



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

*The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4.*

Una aproximación al chiste en la literatura

Tesina que para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literatura Modernas  
(Letras Inglesas) presenta:

Patricia Ayala García

**FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**Dedicatoria**

**Porque el amor y la hermandad pueden desintegrar el miedo y el dolor, y ser el elemento más importante en el desarrollo del sentido del humor, dedico este trabajo:**

**A Socorro Guadalupe**

**mi mamá.**

**A Tito Javier**

**mi papá.**

**A Gabriela, Héctor, Eduardo y Fernando**

**mis hermanos.**

**A José**

**mi esposo.**

## Agradecimientos

Y porque cualquier ayuda, por más pequeña que parezca significa que tenemos a alguien en quien confiar agradezco grandemente a:

Charlotte Broad, por su bondad e imparcialidad; a Federico Patán, por compartir su entusiasmo; a Colin White por el respeto; a Yolanda Bache, a Claudia Lucotti, a Guillermo Quintero, y a Federico Álvarez, por las enseñanzas. A Susana Bautista, por la amistad, el cariño y la comunicación. A los tres amistosos colegas que junto conmigo aceptaron ir en busca del mago: a Juan Carlos, por el tiempo de sus carcajadas; a Ivett y a Gabriel, por las bromas que hicieron y las que aguantaron; y al espantapájaros, por compartir su imagen. A mami, por todas las frases amistosas que siempre iban dirigidas a educar, por su preocupación, por el cuidado y el afecto; a Tito-chozno, por la generosidad y el cariño que siempre nos ha brindado, y por los paseos a todos esos lugares inolvidables a los que fuimos. A Bambi, por el entusiasmo con el que me ayuda a planear mi futuro y también por todo su amor; a Bibi mi alma gemela que ha compartido, irremediamente, los primeros años de su vida conmigo y que además ha sido mi amiga; a Eric por amarla y enseñarle un nuevo camino; a Javier por aguantar lo malo y seguir aquí; a Eduardo y a Fernando, por aquella Navidad tan motivadora; y a Mishkin por deshacerse de las palomillas. A Carlos Giménez, por esta idea; a Ana Salado, por sus llamadas; y a ambos, por sus largas cartas; a Joaquín Jardiner, por las palabras; a Rosa Ramírez, por la sonrisa; a la Familia Rodríguez Rábago, por el todo apoyo; a Matilde, por su atención. A Gerardo, a Luis, a Daniel, y a Héctor, por compartir momentos en los que contamos chistes y platicamos los recuerdos divertidos de la prepa. A Mónica, Mario, Martín, Margarita, Ernesto, Blanca, Leticia, Ana, Banyuli, Carmen y Chulay, por el agradable intercambio de ideas, por estar conmigo y por compartir una amistad.

Y a Dios, por enseñarme que el amor es lo más grande que existe en el mundo.

## Contenido

Presentación	v	
Introducción	1	
El chiste	11	
El chiste en la literatura		27
El diario y Adrian Mole		44
Los chistes en <i>The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4</i>		57
¿Y después?	70	
Anexos	73	
Bibliografía	95	

## Presentación

Es bueno, antes de entrar en materia, andarse un poco por las ramas. Como es bueno, antes de entrar en una casa, descansar un rato en el patio. Y, cuando se tiene algo que decir, empezar por decir otra cosa.

El problema, al escribir un tratado, es éste: ¿Qué diremos antes de empezar a tratar de lo que hemos anunciado? Si se intenta empezar directamente por la cosa, se corre el riesgo de que el lector la tome por un preliminar y piense: "¿Qué será lo fundamental que vendrá después?"

Y que, al final, al ver que no viene nada, tenga una decepción.

Noel Clarasó. *Iconografía del chiste*

*The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4.*

Una aproximación al c

h  
i  
s  
t  
e

en la literatura

## Introducción

There came unto Rome a certain gentleman very like Augustus. The emperor noticed him and demanded of him if his mother had sometimes been to Rome.

'No,' said the gentleman. 'But my father hath often been.'

Anónimo (1583)

Aunque cotidianas, siempre ocurren cosas que resultan difíciles de comprender, que provocan preguntas como: ¿para qué sirve?, ¿cómo funciona?, ¿por qué yo? o ¿te dolió?, y que al mismo tiempo llenan la vida de dudas y la vuelven inquietante e inesperada. Hasta hace unos meses, las preguntas que hacían mi vida inesperada eran: ¿qué es un chiste?, ¿cómo funciona? y ¿para qué sirve? En mi afán por hallar una respuesta descubrí los libros de chistes y algunos ejemplos de literatura humorística donde abundaban los chistes, unos vulgares y otros más vulgares. Más adelante, a mediados de 1991 tropecé con un texto humorístico inglés, en el cual los chistes -muchos y muy variados- no eran del todo vulgares o soeces, sino llenos de ingenio y con un trasfondo cultural y social impresionante. Así me acerqué a la vida, aventuras y desventuras de Adrian Mole, el joven protagonista de *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4* quien lucha por obtener su integridad física y moral, y por cumplir su deseo de ser escritor al tiempo que observa cómo se deteriora su vida familiar y la paz en el mundo. Este libro, escrito por Sue Townsend en 1982, describe en episodios

sucesivos la vida en la Inglaterra contemporánea de 1981 a 1982, desde la perspectiva de un adolescente que realmente adolece de todos los martirios que la juventud suele traer consigo: acné, incomprensión, inseguridad, lentitud de crecimiento y amor no correspondido.

