

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXX, 1/2023
DOI: 10.24425/kn.2023.144960

CRISTIAN PALACIOS
(CONICET, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES)
ORCID 0000-0001-6002-3288

CULTURA INFANTIL, CHISTE Y SUBALTERNIDAD. UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL CHISTE

CHILDLORE, JOKE AND SUBALTERNITY.
AN APPROACH TO THE STUDY OF JOKES

RESUMEN

El chiste es un tipo de texto de origen oral, anónimo, popular y breve al que la crítica especializada ha prestado muy poca atención. En este trabajo partimos del chiste infantil para trazar algunas líneas de análisis que nos permitirían ocuparnos de él en el marco de una teoría de lo irrisorio. Según creemos, éste no puede ser comprendido sin apelar al *interdiscurso*, conjunto de procedimientos a los que no tenemos acceso directo, pero que determinan aquello que hacemos, pensamos o decimos.

PALABRAS CLAVE: chiste, memes, humor, cómico, interdiscurso

ABSTRACT

The joke is a kind of text of unknown origin, oral, popular and brief, to which scholars have paid very little attention. In this work, we depart from the children's jokes to draw some lines of analysis that would allow us to deal with the joke in the frame of a general theory of laughter. According to us, this cannot be understandable without referring to the interdiscourse, the set of mechanisms to which we do not have direct access but which determine what we do, think or say.

KEYWORDS: jokes, memes, humor, comic, interdiscourse

INTRODUCCIÓN

El chiste es un tipo dispositivo textual de uso libre y comunitario, de origen anónimo, popular, por lo general breve, que varía a medida que va pasando a través de las épocas, que comprende sub-géneros y hasta algunos personajes recurrentes, cuyo



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

fin principal es suscitar la risa en los espectadores o entre aquellos lectores que los encuentren en un sitio de internet o en las páginas de un libro. Aunque los niños y las niñas son receptivos a los chistes desde pequeños, la comprensión del mecanismo irrisorio requiere de una competencia lingüístico-discursiva que comienza a desarrollarse a partir de la primera escolarización. No es casual que también coincida con el momento en que estos construyen sus primeras redes sociales. A medio camino entre el teatro y la literatura, dado que por lo habitual comportan un tipo de performance específica, con unas reglas institucionales bastante claras, los chistes poseen tanta relevancia en el desarrollo de los niños como sujetos narrativos como el mito o el cuento de hadas. Y sin embargo, apenas si existen estudios sobre el chiste. No ya sobre el chiste infantil en sí mismo, sino siquiera sobre el chiste a secas.

Forma de literatura oral en nuestras sociedades hiper alfabetizadas, los chistes infantiles pueden llegar a circular sin la mediación de los adultos, constituyendo una verdadera cultura autónoma, un auténtico *childlore* que se transmite de niño a niño, de generación a generación, y que se ocupa de pensar el mundo desde sus propios ojos. Pese a ello, el chiste participa de una de las tensiones inherentes a todo bien cultural destinado a los niños y a las niñas, la de debatirse entre el mandato de una cultura que los condiciona y la tradición de la imaginación que la niega y la trasciende (véase Palacios 2017: 16–19; Schiavoni 1981: 10), expresada en la paradoja de William Wells Newell, según la cual el folklore infantil es a la vez profundamente imaginativo y extremadamente conservador (Newells 1883: 23–28). Los chistes poseen un contenido altamente aleccionador, en última instancia el bromista que a menudo los protagoniza (Jaimito en Argentina, Uruguay, Venezuela, Perú, o España; Joãozinho en Brasil y en Portugal; Pepito en México o Cuba; Juanito en Colombia o Chile) se nos manifiesta como contra-ejemplo de todo lo que debe ser un niño modelo. Pero lejos de ser una carretera de una sola vía el chiste es más bien el vehículo de los conflictos que los niños y las niñas enfrentan a la hora de crecer y hacerse parte de una sociedad. A diferencia del mito, el cuento de hadas o los enigmas, el chiste contemporáneo no ha sido del todo domesticado por la cultura literaria y manifiesta, por lo tanto, toda la fuerza de su capacidad *mitopoyética*, es decir, su posibilidad de encarnar miedos, fantasías, deseos, contradicciones, angustias y dolores. Como veremos, dicha capacidad alcanza su plena fuerza principalmente en el chiste humorístico, es decir, en aquel chiste que se ríe del sufrimiento del propio sujeto de enunciación, sea este individual o comunitario y nos enseña mucho sobre el rol que el humor (el humor más que lo cómico) adquiere en nuestra temprana infancia¹.

