechazo que obtuvo el primer borrador de Matilda, del cual se dijo que era “innecesariamente salvaje y agresivo” (Sturrock 25).

La reacción ante la presencia del humor negro en un libro para niños y los reparos que la misma ofrece, nos conducen a una segunda instancia en el análisis de la obra de Roald Dahl y su literatura de humor. En esta instancia se explicitan las maneras a través de las cuales el autor transgrede cierta normativa más o menos explícita en el campo de la LIJ.

Al reconstruir dicha normativa se perfila hipotéticamente una tradición a la que podemos vincular publicaciones infantiles de todos los tiempos. Como señalamos, tiene un sesgo conservador, en tanto reserva al adulto el poder de decisión sobre las lecturas a las que acceden los niños. Invoca un sentido educativo en los textos literarios y su fin es inculcar en la infancia valores y representaciones consideradas legítimas por la sociedad del momento (Carranza párr. 3) Debido a su interés predominantemente formativo, los libros deben ajustar sus contenidos y formas a ciertas prescripciones que provienen de fuera del campo literario. Estos saberes, aportados por la psicología, la pedagogía y el mercado, definen un modo de concebir la infancia y deciden qué decirle y a qué edad pueden apreciarlo y comprenderlo. Contra estas reglas internas se posiciona la mirada satírica de Roald Dahl.

En primer lugar, como acabamos de señalar, lo hace incluyendo formas de humor de compleja interpretación, poco frecuentes en las publicaciones para niños. En segundo lugar, con humor exhibe y desnaturaliza ciertas operaciones de sentido realizadas en los libros; específicamente, cuando estas operaciones tienen como fin la construcción de versiones de los cuentos “rosadas, tontas, cursis, azucaradas” (Dahl, Cuentos 3) que limitan la libertad del lector.

En tercer lugar, desafía las normas de la corrección en el lenguaje. Así, toma a los personajes que ocupan frecuentemente lugares positivos (abuelas, padres, inocentes niños) y no duda en calificarlos con expresiones insultantes. De

hecho, tanto el vocabulario soez y ofensivo como las referencias escatológicas son una constante en su obra para niños.

Por último, Roald Dahl incluye temas vedados, tales como el sexo y la muerte, a través de referencias humorísticas de doble sentido. La transgresión ante la prohibición provoca risa y el autor expresa una vez más su lugar opositor. Como plantea Flores, al producir formas de sentido alejadas a las prescriptas por las normativas, el humor posibilita el pensamiento activo y crítico, alejado de la ortodoxia de quien se cree dueño de una verdad.

Por lo expuesto es que podemos afirmar que este discurso se ubica en un lugar de resistencia. Desde allí, su carácter político se expresa en una actitud opositora que se alza contra todo pedestal, incluido el de quien habla, el humorista adulto.

Lo señalado constituye una interpretación acerca del carácter transgresor que puede adoptar el humor y su sentido en los libros para niños. Desde este convencimiento, consideramos que es un enfoque que puede contribuir a reunir la tradición de publicaciones de humor para la infancia. En este sentido, los interrogantes planteados al comenzar la investigación pueden servir de punto de partida para analizar las publicaciones argentinas. En tal sentido, preguntarnos qué formas de humor prevalecen, contra qué apuntan en cada caso, cuáles son sus efectos, son un punto de partida interesante para pensar los límites de la producción literaria de nuestro país en materia de humor.

En cierta manera, dar cuenta de ello es atender a una de las formas de resistencia que históricamente adoptó el diálogo entre adultos y niños a través de los libros. En producciones contemporáneas, es también un espejo que permite pensar sobre el sentido actual y posible de la LIJ, reafirmando para ella su valor ingobernable, salvaje y libertario. Es, en suma, preguntarnos qué posición asumimos ante la infancia, considerando, con Larrosa (162), que sólo en la pérdida de la certeza está la posibilidad del devenir.

## Bibliografía

Angelidou, Kyriaki. "The Invention of Children's Literature: The Case of the Mischevous Roald Dahl". *Tesis de Maestría*. Aristotle University Thessaloniki, 1993. Impreso.

Argentina. Ley N° 23.849. *Apruébase la Convención sobre los Derechos del Niño*. Promulgada: Octubre de 1990. [Consulta 10 de octubre de 2017]. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/249/norma.htm>

Áries, Phillippe y Georges Duby, dir. *Historia de la Vida Privada*. Trad. José Luis Checa Cremades. Madrid: Taurus, 1991. Impreso.