A través de su diario, Adrian Mole transmite aspectos importantes de su vida cotidiana. Aquellos años que generalmente suelen verse como oscuros y dolorosos<sup>1</sup> son llevados a la luz, con detalles sobre lo que nunca estamos seguros un adolescente hace. El deseo sexual más recóndito, la duda, el dolor y la sorpresa van de la mano con cada palabra que Adrian Mole escribe. Al parecer, nada es demasiado para un diario. Pero ¿puede alguien realmente escribir un diario a diario durante todo ese tiempo? ¿es un chiste más? Es verdad que resulta exagerado escribir el diario de un adolescente sin siquiera omitir un día o dos, y más aún cuando sabemos que el diario se ocupa -comúnmente- sólo para escribir cosas importantes o trascendentes de nuestra vida en él.

La principal característica de Adrian Mole es una inocencia que a veces raya en candidez, y cuya veracidad resulta difícil de aceptar. A medida que avanza el texto se descubren nuevos aspectos de la personalidad de Adrian, aunque siempre tiene como base los mismos personajes: sus padres, sus compañeros de escuela, su amiga Pandora, su abuela, "su buena acción del día" -el anciano Bert Baxter- y su perro. El texto es totalmente cronológico y siempre congruente con la estructura narrativa en forma de diario. El marco histórico del diario de Adrian Mole está dado por fechas a lo largo de toda la obra, con amplias referencias a datos históricos reales, como la boda real del príncipe Carlos de Inglaterra o la guerra por las Islas Malvinas. El optimismo inusitado y la

---

<sup>1</sup> Como expresa en su diario Jorge, el protagonista adolescente de *El principio del placer*, escrito por José Emilio Pacheco.

inocencia que Adrian Mole transmite es lo que provoca que determinadas situaciones -y la forma en que éstas se narran- puedan ser tomadas como chistes.

Cada humorista, así como cada teórico interesado en el tema, tiene su propia definición de chiste. Sin embargo, una gran cantidad de estas definiciones son incompletas e incluso algunas se contradicen. Encontrar y entender las diferencias entre lo cómico, el humor, el humorismo, el ingenio y el chiste no es una tarea fácil. Pues, en la vida diaria, todos estos términos son utilizados indistintamente para caracterizar el mismo tipo de actitudes, comentarios o narraciones.

Para este ensayo, he escogido las definiciones que juzgo más exactas y apropiadas. En primer lugar explicaré "humor", por ser el término más general en la lista. Para algunos "humor" abarca todo, para otros la comedia es la que engloba al humor, al ingenio y al chiste. Sin embargo, socialmente la palabra "humor" es más reconocible y de mayor extensión, y se puede decir que es el único término que se relaciona con todos los demás antes mencionados.

Se dice que en Inglaterra desde la Edad Media se clasificaba al hombre de acuerdo con cada uno de los cuatro ánimos que resumían ciertas características del comportamiento humano, a saber: colérico, flemático, sanguíneo o melancólico. Cada uno de los fluidos corporales que les daban nombre era conocido como un humor. El hombre debía mantener los cuatro humores dentro de cierto equilibrio, aunque siempre había uno que superaba a los otros tres y que dictaba cierta personalidad. El término humorista o humorístico surgió a mediados del siglo XVII para caracterizar a la persona que no controlaba sus humores y se comportaba de manera extraña, a veces colérica, a veces

melancólica. Esto producía cierta gracia y la palabra humor pasó a calificar cosas chistosas o graciosas.<sup>2</sup>

A través de estos cuatro siglos, la noción de humor se ha mantenido ligada al carácter del ser humano, aún se considera un rasgo de la personalidad de cada uno de nosotros. A últimas fechas el humor ha sido objeto de estudios anatómicos, lingüísticos y psicológicos,<sup>3</sup> donde se considera una parte fundamental de la naturaleza humana. El humor es algo inherente en cada ser humano, una cualidad más de nuestra especie; como pensar o reír. Quizá por eso se dice que todos, absolutamente todos, tenemos sentido del humor. Esta cualidad, genera ciertas observaciones reconocibles -si se comparte la intensidad del humor-; Walter Nash asegura que "we share our humour with those who have shared our history and who understand our way of interpreting experience".<sup>4</sup> Por su parte, Sigmund Freud nos dice que "el humor es la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo",<sup>5</sup> y que "implica no solamente el triunfo del YO, sino el principio del placer, que halla en él el medio de afirmarse, a pesar de las desfavorables realidades exteriores".<sup>6</sup> Su éxito depende directamente de la minuciosidad con que se hacen las observaciones y de la manera como éstas se plasman, independientemente de los fines que alcanzan. También es cierto que tener un sentido del humor abierto puede ayudar a contar o a apreciar chistes. Tener un sentido del humor así facilita el respeto y el entendimiento del sentido del humor de los demás.

---

<sup>2</sup> Cfr. Frank Muir. Introducción a *The Oxford Book of Humorous Prose*, p.xxviii.

<sup>3</sup> Arthur Asa Berger. *An Anatomy of Humor* (1993), Walter Nash. *The Language of Humour* (1985) y Jesús Garanto Alós. *Psicología del humor* (1983) respectivamente.

<sup>4</sup> Walter Nash. *Op.cit.*, p.9.

<sup>5</sup> Citado en Néstor Luján. *El humorismo*, p.21.