¹ Diferenciamos, en el marco de los discursos irrisorios, es decir, todos aquellos discursos que establecen alguna clase de desvío intencional respecto de lo serio en un determinado contexto social (Palacios 2018), entre lo cómico y lo humorístico. Esta diferenciación tiene una larga tradición en el marco de las investigaciones sobre la risa: entre los clásicos Freud (1990), Bergson (2016), Bajtin (1999), o entre los mayormente contemporáneos Attardo (1994), que la niega, Pollock (2003) o Palacios (2018). Según nuestro punto de vista lo cómico produce alguna clase de desvío respecto de alguna regla o valor social, pero sin cuestionar dicho valor o dicha regla. En última instancia lo cómico reconoce que

En las páginas que siguen, por lo tanto, nos propondremos una primera aproximación al estudio del chiste como una forma muy particular de literatura, prácticamente exenta de mediación, autónoma, marginal e incluso, en el caso de los chistes de contenido sexual, casi secreta. Según nuestro punto de vista, no se puede comprender el chiste sin apelar a la presencia de mecanismos a los que como observadores no tenemos acceso directo, pero que sin embargo determinan enteramente su resultado. Aquello que en la tradición de los Estudios Discursivos se ha dado a conocer como el interdiscurso. La interdiscursividad es uno de los conceptos capitales de ese conjunto de disciplinas, dado que estos no pueden ser concebidos sino en relación a otros discursos, “en el interior de una red, extremadamente compleja, de inter-determinaciones” (Verón 2004: 54)². El interdiscurso no es mapeable. No se manifiesta en la presencia de un discurso en otro discurso como adaptación, cita o plagio. Es una clase de olvido más fundamental y primario. El chiste, como un mecanismo de relojería, hace emerger súbitamente una cultura en sus conflictos y miedos más primarios. Desnuda esa red de inter-determinaciones y la hace salir a la luz por solo un instante. Cuando es humorístico, además, enfrenta a esa cultura en sus contradicciones y se permite ponerlas en cuestión. Enfrenta, por ejemplo, el miedo a la destrucción física, sin negarla, pero quitándole su poder coercitivo.

En el capítulo destinado a Freud del libro *Hacia una teoría del teatro para niños*, (Palacios 2017) se dice que el humor es una especie muy rara en la cultura infantil. Y aunque se tiene el cuidado de afirmar que este suele aparecer en los poemas de Lewis Carroll, en la obra de Gloria Fuertes o María Elena Walsh, en los textos de Roald Dahl y en aquellas rimas tradicionales que recuperan el espíritu del *childlore*, “esa cultura sumergida que va pasando de niño en niño, de generación en generación” (Palacios 2017); se termina por concluir que muy pocas veces los autores renuncian a decir algo en serio, aunque lo digan riendo en la lengua particular de lo cómico.

En este artículo sostenemos una opinión casi contraria. No porque consideremos que los escritores se hayan ocupado más del humor que de lo cómico, pero sí porque buscamos poner de relieve la radical importancia que este ocupa en los primeros años de la infancia, sobre todo en relación con los miedos primarios de la falta de aceptación social, la destrucción física, el dolor o la muerte. Así por ejemplo en la

su lugar es el de la excepción y que la transgresión es solo momentánea. De esta forma, acaba por dar mayor legitimidad al discurso serio del que se desvía. Lo humorístico opera en modo contrario, repite el discurso serio con suma fidelidad con la adenda de ingenio que acaba por desestabilizarlo y destruirlo. Como complemento el discurso cómico se ríe de un otro que no se ajusta a las normas de lo que es normal o correcto en un determinado momento social, mientras que en el humor, es siempre el propio sujeto de enunciación aquél sobre el cual se canaliza la burla.

² La noción de interdiscurso puede asimilarse a la idea de dialogismo de Michail Bajtin o de memoria discursiva de Jean Jacques Courtine pero no así a la de polifonía de Oswald Ducrot que se nos aparece como lingüísticamente aprehensible, a través de marcas materiales en el discurso y de un nivel de conciencia diferente por parte de los hablantes.

serie de chistes sobre el niño feo que el autor, actor y músico Luis María Pescetti cuenta en su show *Bocasucia* se pone en primer plano el miedo a la falta de aceptación por parte de los pares, pero también, por parte de la propia familia de los niños involucrados.

¿Saben ese de que había una vez un niño tan feo, tan feo, tan feo que cuando nació, el doctor lo aventó así para el aire y dijo: si vuela es murciélago? Y ese mismo niño era tan feo, tan feo, tan feo que lo pusieron en una incubadora con los vidrios oscuros. Y era tan feo, tan feo, tan feo que venían los papás y le hacían cariños con una ramita (Pescetti 2004).

El chiste no se ríe de la fealdad de alguien en particular, sino de la posibilidad misma de no ser aceptado. De la posibilidad certera de que nuestra apariencia física limite nuestras relaciones personales y hasta familiares. Miedo frecuente en la niñez que se transforma en verdadero terror en la adolescencia. Miedo del que no se habla, dado que la convención social establece que, aunque la belleza es un valor en sí mismo, de ningún modo determinaría el afecto de quienes nos aseguran que este es incondicional: “Y era un nene tan feo, tan feo que una vez le dijo a su papá: papá ¿tú me quieres? Mira, la verdad me caes simpático”. El hecho de que Pescetti termine cada chiste con una interjección que denota un cierto grado de tristeza, que el público acompaña con una réplica similar (tristeza fingida, pero tristeza al fin) indica que no nos encontramos en presencia de un chiste de agresión sino de uno que empatiza con el sujeto del cual se ríe.