Ávila, Ximena. "Caricatura". Flores, Ana Beatriz y otros. *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Ferreyra Editor, 2010: 22-34. Impreso.

- - - . "Sátira". Flores Ana Beatriz y otros. *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Ferreyra Editor, 2010: 171-181. Impreso.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de Fracoise Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2003. Impreso.

Bergson, Henri. *La risa*. Trad. P.Girosi. Buenos Aires: Thor, s/f. Impreso.

Bradbury, Ray. *Switch on the night*. Londres: Random House, 2004. Impreso.

Cameron, Eleanor. "Mc Luhan, Youth and Literature". *The Horn Book Magazine* [en línea] Octubre 1972. [Consulta 10 de octubre de 2017]. Disponible en <http://www.hbook.com/1972/10/vhe/controversies-v/mcluhan-youth-and-literature-part-i-2/>

Chamberlain Eleen. "Cartas de los lectores". *The Horn Book Magazine*. [Consulta 10 de octubre de 2017]. Disponible en <http://www.hbook.com/1973/04/vhe/controversies-v/letters-editor-1973>

Cancelas y Ouviaña, Lucía. "Carroll vs. Dahl: dos concepciones del humor". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. 97 (1997): 19- 26. Impreso.

Carranza, Marcela. "Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría". Flores, Ana Beatriz y otros. *Diccionario Crítico de términos de Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Ferreyra Editor, 2010 : 353-362. Impreso.

Carranza, Marcela. "¿Por qué la literatura es también para niños?" *Revista Imaginaria* [en línea] 261(2009), n.pág. [Última revisión 10 de octubre de 2017] Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/2009/12/%C2%BFpor-que-la-literatura-es-tambien-para-los-ninos/>

Chen- Wei Yu. "Power and his Mechanic in Children's Fiction: The Case of Roald Dahl". *International Research in Children's Literature*. 2 (2011): 155-167



*Chitty Chitty Bang Bang*. Dir. Ken Hughes. United Artists, 1968. Film.

Corona Aguilar, Elisa. *Niños, niggers, muggles. Sobre literatura infantil y censura*. México: Ediciones Deleatour, 2012. Impreso.

Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1962. Impreso.

Cross, Julie. "Frightening and Funny: Humour in Children's Gothic Fiction".  
Jakson, Anna, Karen Koats and Eddie McGill, eds. *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*. Londres: Routledge, 2009: 61-77. Impreso.

Culley, Jonathon. "It's about Children and it's for Children but It's Suitable?".  
*Children's Literature in Education*. 22 (1991): 59-73.

Dahl, Roald. *Boy, relatos de infancia*. Trad. Salustiano Masó. Madrid: Alfaguara, 1984.

- - - . *Charlie y el gran ascensor de cristal*. Trad. Faith Jackes. Madrid: Alfaguara, 1987

- - - . *Charlie y la fábrica de chocolate*. Trad. Verónica Head. Buenos Aires: Alfaguara, 1990

- - - . "Charlie's chocolate factory: a reply". *The Horn Book Magazine*. Febrero 1973. [Última revisión 10 de octubre de 2017]. Disponible en <http://www.hbook.com/1973/02/vhe/controversies-v/charlie-chocolate-factory-reply/>

- - - . *Cuentos en verso para niños perversos*. Trad. Miguel Azaola. Buenos Aires: Alfaguara, 2008. Impreso.
  
- - - . *Danny el campeón del mundo*. Trad. Maribel de Juan. Madrid: Alfaguara, 1996. Impreso.
  
- - - . *El dedo mágico*. Trad. Pat Marriot. Madrid: Alfaguara, 1985. Impreso.
  
- - - . *El gigante bonachón*. Trad. Herminia Dauer. Barcelona: Planeta, 1984. Impreso.
  
- - - . *El Superzorro*. Trad. Ramón Buckley. Madrid: Alfaguara, 1977. Impreso.
  
- - - . “Entrevista: Roald Dahl: el gigante amigo de los niños”. Cristina Ferrer. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. 2 (1989): 39- 43. Impreso.
  
- - - . “Interview Roald Dahl- Plus: His Horror Classic ‘Royal Jelly’”. Lisa Tuttle. *The Twilight Zone Magazine*. 11 (1983): n.pag. [Consulta: 10 de octubre 2017]. Disponible en <https://www.roalddahlfans.com/about-dahl/articles-interviews/interview-roald-dahl/>
  
- - - . *James y el melocotón gigante*. Trad. Leopoldo Rodríguez. Madrid: Alfaguara, 1996. Impreso.
  