<sup>6</sup> *Idem.*

Otro término de uso muy extendido es el que se deriva de la comedia. Lo cómico suele también calificar como adjetivo a lo que llamamos humor; sin embargo, la comedia es principalmente un sinónimo del humor planeado, ideado con el fin de hacer reír, desahogar tensiones o educar de manera complaciente. La antigua definición de comedia dada por Aristóteles en su *Poética* indica que la comedia es una reproducción imitativa de hombres viles o malos "y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de *maldad fea*, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo."<sup>7</sup> Porque de algún modo, el burlarse de esta maldad no implica grave perjuicio y puede complacer a otros. Para Eric Bentley, crítico de teatro, la comedia es comúnmente considerada como una alegre y festiva forma de arte, sin tomar en cuenta que puede tener como fundamento al sufrimiento, y a la alegría como su constante trascendencia. Bentley considera a la comedia como un modo de afrontar la desesperación, la culpa y la ansiedad mediante una actitud festiva o divertida.<sup>8</sup>

Entre todos estos términos existe uno que califica al ingenio o gracia -en inglés *wit*-. Walter Nash lo explica con una sola frase: "wit is planted, comedy flowers".<sup>9</sup> De acuerdo con esta frase, el ingenio es la base de la comedia. El ingenio es, a menudo, la semilla de los chistes, pero no siempre del humor, dado que puede existir humor sin ingenio y estar basado en cosas simples y vulgares. Pues si se toma en cuenta al humor como una transmisión característica de lo observado, éste puede ser vulgar, cruel o negro. El ingenio es la facultad que el hombre tiene para discurrir o inventar con prontitud y facilidad algo, una historia, un chiste o una solución urgente.

---

<sup>7</sup> Aristóteles. *Poética*, p.109.

<sup>8</sup> Cfr. Eric Bentley. *La vida del drama*, p. 278.

<sup>9</sup> Walter Nash. *The Language of Humor*, p.13.

Pasando ahora a nuestro tema, debemos aclarar que las definiciones de chiste difícilmente lo explican, siendo la más clara y, a mi modo de ver, certera la que propone Noel Clarasó: "un chiste es un chiste".<sup>10</sup> Pero aunque diversas y poco comunes, he aquí algunas otras:

"El chiste es un juicio desinteresado": Kuno Fisher. "El chiste es dos representaciones cuya simultánea incompatibilidad y compatibilidad se transforman en fuente de placer": Hecker. "El chiste es el cura disfrazado que desposa a toda pareja": Juan Pablo. "El chiste es una mera degradación de valores, y hay tantas clases de chistes como valores se pueden degradar": A. Stern.<sup>11</sup>

A pesar de la existencia de todas estas definiciones, y debido a la gran diferencia que hay entre todas ellas, la mejor manera de entender qué es un chiste es identificar sus características. De acuerdo con Freud éstas son: la brevedad, el contraste de representaciones, la relación con el contenido de nuestro pensamiento, la sucesión de asombro y esclarecimiento y el sentido de lo desatinado.<sup>12</sup> Aunque éstas son a grandes rasgos las características principales y más comunes de los chistes, no son únicas ni definitivas y pueden ser sustituidas por otras. Martín Grotjahn opina que el chiste es el recurso técnico para poder interpretar el humor.<sup>13</sup> Sin embargo, a diferencia del humor, el chiste si tiene un objetivo; el de hacer gracia, provocar risa o aceptación en el receptor. Así entonces el chiste tiene que estar construido de determinada manera. Precisar esta manera es uno de los objetivos de este trabajo.

---

<sup>10</sup> Noel Clarasó. *Iconografía del chiste*, p.19.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>12</sup> Cfr. Sigmund Freud. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, p.16.

<sup>13</sup> Martín Grotjahn. *Psicología del humorismo*, p.2, n.1.

Otra característica del chiste es que para tener éxito, debe jugar con un conocimiento que compartan emisor y receptor, lo que se denomina expansión cómica. Ésta se divide en dos categorías: genérica y lingüística. La expansión cómica genérica hace alusión a hechos, convenciones sociales, tradiciones, cultura u obras literarias. Y la expansión cómica lingüística se ocupa de la relación chiste-lenguaje, así como de las estructuras, los mecanismos y la semántica de los chistes.<sup>14</sup>

Como último elemento asociado a los términos anteriormente explicados, tenemos el concepto o fenómeno risa, que quedará fuera de los horizontes de este análisis por considerarla respuesta fisiológica no siempre necesaria ni determinante en un estudio que se ocupa del chiste en tanto que unidad lingüística. La risa, de acuerdo con Henri Bergson, tiene una función social, es decir, responde a determinadas exigencias de la vida en común, como la aceptación.<sup>15</sup> En sus explicaciones sobre la significación de lo cómico, Bergson intenta defender sus argumentos afirmando que la risa es la única respuesta que valida a lo cómico como tal. Sin embargo, el humor ha evolucionado, el humor provocado por errores mecánicos<sup>16</sup> ha quedado sólo como fase de aprendizaje. El humor de hoy es mucho más complejo, va más allá de tropiezos y accidentes, para captarlo y entenderlo el ser humano tiene que pensar, y ese pensar puede alejar de momento toda reacción física inmediata. Además, se debe tomar en cuenta que no todos los lectores o receptores de un chiste reaccionan igual, unos ríen, otros no. Por esta razón, si en algún momento a lo largo de este trabajo

---

<sup>14</sup> Este análisis está basado en la idea de Walter Nash acerca de la expansión cómica. Cfr., Walter Nash. *op.cit.*, capítulo 2.

<sup>15</sup> Cfr. Henri Bergson. *La risa*, capítulo 1.

<sup>16</sup> Bergson entiende por errores mecánicos tropezones, caídas y cualquier movimiento que difiera de los que naturalmente se manifiestan.

necesitare expresar la respuesta humana ante el humor o los chistes en lugar de utilizar la palabra risa la sustituiré por "el efecto de lo cómico o del humor" o por "la efectividad del chiste", dado que las reacciones pueden incluir risa, una actitud de aceptación, cierta gracia, sonrisas, abrazos, frivolidad o golpes entre otras.