Pero, como dicen que solía decir Jack el Destripador (un personaje que sobrevive en el imaginario popular latinoamericano en virtud de los chistes que se hacen sobre él), vayamos por partes.

CULTURA INFANTIL

Antes de comenzar, empecemos por delimitar nuestro objeto de estudio. Entendemos por chiste infantil una forma de literatura oral, de origen desconocido, que circula de manera anónima entre niños, niñas, adolescentes y jóvenes. Nos referimos, por lo tanto, al chiste como género discursivo, esencialmente pre-construido. No al chiste que se hace sino al chiste que se cuenta. Esta diferenciación es importante, dado que, si bien en castellano poseemos la distinción entre *chiste* y *broma* que el inglés, por ejemplo, no tiene, a menudo utilizamos la expresión *hacer un chiste* como sinónimo de *hacer una broma* (pero nunca **contar una broma*). La clase de chistes a los que nos referimos, constituyen un acervo cultural comunitario del que los hablantes echan mano cada vez que se da la ocasión propicia, actualizándolo con cada performance. Un buen contador de chistes no es aquél que sabe inventarlos (un chiste rara vez se inventa) sino quien encuentra el ritmo adecuado, la imitación correcta, el punto exacto del remate.

Los dos textos fundadores respecto del estudio y las investigaciones sobre el chiste en nuestra época lo constituyen el libro de Freud *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1990) y el último capítulo de *Formas Breves* de André Jolles (1971) que presenta la ventaja de identificarlo como una forma pre-literaria y en su relación con otras formas breves de enorme importancia en el campo de la literatura para niños, como la adivinanza, el mito, la hagiografía o el cuento de hadas. Lo más notable del libro de Freud es que, a diferencia de otros investigadores señeros en la tradición de los estudios sobre el humor y lo cómico, él sí está interesado en el chiste, más que en el fenómeno más general de la risa en sí misma. Con todo, sus reflexiones respecto de lo segundo, han opacado aquello que sobre el primero tenía para decirnos.

Recordemos que para Freud el chiste, como el sueño, deja salir a la luz deseos invisibles, miedos ocultos, anhelos indecibles de nosotros mismos para con nosotros mismos. Dice lo que no se dice porque es desconocido o demasiado doloroso para admitirlo. Lo que hace reír, dirá Freud, es el placer de confesar lo inconfesable sin padecer, en principio, consecuencias a cambio. Existen dos diferencias fundamentales, sin embargo, entre uno y otro. La primera es que el chiste sucede en la vigilia y aparece mediado por el yo y por el lenguaje. El sueño, a menos que se lo anote, se desvanece en el aire.

El chiste posee una técnica y un valor (hay chistes buenos y malos) del cual no puede prescindir. “El sueño” -dice Freud- “es un producto anímico enteramente asocial; no tiene nada que comunicar a otro; nacido dentro de una persona [...] permanece incomprensible aun para esa persona” por su parte el chiste “es la más social de todas las operaciones anímicas que tienen por meta una ganancia de placer [...] Tiene por consiguiente que estar atado a la condición de ser entendible” (Freud 1990: 171). Es esta misma condición la que le permite al chiste materializar deseos, miedos y anhelos sociales mucho más que individuales. Y se puede a priori argumentar que de esta capacidad dependen también el éxito de su circulación y su supervivencia.

Por su parte André Jolles, en su ensayo de 1930, estudia el chiste desde su teoría de las formas simples, estructuras pre-literarias tales como el mito, el enigma, el caso, la sentencia o el cuento de hadas [*Märchen*] en torno a las cuales modelamos nuestra experiencia. Tipos literarios propios de la cultura popular que, aparte de su brevedad, poseen una serie de características que la tradición respeta a rajatabla mientras permanecen activas (las formas simples, como los géneros aristotélicos, se desarrollan, florecen y mueren, aunque en períodos de tiempos más o menos extensos). Así, en el cuento de hadas, los acontecimientos se articulan en torno a lo que Jolles llama una moral ingenua o una ética del acontecer más que del hacer: las injusticias son reparadas, las deudas son saldadas, los malos encuentran su castigo y los buenos su recompensa. En lo que respecta al mito, este aparece “allí donde el mundo se crea ante el hombre a manera de pregunta y respuesta”, tiene por contrario entonces, el conocer y el conocimiento como proceso. El mito, a diferencia de la ciencia, no duda. Se nos brinda como un todo completo en sí mismo y es parte del proceso mental que completa ese todo.