- - - . *La maravillosa medicina de Jorge*. Trad. Maribel de Juan. Madrid: Alfaguara, 2011. Impreso.
  
- - - . *Las brujas*. Trad. Maribel de Juan. Madrid: Alfaguara, 1985. Impreso.

- - - . *Los Cretinos*. Trad. Maribel de Juan. Madrid: Alfaguara, 1985. Impreso.
  - - - . *Matilda*. Trad. Pedro Barbadillo Gómez. Buenos Aires: Alfaguara, 1997. Impreso.
  - - - . *Matilda*. England: Puffin Books, 1996. Impreso.
  - - - . *Over to You: Ten Stories of Flyers and Flying*. Londres: Penguin, 2003. Impreso.
  - - - . *¡Qué asco de Bichos!/El cocodrilo Enorme*. Trad. María Puncel y Miguel Ángel Diébez. Madrid: Alfaguara, 1993. Impreso.
  - - - . *Rhyme Stew*. Londres: Puffin Books, 2008. Impreso.
  - - - . *Rhyme Stew*. Londres: Penguin, 2017. *Google Books*. Consulta 10 de octubre de 2017. Impreso.
  - - - . *The Vicar of Nibbleswicke*. Londres: Puffin Books, 1991. Impreso.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Eco, Umberto. *Los tres astronautas*. Trad. J. Davis. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 2010. Impreso.
- Esses, Carolina. "Alicia y Matilda, las creadoras de otra infancia". *Diario La Nación* [en línea]. Agosto de 2015. [Consulta: 10 de octubre 2017]. Disponible

en <http://www.lanacion.com.ar/1819003-alicia-y-matilda-las-creadoras-de-otra-infanciadia-del-nino>

Flores, Ana Beatriz. "Cómico (lo)". Flores Ana Beatriz y otros. *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Ferreyra Editor, 2010: 53-58. Impreso.

- - - y otros. *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Ferreyra Editor, 2010. Impreso.

- - - y otros. *El rumor del humor: jornadas de Investigación, innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina*. [PDF] Coord. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Flores, Ana Beatriz. "Humor ante la ley". Flores Ana Beatriz y otros. *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Ferreyra Editor, 2010: 115- 125. Impreso.

- - - . *Políticas de Humor*. Córdoba: Ferreyra Editor. 2008. Impreso.

- - -. "Tipos de humor y la risa". Flores Ana Beatriz y otros. *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Ferreyra Editor, 2010: 182-208. Impreso.

- - - "Políticas de innovación en la cultura humorística argentina: estrategias de de desdiferenciación e inestabilidad". Flores, Ana Beatriz y otros. *El rumor del*

*humor: jornadas de Investigación, innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina.* [PDF] Coord. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Flocken, Corinne “Bad Books: Censorship’s Role examined in Fullerton College Display”. *Los Angeles Post* [en línea]. Septiembre 1989. [Última revisión 10 de octubre de 2017]. Disponible en [http://articles.latimes.com/1989-09-26/entertainment/ca-340\\_1\\_fullerton-college](http://articles.latimes.com/1989-09-26/entertainment/ca-340_1_fullerton-college)

Fresno Fernández, Mercedes. “Matilda: realismo y sátira en la obra de Dahl”. *Revista de la Universidad Complutense de Madrid. Didáctica: Lengua y Literatura.* 21 (2009):143/155 . Impreso.

Garralón, Ana. *Historia portátil de la literatura infantil.* Madrid: Aique- Anaya, 2001. Impreso.

Genette, Gérard. *Figuras III.* Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. Impreso.

Gutiérrez del Valle, Diego. “Roald Dahl: una apuesta por los niños”. *Revista Peonza.* 32 (1995): 6-17. Impreso.

Gómez, Susana. “Ironía”. Flores Ana Beatriz y otros. *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina.* Dir. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Ferreyra Editor, 2010: 127-137. Impreso.

Hazard, Paul. *Los niños, los libros, los hombres.* Trad. María Manent. Barcelona: Claridad, 1949. Impreso.