Mi propósito en este ensayo es aportar un "sistema" para identificar y comprender el chiste que se encuentra dentro de un discurso literario. Tener este conocimiento puede enriquecer la lectura de cualquier texto humorístico y hacer resaltar los valores literarios que éste tenga debido a los chistes. Para llevar a cabo esta empresa basaré mi análisis principalmente en las ideas de tres teóricos que se han ocupado del chiste en algún momento de sus vidas. En primer lugar utilizaré la tetradiisión de técnicas propuestas por Martin Grotjahn. En segundo lugar, utilizaré la división básica de la estructura del chiste -asentada en funciones- que desarrolló Violette Morin en su crítica estructuralista. Y finalmente confrontaré las características del chiste establecidas por Sigmund Freud -además de algunas otras- para ubicarlo. La razón por la que mezclo varias teorías en este método de análisis es que, como dije antes, muy pocos teóricos se han ocupado del análisis del chiste en más de un aspecto y para estudiar un chiste a fondo es necesario un método que abarque varios aspectos. Para analizar el chiste dentro de la literatura, además de emplear este método utilizaré las ideas de Teun A. Van Dijk y de algunos lingüistas que propusieron diferentes funciones del lenguaje. Incluyo también una sección de anexos referentes a diversos ejemplos de literatura con chistes en ella, esto con el fin de ayudar al lector a tener una visión más amplia de la literatura humorística. La

lectura de los anexos está subordinada a la curiosidad del lector, ya que los anexos no son sino ejemplos ilustrativos de las cosas que aquí digo.

Finalmente, para dejar en claro la segunda parte del título de este ensayo, definamos brevemente literatura: quizá esto sea todavía más difícil que definir al chiste, pero hagamos el intento. Para Teun A. Van Dijk, no hay definiciones que aclaren lo que es la literatura. Sin importar si es clásica, buena, mala, mayor o menor, si es muy leída o no, para identificar un discurso literario se tienen que tomar en cuenta diversas características del mismo. El discurso literario abarca la poesía, la novela, el cuento, el drama y otros géneros. Cada uno de ellos tiene diferentes estructuras, pero todos pueden ser analizados de acuerdo con los lineamientos del discurso literario, el cual se basa en cuatro operaciones retóricas que funcionan como reglas específicas de proyección semántica o de transformación: supresión, sustitución, permutación y adición.<sup>17</sup> Para Roger Fowler la literatura es una composición imaginativa, antes oral, ahora impresa, que contrasta con un directorio telefónico o una descripción detallada de algún experimento científico, porque no es "real",<sup>18</sup> sino ficticia. Sin embargo, para algunos críticos -como Lotman y Beristáin-<sup>19</sup> la literatura es cualquier texto capaz de cumplir una función estética. Para Alfonso Reyes "la literatura es una actividad mental que crea un mundo ficticio, autónomo, puramente verbal"<sup>20</sup> que promueve la expresión de experiencias del hombre comunes a todos los hombres.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Cfr. Teun A. Van Dijk. *Estructuras y funciones del discurso literario*, p.118. La supresión consiste en eliminar algún elemento formal o semántico de la expresión y dejarlo fuera de ella, o de eliminar oraciones completas, cuyo sentido se sobreentienda. La sustitución mezcla la supresión con la adición, en ese orden. La permutación estriba en revolver el orden lineal del discurso sin alterar su naturaleza. Y la adición radica en agregar a la palabra u oración elementos ajenos tomados del exterior. Cfr., Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, pp.475, 476, 395 y 32 respectivamente.

<sup>18</sup> Cfr. Roger Fowler (Ed.). *A Dictionary of Modern Critical Terms*, pp. 134-135.

<sup>19</sup> Cfr., *Ibid.*, pp. 301-302.

<sup>20</sup> Citado en Enrique Anderson Imbert. *La prosa*, p.80.

<sup>21</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 80.

Cabe aclarar aquí que mi aproximación a la literatura será por el lado de la prosa, y como dice Anderson Imbert: "no existe una literatura en prosa que monopolice características consideradas por las academias como oficialmente literarias."<sup>22</sup> La prosa literaria es la que se ocupa de:

novelas, cuentos, dramas, comedias, crónicas, cuadros de viaje, memorias, biografías, diarios íntimos, epistolarios, alegorías, ensayos de filosofía e historia y, en fin, a la de toda forma escrita cuya intención sea presentar, imaginativamente -según Goethe- "fragmentos de una confesión personal."<sup>23</sup>

Y como pensaba Alfonso Reyes:

Las obras literarias son el espejo de la conducta humana y de su tiempo histórico; en ellas, el hombre se describe a sí mismo. La literatura recoge y reconstruye las vidas de los hombres, sus miserias y sus grandezas. En esta capacidad de expresión del hombre y la vida radica el misterio de la creación literaria, a través de épocas, países, costumbres y lenguas.<sup>24</sup>

Así, se podrá entender que cuando se mencione "discurso literario", se hablará de una prosa literaria, que posiblemente se apega a lo que se conoce como literatura, pero que sin duda se identifica como literario por la relación entre su forma y sus contenidos, su preocupación por el lenguaje en sí mismo y su capacidad de traspasar diversas barreras culturales y lingüísticas.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>24</sup> Alfonso Rangel Guerra. *Las Ideas literarias de Alfonso Reyes*, p.134.

## El chiste

Jokes grow best on the graves of old  
anxieties.

Martin Grotjahn

Jokes are certainly not part of a canonical  
tradition of literature with capital L...

Ronald Carter

En las teorías sobre lo cómico o el humorismo, el chiste es muchas veces visto como una partícula no meritoria de la atención que se le otorga al estilo cómico, a la comedia o al humor como productores de carcajadas, quizá debido a su naturaleza pre-construida, es decir que está construido ya antes de ser contado, y a su carencia de espontaneidad. Por ello también es frecuente que en las obras cómicas o humorísticas no se aprecien las cualidades que los chistes tienen.