El chiste ocupa un lugar especial en esa serie, puesto que es la forma simple que se permite poner en cuestión todas las otras. El chiste, dice Jolles “desata el haz” destruye relaciones, desnuda procedimientos, desliga significados, pone en primer plano aquello que falla. Existen chistes en forma de adivinanza (¿Cuántas manzanas se pueden comer con el estómago vacío?), pequeñas narraciones, sentencias absurdas, vidas de santos que no lo son tanto. Encarna, además, de manera predilecta al pueblo, al grupo, o la formación cultural de la cual proviene. No solo en su costumbre de poner en escena estereotipos sino también y mucho más, en aquello que este encuentra como motivo de gracia. En el chiste, según Jolles, se encuentran separadas y unidas a la vez, las dos dualidades en las que pueden diferenciarse las intenciones de lo cómico: la burla y la broma. Eso permite que en este se produzcan simultáneamente la denuncia por aquello que en el complejo entramado de la realidad se presenta ante lo cómico como insuficiente; como la distensión propia de quien sabe encontrar placer en ese displacer. Displacer, que en el caso de lo humorístico (este es un añadido mío) afecta al propio sujeto que lo enuncia (sea este individual o colectivo) en su condición más íntima.

Los escasos estudios que se encuentran en la actualidad relacionados con el chiste infantil como forma específica tienen su origen en el texto de Iona y Peter Opie, *The lore and language of schoolchildren* quienes a su vez encontraron inspiración en obras como la de James Orchard Halliwell, *The nursery rhymes of England* (1886) o el clásico de William Wells Newell *Games and songs of the american children* (1883). Aunque ellos no fundaron el campo, pusieron de relieve, a partir de los años 50, la importancia del estudio del folklore infantil a través de la recopilación de montones de chistes, trabalenguas, rimas, acertijos y canciones de cuna que circulaban de forma oral entre los niños, transmitiéndose de pares a pares, aún en tiempos de internet y redes sociales³. De hecho, es notable como plataformas como Youtube, Tic-Toc o Instagram, al permitir la producción y comunicación horizontal de sus contenidos, han canalizado de forma notable todas esas manifestaciones culturales, aún con sus variantes.

Si bien el folklore infantil ha sido materia de estudio desde hace por lo menos 150 años, lo que los Opie pusieron en primer plano, es la dialéctica entre continuidad y renovación característica de dicha cultura y su capacidad de conservación, a veces por periodos superiores a los doscientos años. Así, por ejemplo, muchos de los chistes infantiles relevados por Brian Sutton-Smith en un artículo de la revista *Midwest Folklore* (Vol. 10, No. 1, primavera de 1960), continuaban activos en la época de mi infancia, en la Provincia de Buenos Aires, durante los años 80, y todavía pueden encontrarse circulando en la actualidad en las escuelas primarias de la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. Se trata principalmente de chistes crueles (Cruel

³ En este trabajo entendemos que un folklore o una cultura de un grupo humano determinado puede distinguirse de otros en tanto y en cuanto los miembros de ese grupo se autoperceban como pertenecientes a él y reconozcan un conjunto determinado de tradiciones, rituales y comportamientos como parte natural de esa pertenencia.

Jokes, Bloody Marys, Hate Jokes, etc.) que repiten una fórmula bien conocida: ¡Mamá, mamá! [PREGUNTA] + ¡Callate [RESPUESTA]! o en su defecto: ¡Papá, papá! [PREGUNTA] + ¡Callate [RESPUESTA]! En inglés ¡Mummy, mummy! [PREGUNTA] + Shut up [RESPUESTA]! Por ejemplo: “Mummy, mummy, why does Dady look so pale? Shut up and keep digging /Mamá, mamá, por qué papá están tan pálido. Callate y seguí cavando”.

Más allá de la crueldad a veces difícil de digerir de sus contenidos (Papá, papá, ¿Qué es un degenerado? Callate y seguí chupando; Mamá, mamá ¡qué olor a muerto! ¿Mamá? ¡MAMÁ!) este tipo de chistes se presentan en forma de un diálogo sostenido entre un niño y un adulto en el que por lo general existe una relación asimétrica. El chiste además contiene una fórmula específica que es característica de muchos otros chistes: tantanes [Era tan tan...], colmos [¿Cuál es el colmo de...?], chistes de actos [Primer Acto, Segundo Acto... ¿Cómo se llama la obra?], aros [“Aro, aro, aro, ayer pasé por tu casa...”]. Dicha asimetría no es otra que la experimentan en el día a día los propios niños frente al mundo adulto y en este sentido muchos de los chistes infantiles gestionan esta relación, celebrando el ingenio de un bromista que como fiel representante de su generación se enfrenta al poder de turno (el padre, la madre, el director, la maestra), con la única herramienta de la lengua. Diferente es el caso de los chistes crueles en donde justamente el niño es el que padece una condición adversa, sea esta la deformidad física, torpeza, falta de inteligencia, imposibilidad de adaptarse a un contexto o disfunción sexual en términos de lo que los niños advierten que para los adultos es la norma; en tanto que el adulto del chiste, ya funcione como testigo o victimario de aquello que el niño padece, no parece dispuesto a transformar en nada esta condición. Jaimito, Juanito, Pepito, Joãozinho, Toto, Pierino o Little Johnny, en tanto representantes de su grupo etario, ejercen alguna clase de venganza sobre el mundo adulto e incluso a menudo canalizan fantasías sexuales (no es infrecuente que en estos chistes el niño acabe desnudo en casa de la maestra). En los chistes crueles, por lo general humorísticos, esta clase de venganza no existe.