Hernandez Virginia. "Roald Dahl, el gran contador de historias". *Diario El Mundo, Especiales*. 2016. [Última revisión 10 de octubre de 2017]. Disponible en <http://www.elmundo.es/especiales/roald-dahl/index.html>

Houden, Shaffron. "Roald Dahl's Revolting Rhymes pulled from Aldi Shelves". *Western Advocate* [en línea]. 28 Agosto de 2014. [Última revisión 10 de octubre de 2017] Disponible en <http://www.westernadvocate.com.au/story/2522661/roald-dahls-revolting-rhymes-pulled-from-aldi-shelves/>

Larrosa, Jorge. "El enigma de la infancia". *Pedagogía Profana: Estudios sobre subjetividad, lenguaje y educación*. Buenos Aires: Novedades Educativas, 2000: 165-179 . Impreso.

- - - . "Elogio de la risa". *Pedagogía Profana: Estudios sobre subjetividad, lenguaje y educación*. Buenos Aires: Novedades Educativas, 2000: 149- 164. Impreso.

Lluch, Gemma. *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004. Impreso.

Le Guin, Úrsula. "Cartas de los lectores". *The Horn Book Magazine*. [Última revisión 10 de octubre de 2017]. Disponible en <http://www.hbook.com/1973/04/vhe/controversies-v/letters-editor-1973>

Martens, Annelies. "Ideology in Children's Literature: Critical Discourse Analysis of the Adult- Child Power Relation y Roald Dahl's Matilda. *Bachelor Thesis English Language and Culture*. Universidad de Amsterdam, 2015.

Martín, Carmen. "¿Señor Wormwood o señor Gusánez?: Traducción de los nombres propios en Dahl". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*.101 (1998): 13-17 . Impreso.

Martín Ortiz, Patricia. "La Literatura Infantil de Roald Dahl: elementos recurrentes". *Tesis de Doctorado*, Universidad de Salamanca. 2002. Impreso.

- - - . "Sátira, parodia y escatología en la obra para niños de Roald Dahl". *Aula*. 14 (2002): 197- 205. Impreso.

*Matilda*. Dir. Danny DeVito . TristarPictures, 1996. Film

Minebo, Nienke. "A modern fairytale, gender and power in Roald Dahl". *Tesis de Maestría*. University of Amsterdam, 2012. Impreso.

Miró, Francesc. "Cuando Alfred Hitchcock se enamoró de los cuentos de Roald Dahl". *Eldiario.es*. 8 jul. 2016. [Consulta: 10 de octubre 2017] Disponible en: [http://www.eldiario.es/cultura/Alfred-Hitchcock-enamoro-Roald-Dahl\\_0\\_534746662.html](http://www.eldiario.es/cultura/Alfred-Hitchcock-enamoro-Roald-Dahl_0_534746662.html)

Moreno, Marcelo. "Parodia". Flores Ana Beatriz y otros. *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Dir. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Ferreyra Editor, 2010: 152-163. Impreso.

Ortiz, Florencia y Ana Beatriz Flores. "Literatura infantil, humor y prácticas sociales. la investigación y la extensión en un campo transdisciplinario" *Revista e+e*, 1 (2010): 37-42. Impreso.

Ortiz, Florencia, "¿Un humor sin edad?: las fronteras de lo infantil en dos momentos históricos". Flores, Ana Beatriz y otros. *El rumor del humor: Jornadas de Investigación, innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina*. [PDF] Coord. Ana Beatriz Flores. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017: 226- 242.

Pennel, Beverly. "When one is with her is impossible to be bored: An examination of Roald's Dahl contribution to a Feminist Project in Children's Literature". Alson, Ann y Catherine Butler, eds. *Roald Dahl*. Londres: Pallgrave Mc Millan, 2012. 134-158. *Google Books*. Consulta 10 de octubre de 2017.

Petzold, Dieter "Wish -Fulfilment and Subversion: Roald Dahl's Dickensian Fantasy Matilda". *Children' Literature in Education*. 23 (1992): 185-193.

Prost, Antonine. "Fronteras y espacios de lo privado". Áries, Philippe y George Duby, dir. Vol. IX: *Historia de la Vida Privada en el Siglo XX*. Trad. José Luis Checa Cremades. Madrid: Taurus, 1991: 13-154.. Impreso.

Rees, David. "Dahl's Chicken: Roald Dahl". *Revista Children's Literature in Education*. 19 (1988): 143-155. Citado en Angelidou , Kyriaki . "The Invention of Children's Literature: The Case of the Mischevous Roald Dahl". *Tesis de Maestría*, Faculty of Philosopy. Aristotle University Thessaloniki, 1993.