Es común entre los teóricos del humorismo generalizar el contexto del chiste como absurdo o ridículo -sin tomar en cuenta los elementos que pueden existir en un discurso literario que a su vez puede ofrecer o presentar muchos y diversos contextos-. Macedonio Fernández en su ensayo "Para una teoría de la humorística" define chiste como la creación en el oyente (o receptor) de un hecho psicológico de creencia en lo absurdo por medio de una situación provocada por signos verbales.<sup>1</sup> Asimismo, Neil Schaeffer en su libro *The Art of Laughter* concibe al chiste como la mezcla -rara vez espontánea- de un contexto absurdo o

---

<sup>1</sup>Cfr. Macedonio Fernández. "Para una teoría de la humorística", en *Teorías*, p.259.

ridículo con una incongruencia, desacuerdo o falta de lógica. Según Schaeffer, lo que realmente puede crear un buen chiste es "the spontaneous isolation of incongruities within a ludicrous context".<sup>2</sup> Así, el chiste está visto como una partícula aislada de una situación común o real inmersa en un contexto ridículo o absurdo. Algo ridículo es lo que por su rareza o extravagancia provoca cierta gracia.<sup>3</sup> Y lo absurdo es aquello que no tiene congruencia con el contexto en el que se encuentra, algo engañoso, contradictorio o inverosímil. Por todo esto, es comprensible que los estudios sobre el chiste no incluyan un estudio sobre el chiste como literatura o dentro de ella. Sin embargo, dentro de una literatura que crea situaciones ridículas o actitudes incongruentes de los personajes se pueden descubrir estructuras que develan la presencia de chistes. Y aunque a menudo los chistes pueden ser aislados y contados por separado, también se pueden encontrar inmersos en discursos literarios sin verse afectadas sus características. Además, si la narración ayuda a originar en el lector la creencia en lo absurdo del mundo que el narrador percibe, y que transmite a través de su lenguaje, el análisis de dichas situaciones puede -entonces- entenderse como un análisis de los chistes en la literatura.

En la actualidad, la diversidad e inmensa cantidad de chistes que existen ha hecho necesario que se les agrupe, en algunos casos discriminándolos. Existen tantos tipos de chistes como enfermedades, defectos, errores, nacionalidades, cultos religiosos y preferencias sexuales, y se pueden agrupar de muchas diferentes maneras, todas ellas de acuerdo al criterio del que las realiza. Podemos, por ejemplo, encontrar agrupaciones por colores, por

---

<sup>2</sup>Neil Schaeffer. *The Art of Laughter*, p.35.

<sup>3</sup>Según Paul E. McGhee la única diferencia entre lo absurdo y lo ridículo es que lo ridículo es siempre algo risible y no debe tomarse en serio. La risa por lo ridículo tiende a ser hostil, irónica y despectiva. Cfr. P.E.McGhee. *Humor. Its Origins and Development*, pp.6-7.

ridículo con una incongruencia, desacuerdo o falta de lógica. Según Schaeffer, lo que realmente puede crear un buen chiste es "the spontaneous isolation of incongruities within a ludicrous context".<sup>2</sup> Así, el chiste está visto como una partícula aislada de una situación común o real inmersa en un contexto ridículo o absurdo. Algo ridículo es lo que por su rareza o extravagancia provoca cierta gracia.<sup>3</sup> Y lo absurdo es aquello que no tiene congruencia con el contexto en el que se encuentra, algo engañoso, contradictorio o inverosímil. Por todo esto, es comprensible que los estudios sobre el chiste no incluyan un estudio sobre el chiste como literatura o dentro de ella. Sin embargo, dentro de una literatura que crea situaciones ridículas o actitudes incongruentes de los personajes se pueden descubrir estructuras que develan la presencia de chistes. Y aunque a menudo los chistes pueden ser aislados y contados por separado, también se pueden encontrar inmersos en discursos literarios sin verse afectadas sus características. Además, si la narración ayuda a originar en el lector la creencia en lo absurdo del mundo que el narrador percibe, y que transmite a través de su lenguaje, el análisis de dichas situaciones puede -entonces- entenderse como un análisis de los chistes en la literatura.

En la actualidad, la diversidad e inmensa cantidad de chistes que existen ha hecho necesario que se les agrupe, en algunos casos discriminándolos. Existen tantos tipos de chistes como enfermedades, defectos, errores, nacionalidades, cultos religiosos y preferencias sexuales, y se pueden agrupar de muchas diferentes maneras, todas ellas de acuerdo al criterio del que las realiza. Podemos, por ejemplo, encontrar agrupaciones por colores, por

---

<sup>2</sup>Neil Schaeffer. *The Art of Laughter*, p.35.

<sup>3</sup>Según Paul E. McGhee la única diferencia entre lo absurdo y lo ridículo es que lo ridículo es siempre algo risible y no debe tomarse en serio. La risa por lo ridículo tiende a ser hostil, irónica y despectiva. Cfr. P.E.McGhee. *Humor. Its Origins and Development*, pp.6-7.

características temáticas, por países, por público y hasta por orden alfabético de temas. Sin embargo, ninguna de estas agrupaciones es del todo exacta o insuperable, quedando casi siempre algún tipo de chiste fuera de ella. Una agrupación que, según creo, no deja chistes a la deriva es la que divide a los chistes en dos grupos, los que están aislados y los que se encuentran inmersos en un relato. Porque si bien, la estructura y el tema del chiste pueden ser básicamente iguales dentro y fuera de una literatura, existen diversos factores por los cuales los chistes pueden vincularse con tal discurso literario.