CHISTE

A partir de estas reflexiones, consideremos algunas de las características del chiste que hemos enumerado más arriba. En principio la idea de que se trata de una forma de literatura oral. Como se sabe, el propio sintagma “literatura oral” ha sido discutido por quienes consideran que no hay literatura sin una instancia de escritura propiamente dicha. Por otra parte, para una concepción purista como la que han venido sosteniendo gran parte de los estudios literarios desde mediados del siglo pasado, capaces de dejar por fuera de la literatura las novelas de Dan Brown o las canciones de Bernie Taupin, el chiste no alcanzaría ni siquiera las condiciones mínimas de pertenencia. Si pensamos el chiste como literatura es porque hace uso de

la materialidad del lenguaje para constituir pequeñas historias, diálogos, micro-relatos, personajes o reflexiones sobre la realidad que constituyen alguna clase de ficción narrativa, cuyo efecto es predominantemente estético. Esto último implica que el chiste es una forma de literatura, también, porque es consumida como tal.

La parte oral de la ecuación es quizás la que resulta más llamativa en las sociedades hiper alfabetizadas del mundo contemporáneo. Habría que precisar que la oralidad es una condición predominante pero no exclusiva del chiste, que también puede leerse en antologías o en sitios de internet, pero que en última instancia parece estar concebido para ser utilizado en un contexto oral. Otra precondition del chiste es su anonimato. Es justamente el estudio de los Opie el que nos ha permitido considerar cómo muchas de las *Nursery Rhymes*, que los niños citan de memoria y que han aprendido, probablemente, a partir de otros niños, muchas veces poseen un origen culto que alcanza los dos, tres y más de cuatro siglos y resuelve una polémica todavía vigente en el estudio de los mitos. No es improbable que muchos de los mitos que hoy estudiamos como parte del mundo clásico hayan tenido un origen literario, pero dado que este por principio nos es inaccesible y que por otra parte su comportamiento, una vez que han ingresado en la oralidad, es el que por lo común atribuimos a la literatura tradicional de esta clase, deja de tener importancia para nuestros intereses. Origen oral, en última instancia, significa origen desconocido, y esto vale también para aquellos chistes cuyas fuentes pueden en principio ser identificadas.

Algo similar puede decirse del meme, trasunto visual y contemporáneo del chiste que de ningún modo lo reemplaza en la actualidad pero que sin embargo convive con él, como lo han demostrado Andrew Burn y Chris Richards en su libro sobre el *Childlore* en tiempos de redes sociales (2014). Muchas de las características que hoy atribuimos al meme son en verdad atributos de este último y el hecho de que en la actualidad se esté prestando tanta atención a este fenómeno es un aliciente para aquellos que pensamos que muchos fenómenos semióticos contemporáneos son menos novedosos de lo que parece. Tanto uno como el otro, por otro lado, pueden caracterizarse como populares en varias de las acepciones de esa palabra. En principio por su omnipresencia: no parece haber estrato social, lugar, época ni condición en que no se cuenten chistes o, desde hace unos diez años a esta parte, en la cual no se hagan circular memes. A priori no existen pruebas fehacientes que sostengan el prejuicio de que las clases elevadas cuenten menos chistes que los estratos más bajos o menos institucionalizados aunque por supuesto hubo épocas en que las primeras buscaron diferenciarse de las segundas por este rasgo entre tantos otros. El chiste y el meme también son populares en un sentido mucho más poderoso: articulan los miedos, amenazas, prejuicios, creencias, ideas, estereotipos e imaginarios de la comunidad que los adopta.