Saiz Ripoll, Anabel. "Años '60, nuevos horizontes". *Revista Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. 53 (1993): 7-16. Impreso.

Saki. *Las aventuras de Reginald*. Buenos Aires: Claridad: 2006. Impreso.

Smith Leef. "Attack on Authors in VA". *The Washington Post* [en línea]. 27 julio 1995. [Consulta: 10 de octubre 2017] Disponible en [https://www.washingtonpost.com/archive/local/1995/07/27/attack-on-author-fails-in-va/74bb1158-5c10-4422-8c65-7a03ab572f82/?utm\\_term=.efcd304782e9](https://www.washingtonpost.com/archive/local/1995/07/27/attack-on-author-fails-in-va/74bb1158-5c10-4422-8c65-7a03ab572f82/?utm_term=.efcd304782e9)

Sohar, Zavit. *Poetics of Children's Literature*. Athens & London: The University of Georgia Press, 1986. Citado en Carranza, Marcela. "¿Por qué la literatura es también para niños?" *Revista Imaginaria* [en línea] 261(2009), n.pág. [Última revisión 10 de octubre de 2017] Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/2009/12/%C2%BFpor-que-la-literatura-es-tambien-para-los-ninos/>

Soriano, Marc. *Literatura para niños y jóvenes: Guía de exploración de sus grandes temas*. Trad. Graciela Montes. Buenos Aires: Colihue, 2010. Impreso.

Stallup, Jackie "Discomfort and Delight: the Role of Humor in Roald Dahl's Work for Children". Alston, Anne y Catherine Butler, dir. *Roald Dahl*. England: Macmillan, 2012: 49-72. *Google Books*. Consulta 10 de octubre de 2017.

Stillman, Eduardo. "Notas". Bierce, Ambrose y otros. *El libro del humor negro*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1977: 7-13. Impreso.

Sturrock, Donald. *Storyteller: The Life of Roald Dahl*. Londres: Harper Collins Publishers, 2010. *Google Books*. Consulta 10 de octubre de 2017.

Talbot, Margaret. "The Candy Man". *The New Yorker Magazine* [en línea]. Jul. 2005: n. pág. [Consulta: 10 de octubre 2017]. Disponible en <http://www.newyorker.com/magazine/2005/07/11/the-candy-man>

Treeglow, Jeremy. *Roald Dahl: A biography*. Nueva York: Open Road, 1995. *Google Books*. Consulta 10 de octubre de 2017.

Varela, Julia. "Aproximación genealógica a la moderna percepción social de los niños". *Revista de educación de la Secretaría General de Educación del Ministerio de Educación y Ciencia de Madrid*. 286 (1986): 155-192. Impreso.

Vincent, Gerard. "¿Una historia del secreto?". Áries, Philippe y George Duby, dir. Vol. IX: *Historia de la Vida Privada en el Siglo XX*. Trad. José Luis Checa Cremades Madrid: Taurus, 1991: 155- 392. Impreso.

Viñas Valle, Laura. "Conflictos de poder en la literatura infantil y los relatos para adultos de Roald Dahl" *Docencia e investigación: Revista de la Escuela Universitaria Magisterio de Toledo*. 14 (2004): 267-292. Impreso.

- - - . "Rasgos comunes en la construcción de personajes en la literatura infantil y los relatos para adultos de Roald Dahl". *Docencia e Investigación: revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*. 20 (2010): 125-148. Impreso.

West, Mark. "The Grotesque and the Taboo in Roald Dahl's Humorous Writing for Children". *Children's Literature Association Quarterly*. 3 (1990):115-116

Worthington, Heather. "An Unsuitable Read for a Child?: Reconsidering Crime and Violence in Roald Dahl's Fiction for Children". Alson, Ann y Catherine Butler, eds. *Roald Dahl*. Londres: Pallgrave Mc Millan, 2012: 159-181 *Google Books*. Consulta 10 de octubre de 2017.

*You only live twice*. Dir. Lewis Gilbert. United Artists, 1967. Film.