Los chistes elegidos para conformar los ejemplos de este trabajo no están escogidos con ayuda de una regla especial sino de acuerdo a características específicas. Expondré los que yo considero necesarios para la explicación de mis argumentos, esto debido a lo difícil que resulta que todo un grupo social estime igual de graciosos los mismos chistes. Un chiste bien construido es efectivo casi siempre, aunque su efectividad no sólo dependa de cómo está estructurado sino de lo que dice o transmite y de cómo se puede aplicar al mundo o realidad del receptor.

Para la creación del chiste es necesario utilizar alguna de las técnicas que han sido aisladas y estudiadas desde que el chiste cobró interés en el campo de la psicología.<sup>4</sup> Estas técnicas son cuatro: la técnica mecánica combinatoria de palabras, la técnica de variación semántica, la técnica de desviación y la técnica de opuestos. Las dos primeras se basan principalmente en la función de las palabras dentro del relato. La primera toma en cuenta procedimientos como la sustitución, la repetición o la condensación de palabras. La segunda se apoya en los juegos de palabras, la ambigüedad y las palabras con doble significado que

---

<sup>4</sup> Martín Grotjahn. *Op.cit.*, p.3.

dan origen a los chistes comúnmente llamados de "doble sentido". La técnica de desviación se ocupa de los absurdos o errores cometidos en el desarrollo del relato más que en su estructura. Y por último, la técnica de opuestos toma en cuenta las contradicciones o comparaciones que puedan darse dentro de un chiste.

Independientemente de la técnica con la cual se desarrolla un chiste, existe también un tipo de chiste que se efectúa directamente sobre una víctima presente o en la mente de los receptores del chiste. A este tipo de chiste lo podemos llamar "el chiste personal", que va dirigido en contra de una persona conocida. Entre las características de este tipo de chiste se encuentran: la intención de herir, el disfraz de esta intención -debido a la inhibición o a la represión de la agresión planeada-, y la combinación de la tendencia agresiva con la reacción de los receptores sin sentimientos de culpa. Esto es común observarlo en los chistes sobre políticos. Y también podemos decir que esto refleja una crítica social en la que de ninguna manera se muestra remordimiento al atacar tan duramente a una víctima. Y en tanto que instrumento de crítica, el chiste es un arma importante, porque hace "que la gente se entere de los defectos de la sociedad a la que pertenece"<sup>5</sup> o de cualquier otra, de manera fácil y clara. En estos casos, cuanto más basado en la verdad esté el chiste, más efectivo será.<sup>6</sup> El chiste personal puede en algunas ocasiones, bajo las mismas características, revelar un prejuicio o una crítica social.

Para analizar un chiste también es necesario, además de tomar en cuenta la técnica de producción que lo guía, estudiar las diferentes funciones que lo constituyen. Según Violette Morin, el chiste está conformado principalmente en

---

<sup>5</sup> William Davis citado en Nestór Luján. *Op.cit.*, p.82.

<sup>6</sup> Cfr. *Idem.*

tres funciones:<sup>7</sup> La función de normalización o F1, que pone en una situación determinada a los personajes y les asigna diferentes roles. La función locutora de armado o F2, que "arma" o plantea un problema a resolver o un interrogante (en algunos casos, esta función está dada desde el inicio por una pregunta). La tercera y última función en el chiste es la función interlocutora de disyunción o F3, que resuelve el problema o responde al interrogante y le da una dirección nueva, inesperada o incongruente. Al tratar de resolver el interrogante, el relato se bifurca en "serio" y "cómico", puesto que el receptor no tiene idea de cuál de las dos opciones va a ser la utilizada al final del relato, siendo la segunda la que causa sorpresa. Es también en esta tercera función donde mediante una palabra de varios y diferentes significados se libera alguno que cambia el sentido original del relato, originando así lo que podemos llamar el gancho o *punchline* del chiste. A esta palabra, frase u oración se le llama elemento polisémico o disyuntor, y al reconocerla se puede identificar también la técnica aplicada al chiste en cuestión. Debemos agregar, que a diferencia del *punchline*, el *pun* (en español "retruécano") solamente puede reconocerse en chistes con juegos de palabras. Según Hume R. Russ "a pun is the humorous use of a word or words having the same or nearly the same sound but different meanings".<sup>8</sup> Y esto sin duda demuestra que el *pun* pertenece a la técnica de variación semántica, y que de ninguna manera se puede hablar de *pun* como elemento perteneciente a todo tipo de chiste.

Para poder diferenciar los dos tipos de chistes que he expuesto, también es necesario que sentemos las características específicas de los chistes aislados. En el apartado de cada característica he incluido ejemplos sin distinción

<sup>7</sup> Violette Morin. "El chiste" en *Análisis estructural del relato*, p.131.

<sup>8</sup> Hume R. Russ. *How to Write Jokes...*, capítulo 3, p.5 (3-5).

de idioma (entre inglés y español) con el fin de dar una idea del carácter intercultural que los chistes tienen o puedan tener. Los ejemplos han sido tomados de diversos textos, así como de sesiones de chistes en alguna que otra fiesta o reunión.

### Brevedad

E1\* Era un niño tan feo, tan feo, que cuando nació, su mamá en lugar de darle el pecho le dio la espalda.