De todas las propiedades inherentes al chiste, la que mayormente encuentra aceptación unánime entre los autores que se han ocupado del tema es el de su brevedad. Eso y el hecho de que su efectividad depende en gran parte de que el remate sea instantáneo. Este rasgo es tan evidente que por contraste existen

numerosos chistes que se constituyen sobre esa percepción genérica, donde la gracia descansa entre el contraste entre la extensión del chiste y la nulidad cómica de su resultado. Entre los niños, suelen adoptar como remate un refrán, un slogan publicitario, una frase o palabra deliberadamente cándida que rebajen la tensión de lo que simulaba ser un discurso demasiado serio. Uno de estos chistes, enormemente popular entre los niños y las niñas argentinas, e incluido también por Pescetti en su show *El Vampiro Negro*, refiere la historia de un monstruo o entidad que se autodenomina “la mano sangrienta” y que se va acercando progresivamente a la casa del protagonista, llamándolo por teléfono en cada oportunidad. Como en el juego de “¿lobo está?” la amenaza acaba por alcanzar a su presunta víctima quien, a diferencia del juego, la neutraliza sugiriéndole que se coloque “una curita” (es decir una tira adhesiva sanitaria). Dado que el chiste es tanto más efectivo cuanto mayor énfasis se pone en hacer terrorífica la preparación, se ha de reconocer que lo que se confronta al dispositivo clásico del terror adulto es el mundo infantil como un todo al que los propios niños reconocen como ajeno a esa exterioridad que lo amenaza (de allí la gracia, cuando ambos mundos se superponen).

Por su parte la instantaneidad es el rasgo más inherente al chiste, el que le es prácticamente exclusivo. Aquello que el filósofo Thomas Hobbes en su apartado sobre la risa en el *Leviathan* caracteriza como súbita percepción (*sudden glory*) de una superioridad y que Freud retoma en términos de un atajo cognoscitivo. La instantaneidad es el modo en que en el chiste, en el momento del remate, entendemos muchas cosas, rápidamente, al mismo tiempo y de manera pseudo-consciente. También ella puede relacionarse con el calificativo de popular que hemos destacado unos párrafos atrás: lo fascinante del chiste es todo lo que se implica, de un momento para otro, en una sola frase, a veces incluso en una palabra. Lo que entonces sale a la luz es lo que antes hemos llamado el interdiscurso, que en el caso del chiste infantil captura, sintetiza y reconduce las creencias, normas, leyes, prejuicios y contradicciones del modo en que los niños y las niñas perciben el mundo. Sus miedos, sus angustias, sus frustraciones, sus terrores, sus anhelos, sus alegrías.

SUBALTERNIDAD

¿Cuál es la relación de esa cultura invisible que los chistes dejan salir a la luz con la cultura del *statu quo* a la que los niños y las niñas somos arrojados en las dos primeras décadas de nuestras vidas? En principio parece imponerse por fuerza un paralelo con la noción de “cultura popular” que de la mano del trabajo de Michail Bajtin sobre la obra de Rabelais llegó a estar de moda entre los estudios culturales a comienzos de los años setenta. En la actualidad, dicha noción parece haberse solapado con la de “culturas subalternas” que Antonio Gramsci incluyó en su tercer *Cuaderno de la Cárcel*, escrito en 1930. Es notorio como, al comienzo de *El Queso y los Gusanos*, Carlo Ginzburg (1997) superpone discretamente ambos paradigmas.

Porque si para Gramsci el problema era ante todo el modo en que las clases subalternas adoptaban para sí los modos, creencias y costumbres de las clases dominantes, aún en el acto mismo de rebelarse, para Bajtin, al contrario, el punto es el modo en que dichas clases o estratos sociales llegan a poseer, sin embargo, una visión de mundo en paralelo y muchas veces a contrapelo de la cultura oficial y hegemónica en la que se enmarcan. El cambio radical de este punto de vista en los estudios folklóricos es el ya no considerar ese conjunto de creencias, ideas y comportamientos como un acervo de supersticiones y curiosidades en tanto que herencia deteriorada de una cultura antigua dominante ni en tanto que estadio fosilizado de una cultura no del todo formada, sino como un sistema más o menos coherente de creencias que influye en la cultura oficial tanto como ésta aporta materiales a la primera.

El grupo humano compuesto por niños, niñas y adolescentes en tanto que depositario de un sistema de creencias semejantes bien puede considerarse subalterno en por lo menos tres sentidos. En primer lugar, porque viven en un mundo adulto que establece para con ellos relaciones de desigualdad y en el cual se piensan a sí mismos con las lógicas que dicho mundo les impone, aun cuando se rebelan (“Los grupos subalternos sufren siempre la iniciativa de los grupos dominantes, aun cuando se rebelan y sublevan [...] En realidad, aun cuando parecen triunfantes, los grupos subalternos están sólo en estado de defensa activa” Gramsci 2000: 178–179). En segundo lugar, porque los bienes culturales que los niños, niñas y adolescentes consumen, con los cuales se identifican, son producidos, pensados y distribuidos por los adultos. Y aunque el patrón respecto de quién decide qué ver y consumir se haya modificado drásticamente en los últimos cuarenta años, dejando cada vez más en manos de los primeros esa decisión (ver por ejemplo Jöel Brée 1995) ello no va a contrapelo del sistema de producción dominante y bajo el patrón de una aparente libertad de consumo no se están sino reproduciendo las mismas leyes del mercado que imperan entre los segundos. En tercer lugar porque, efectivamente, según ha sabido reflexionar Gramsci, de toda dominación surge dialécticamente un principio de autonomía y es este el que hemos creído entrever operando en el sustrato de los chistes infantiles. A esta altura resulta bastante claro que los chistes que los niños cuentan y de los cuales se apropian son a menudo los mismos que cuentan los mayores, aun cuando su contenido sea predominantemente infantil (chistes que suceden en la escuela, por ejemplo). Hay muy pocos chistes que puedan ser caracterizados como exclusivamente adultos (y viceversa). En todo caso, depende del hecho de que la competencia discursiva que se requiera para comprenderlos de forma instantánea, y por lo tanto reír con ellos, esté o no relacionado con conflictos y contradicciones que solo entendemos plenamente al alcanzar la mayoría de edad. Pero este punto también es relativo: a menudo contamos chistes sin entenderlos del todo⁴. En este sentido, el fenómeno de