## Anexos

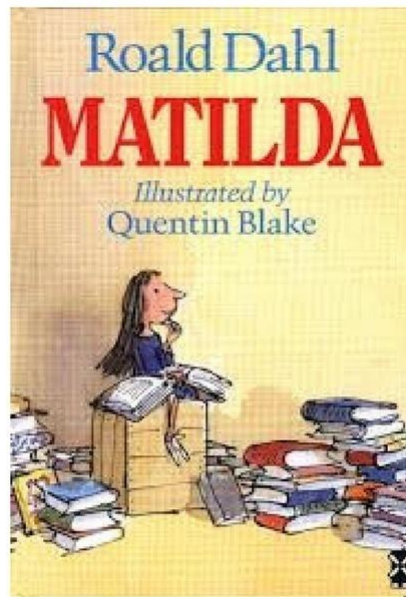


Fig. 7: Tapa de la primera edición. Matilda.  
Londres: Penguin, 1988

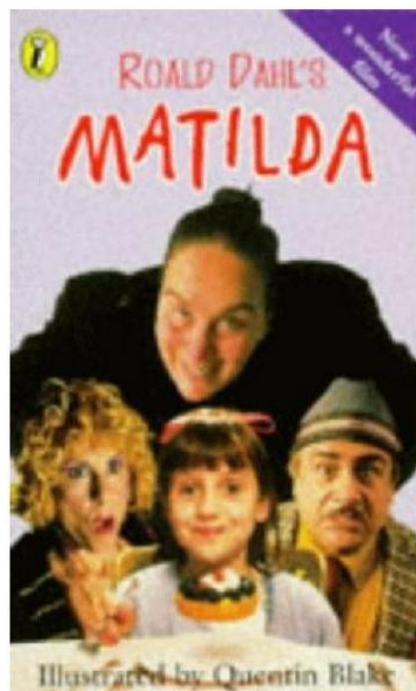


Fig. 8: Tapa de *Matilda*. Londres:  
Puffin Books, 1996

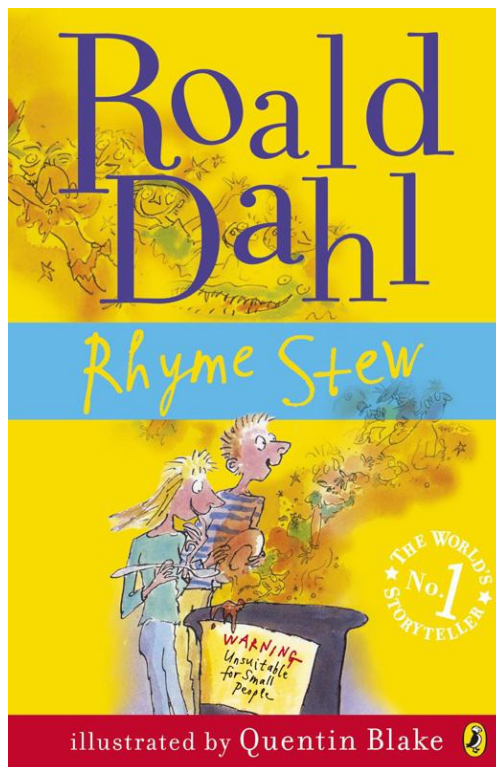


Figura 10: Tapa de *Rhyme Stew*. Londres: Puffin Books, 2008



Figura 11: Ilustración para “The Emperor’s New Clothes”, *Rhyme Stew*. Londres: Puffin Books, 2008

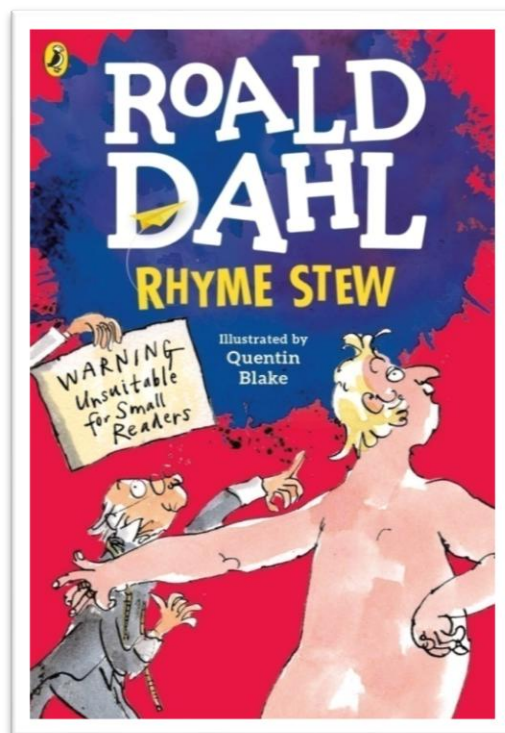


Figura 12: Tapa de *Rhyme Stew*. Londres: Puffin Books, 2017