La brevedad es la corta duración de una cosa, acción o suceso. Y en relación con el chiste es un elemento esencial, ya que el chiste va dirigido, en general, a las grandes masas, a cualquiera que lo escuche, y no se puede permitir aburrir al receptor (o lector). Además, el tema tiene que estar perfectamente delimitado y los detalles reducidos al mínimo. La estrechez de acciones y la "necesidad" urgente de escuchar el final ayudan a crear la efectividad del chiste. En E1, observamos que todo el relato del chiste está contado en una sola oración, la cual sitúa al personaje como protagonista del chiste, presenta sus rasgos y plantea lo inverosímil de la situación. La repetición de la frase "tan feo, tan feo" no es necesaria, aun sin ella el chiste se entiende bien. La utilizo aquí porque a este tipo de chistes se les conoce como los chistes "tan-tan". La frase con el adverbio "tan" se puede repetir cuantas veces lo desea quien cuenta el chiste. Su estructura es comúnmente una oración en la cual la palabra "tan" va seguida inmediatamente por un adjetivo o un adverbio, el cual a su vez va seguido de un ejemplo ilustrativo.<sup>9</sup> En E1, por medio de la función de normalización se asignan

\* Los ejemplos de chistes serán enumerados después de la letra E (Ejemplo): E1, E2, E3, etc., con el fin de utilizarlos más de una vez sin necesidad de repetirlos.

<sup>9</sup> Cfr. Hume R. Russ. *Op.cit.*, capítulo 1, p.8 (1-8).

dos roles: madre e hijo. Y se plantea como problema la fealdad del hijo en la función locutora de armado, al tiempo que se afirma que su madre en lugar de darle el pecho le dio algo más. Finalmente, a través de la función interlocutora de disyunción se aclara cuál es la cosa que le dio, y ésta es un total absurdo, lo que nos señala que este chiste está basado en la técnica de desviación, una acción absurda que en otra situación sería real, pero que en esta situación no lo es; es decir, la madre le puede dar la espalda al hijo, pero no como sustituto de la leche materna. El rechazo común de lo feo ayuda a crear la efectividad del chiste que reside en anteponer una actitud social adquirida -el desprecio a lo feo-, al amor materno supuestamente incondicional.

E2    She: "What tense is 'I am beautiful'?"  
      He: "Past"

En E2, de tan sólo dos enunciados, también tenemos como principal característica la brevedad. La técnica utilizada en este chiste es la técnica mecánica combinatoria de palabras, en este caso una sustitución, la palabra "Past" por la palabra "Present". La función de normalización está dada por los pronombres "She" y "He", en un relato en forma de diálogo pregunta-respuesta. La pregunta: "What tense is 'I am beautiful'?" plantea el interrogante en la función locutora de armado. Y, contraria a la respuesta que se espera ("present"), obtenemos la respuesta "past" mediante la función interlocutora de disyunción que además de crear el *punchline* deja de lado la esperanza de obtener la respuesta correcta y conocida de antemano.

## La víctima

E3 Era un niño tan feo, tan feo, que en lugar de tener pajarito tenía murcielaguito.

Freud señala que para hacer un chiste se necesitan tres personas: "el que hace o cuenta el chiste, el objeto del chiste y el oyente".<sup>10</sup> El objeto del chiste que menciona Freud es un eje -la mayoría de las veces una persona, aunque puede ser un animal o una cosa- sobre el cual gira el chiste, al que afectan las acciones directamente, y del cual se dice, el receptor suele disfrutar ante la idea de no ser. A este eje se le denomina víctima, y los chistes dependen de ella para crear un enlace con la realidad del receptor. En E3 la situación plantea como víctima a un niño cuya fealdad física se refleja hasta en sus genitales. Este chiste se ocupa solamente de criticar a la víctima haciendo un retrato imaginario de algo que no puede ser, utilizando palabras que fuera de un contexto popular no podrían calificar lo que califican. La estructura de E3 es similar a la de E1. Sin embargo, en E3 la función de normalización sitúa solamente a un personaje -la víctima-, un niño *muy feo*, que de acuerdo a la función locutora de armado en lugar de pajarito tiene otra cosa. Este chiste utiliza la técnica de variación semántica, y se basa en la ambigüedad de las palabras "pajarito" y "murcielaguito" que representan genitales infantiles, una con connotación positiva y la otra con connotación negativa, introducida esta última en la F3 y la cual también representa una contradicción entre lo bonito y lo no bonito o feo.

---

<sup>10</sup> Eric Bentley. *Op. cit.*, p. 216.

### Expansión cómica

Como dije antes, el chiste tiene que compartir un conocimiento con el receptor, a fin de que éste lo pueda entender. Debido a ese conocimiento compartido el chiste logra su objetivo. No existe una situación con la que todos estemos familiarizados. El chiste puede ser entendido o no. La mente no digiere la técnica sino el contenido, la técnica sirve para anunciar el chiste y diferenciarlo de una anécdota o un cuento, "the listener or reader recognizes a convention, realizes that he has met something like this before, understands that his wits are being keyed and preconditioned to the acceptance of humour".<sup>11</sup> Desde luego, si el receptor no conoce o no entiende la situación representada se perderá el chiste y una explicación posterior tampoco le hará mucha gracia. Existen dos formas de expansión cómica:

a) la expansión cómica genérica hace alusión a hechos históricos, convenciones sociales, tradiciones, estilos literarios, actitudes, obras literarias y diversos hechos de la vida cotidiana.

E4 Two psychiatrists meet at a corner.  
 One says, "How are you?"  
 The other replies, "Why do you ask?"

Lo que hace cercano a este chiste es el conocimiento anterior en la mente del receptor de que los psiquiatras por profesión suelen ser exageradamente indagadores, pero lo gracioso es imaginar la charla de dos de ellos en un diálogo formado sólo de preguntas. La primera oración tiene la función de normalización, plantea dos personajes y les asigna a ambos un rol similar -el de psiquiatras-. La

<sup>11</sup> Walter Nash. *Op.cit.*, p.6.

función locutora plantea un interrogante a través de la pregunta de uno de ellos: "How are you?", y por medio de la función interlocutora de disyunción nos percatamos de que el segundo psiquiatra responde con otra pregunta. Esto nos acerca a la técnica de desviación, en la que supuestamente este diálogo es un absurdo y continuaría del mismo modo debido a la naturaleza de sus participantes.

b) la expansión cómica lingüística se refiere a las variaciones sintácticas en las estructuras del chiste. Estas incluyen características tales como la rima, la aliteración, la repetición y los diferentes tipos de juegos de palabras entre otras.