⁴ Existe un famoso chiste-trampa, de circulación corriente entre los adolescentes en la República Argentina, cuyo contenido en sí mismo es absolutamente insulso, dado que se encuentra concebido para

interpenetración es pleno: los niños y las niñas se apoderan de los chistes que cuentan los adultos y estos, a su vez, cuentan chistes que recuerdan desde su infancia.

En su libro *Jokes and their Relation to Society* (Davies 1998) Christie Davies señala el modo en que diferentes comunidades identifican diferentes grupos comunitarios como blanco o protagonistas de sus chistes, en términos de astucia o estupidez. En Argentina se cuentan chistes de gallegos estúpidos y de judíos astutos y avariciosos. Los estadounidenses consideran en sus chistes estúpidos a los polacos y astutos a los yankees de New England, a los judíos y a los escoceses. Estos últimos dos grupos se llevan la palma en cuanto al protagonismo: chistes de judíos avaros y tramposos se cuentan también en Francia, el Reino Unido, Canadá, Italia, Holanda, Alemania, Suiza, Rusia, Sudáfrica, Australia y Nueva Zelanda; sobre escoceses en los Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, Francia, Holanda, Alemania, Italia, Finlandia, Sudáfrica, Australia y Nueva Zelanda. Los belgas son el blanco de los chistes de los franceses y los holandeses, así como los irlandeses lo son de los ingleses, galeses y escoceses. La lista sigue. Apenas hay nacionalidad o grupo comunitario que no relate esta clase de chistes sobre otro grupo nacional o comunitario ¿Cuál es el criterio? En opinión de Davies se trata de grupos que resultan extraños hacia el interior de la comunidad en la que los chistes son narrados. Pero no radicalmente extraños. Así por lo general, los chistes tienen por protagonistas grupos humanos que hablan la misma lengua que quienes los cuentan, pero con un acento ligeramente diferente. Lo que los chistes marcan son los límites de la comunidad por la que circulan.

En el caso de los chistes infantiles, los niños suelen utilizar como blanco de sus bromas al mismo grupo humano que sus adultos referentes: las niñas y adolescentes franceses cuentan chistes de belgas y los chistes de gallegos y judíos son tan frecuentes entre los pequeños de Argentina como entre sus mayores. Pero con una particularidad: Jaimito, Pepito, Little John, Jôazinho juegan también un rol equivalente al de los judíos o los escoceses. Son astutos, tramposos, maliciosos, se burlan del poder o lo desafían. Por su parte, no es poco común tampoco que un chiste de gallegos pueda ser contado reemplazando al blanco de la broma por un niño que juega aquí el rol de estúpido o ingenuo. Esto es, los niños se reconocen a sí mismos, en sus chistes, como el límite de la sociedad a la que pertenecen.

atrapar en flagrancia a quienes ríen del chiste sin tener idea de que allí no hay broma alguna: hay dos elefantes tomando un baño. El primero pregunta: ¿me pasás la toalla? El segundo responde: No, radio. Casi un kohan en su diseño narrativo, la burla consiste en que el grupo de cómplices entre quienes se encuentra el narrador, ríe dejando al blanco de la broma en una posición imposible. O bien replica que no entiende, ante lo cual se repite el chiste dejándolo de nuevo en ascuas. O bien ríe y en ese caso se le pregunta si lo ha entendido y se le pide que lo explique. Esta última circunstancia se vale del hecho que es común reír de aquello que no entendemos.

CONCLUSIÓN

Hemos arribado al final de este trabajo habiendo apenas esbozado una serie de hipótesis en torno al estudio del chiste infantil como una forma muy particular de narrativa destinada pero también puesta a circular por niños, niñas y adolescentes, que para muchos no sería legítimo llamar literatura pero que indudablemente cumple un rol en la formación de los pequeños como consumidores y aún en la escritura que a ellos les está destinada, en una proporción equivalente, al menos, a la del mito o el cuento de hadas. Se trata, como se ha visto, de un campo absolutamente incipiente en donde todo aún está por hacerse o decirse. Nuestra tesis principal al respecto es que en el mecanismo que tienen por más característico, esto es, en el modo de hacer salir a la luz, súbitamente y de modo simultáneo, todo un sistema de creencias que permanece oculto en el sustrato mismo de nuestra cultura; se encuentra la clave misma de aquello que los hace funcionar, circular y perpetuarse a lo largo del tiempo. Lo que da risa, fundamentalmente, es eso que nadie nunca dice y que el chiste dice, de modo completamente impune. El chiste como literatura subalterna.

Llegados a este punto se impone una aclaración. Si los chistes que los niños cuentan (y en los que son contados) dejan entrever un entero sistema de creencias, deseos, miedos y supersticiones, si a menudo los chistes humorísticos les enseñan una relativa autonomía frente a ese sistema, frecuentemente heredado del mundo adulto; si esa relativa autonomía es la que les permite pensar y erigirse como sujetos libres, todo ello no justifica al chiste ni le da un valor extra como consumo estético, porque en principio este no necesita ser justificado. Como la literatura, como el arte, como el teatro o la música, los niños se cuentan chistes ante todo porque encuentran un enorme placer en hacerlo. Cuando esos chistes encarnan o ponen en juego dudas, sinsabores o contradicciones, cuando les permiten hablar sobre lo que no se habla o ejercer alguna clase de venganza sobre un poder superior y fundamentalmente injusto, eso no hace que esos chistes sean mejores o peores, más o buenos malos, en términos éticos, morales o políticos, sino que los hacen más entretenidos. No hay excusas para narrar el mundo, porque narrar el mundo es la excusa. En tanto forma primaria, autónoma, popular, a la vez simple y enormemente compleja de literatura, los chistes poseen la enorme ventaja de poder circular prácticamente sin mediación por parte del mundo adulto e institucionalizado. Muchas veces, por el contrario, lo hacen a sus espaldas, de manera secreta.

Es indudable que hasta cierto punto los chistes, heredados a lo largo de generaciones y generaciones, reproducen las lógicas de consumo, las relaciones de poder, las injusticias y los prejuicios que predominan en todas partes, pero también es cierto que en el chiste humorístico, en la capacidad de los niños para reírse de aquello que más los amenaza, de todo lo que no funciona en un mundo que no funciona ni para ellos ni para ningún otro, se esconde un principio de libertad, una suerte de pequeña revolución enmascarada, un comienzo de pensamiento de lo que podría ser genuinamente distinto, de la imaginación radical, que es la base misma de toda transformación y de toda disidencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ATTARDO S. (1994): *Linguistic Theories of Humor*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York.
- BAJTIN M. (1999): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*, Alianza, Madrid.
- BERGSON H. (2016): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Ediciones Godot, Madrid.
- BRÉE J. (1995): *Los niños, el consumo y el marketing*, Paidós, Barcelona.
- BURN A., RICHARDS C. (2014) (eds.): *Children Games in New Media Ages. Childlore, Media and the Playground*, Routledge, London and New York.
- COURTINE J. J. (1981): *Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens)*, *Langages* 62.
- DAVIES C. (1998): *Jokes and their Relation to Society*, Mouton de Gruyter, Berlin and New York.
- DUCROT O. (1986): *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Paidós, Barcelona.
- FREUD S. (1990): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Amorrortu, Buenos Aires.
- GRAMSCI A. (2000): *Cuadernos de la Cárcel. Tomo 6*, Ediciones Era, Puebla.
- GINZBURG C. (1997): *El Queso y los Gusanos*, Muchnik Editores, Barcelona.
- HALLIWELL J. O. (1886): *The nursery rhymes of England*, Frederick Warne & Company, London.
- JOLLES A. (1971): *Las formas simples*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- NEWELL W. W. (1883): *Games and songs of the American children*, Harper & brothers, New York.
- OPIE I., OPIE P. (2001): *The lore and language of schoolchildren*, New York Review Books Classics, New York.
- PALACIOS C. (2018): *¿De qué hablamos cuando hablamos de humor?*, *Luthor* 35.
- PALACIOS C. (2017): *Hacia una teoría del teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes*, Lugar Editorial, Buenos Aires.
- PALACIOS C. (2014): *Humor y política. La dimensión ideológica del humor en la obra de Roberto Fontanarrosa*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- PESCETTI L. M. (2004): *Bocasucia*, CD, Ediciones Pentagrama, Buenos Aires.
- POLLOCK J. (2003): *¿Qué es el humor?* Paidós, Barcelona.
- SCHIAVONI, G. (1981) (ed.): *Orbis Pictus Scritti Sulla Letteratura Infantile*, Emme Edizioni, Milán.
- SUTTON-SMITH B. (1960): Shut up and Keep Digging: *The Cruel Joke Series*, Midwest Folklore, 10/1.
- VERÓN E. (2004): *Fragmentos de un tejido*, Gedisa, Barcelona.