E5 She: "My baby sister swallowed a bottle of ink!"  
He: "Incredible."  
She: "No. Indelible."

E6 Era una mujer tan pequeña, tan pequeña, que en lugar de tener matriz tenía sucursal.

E7 I'd rather have a full bottle in front of me than a full frontal lobotomy.

En E5, E6 y E7 las relaciones entre las palabras provocan el efecto de los chistes. En E5, podemos apreciar que la función de normalización se establece con los pronombres "She" y "He", de los cuales podemos saber que "She" tiene una hermana bebé o menor, por lo que quizá es todavía una niña, y "He" puede ser un niño o un adulto. La primera oración plantea la función locutora de armado, y el juego de palabras "Incredible-indelible" -palabras similares con diferente significado-, demuestra que este chiste utiliza la técnica de variación semántica. La estructura de este chiste se ahorra una oración al introducir los personajes por

medio de pronombres. Esta construcción se usa comúnmente en libros de chistes porque no resulta útil para contarlos en voz alta, ya que provoca falta de interés en el receptor. E6 es otro chiste del tipo "tan-tan" y como en el caso de E3 ubica a un sólo personaje, en este caso una mujer *muy* pequeña, que en lugar de matriz tiene otra cosa. Este chiste también se basa en la técnica de variación semántica y en la ambigüedad de la palabra matriz, con una connotación anatómica y otra comercial. La palabra sucursal nos remite a las grandes tiendas o a los bancos cuyas casas matrices son mayores que cualquiera de sus sucursales. En E7 encontramos que el pronombre "I" plantea la función de normalización, y la frase "rather have a full bottle in front of me than..." introducida por la función locutora de armado plantea que tener una botella es preferible para el narrador que tener la otra cosa, que es la lobotomía frontal. Explicado o dicho de otra manera no conlleva mucha gracia porque es algo que casi todos preferimos, pero el chiste aquí depende del juego de palabras, insertado por medio de la tercera función y la frase "a full frontal lobotomy". Aquí el juego de palabras -calambur- consiste en sustituir algunas palabras de la primera frase por otras muy semejantes, en su articulación, en la segunda.

#### Incongruencia

E8 The missionary who was captured and eaten by cannibals gave the cannibals their first taste of religion.

Freud da el nombre de insensatez a lo irracional, a "el sentido de lo carente de sentido". El contraste entre un suceso real y uno que no lo es, pero que tampoco lo parece, puede reconocerse como incongruencia, falta de lógica, incoherencia o ingenuidad. Un contexto incongruente con la realidad es el que crea lo que

comúnmente llamamos ridiculez y que representa cosas que como sucesos resultan totalmente diferentes a lo esperado. Solemos pensar que un misionero no tiene el "sabor" de la religión en su cuerpo. Pero lo cierto es que, el misionero *sí* lleva el "sabor" de la religión en él, lo que sucede en realidad es que la religión no tiene sabor. En E8, la función de normalización plantea varios personajes, un misionero y varios caníbales, los necesarios para capturar al misionero. En esta misma parte de la oración se plantea por medio de la función locutora que el misionero aun después de muerto y comido les dio algo a los caníbales. Por medio de la tercera función nos enteramos de algo que no puede ser y sin embargo es, el absurdo de la técnica de desviación. De algún modo les dio una "probada" de religión, pero no de la manera en que suele hacerse. Esto implica un absurdo, una desviación de lo que pudo ser un relato real y no lo fue. Podemos agregar que, en general, el chiste aislado, aunque utiliza figuras retóricas como metáforas, comparaciones y juegos de palabras, no se considera como literatura en sí mismo. La razón es simple: el chiste no toma en serio a la figura retórica que utiliza. El chiste evidencia cierta ridiculez de la literariedad de ésta al tomarla en sentido literal (como una realidad). Las figuras retóricas que se prestan al chiste están marcadas con esa intención: la de ser desfiguradas, o mejor dicho, desdobladas para poder crear un efecto cómico.

#### La sorpresa

- E9     Bill: "Could you loan me fifty dollars?"  
          Al: "I hate to do it, because when a fellow lends money it always  
                breaks up a friendship."  
          Bill: "But after all, we haven't been such good friends."

Freud es también el primero que propone que la parte más importante y significativa del chiste es la sorpresa: el *shock* o choque (estremecimiento) en el cual quedan reducidas al mínimo las funciones esenciales del cuerpo, es decir, se pierde el control. Un ejemplo de esto es el caso de la persona que tomando una bebida tiene, de repente, un ataque de risa y escupe y baña con su trago a la gente a su alrededor. Otro ejemplo puede ser el de la persona que segundos después de haber oído un chiste todavía no puede recobrar el sentido del habla. En E9 si Al no estuviese preocupado por perder la amistad, podríamos esperar la respuesta de Bill, pero como no es así, esta respuesta resulta una sorpresa hasta para Al, por el hecho de que 50 dólares puedan o no determinar el futuro de una amistad. Esto debido a la suposición de que como son amigos, por ningún motivo le prestaría el dinero. En E9 la función de normalización se plasma en los nombres Bill y Al. La función locutora de armado está expresada en la pregunta de Bill y la respuesta de Al, quien asegura que prefiere ser su amigo a prestarle dinero y aunque parece sincero, su respuesta puede interpretarse como una excusa para ocultar su tacañería. La respuesta de Bill ante el rechazo pareciera enfatizar más bien esto último: "Si no somos tan amigos entonces préstame el dinero ¿no?" La segunda respuesta de Al definiría toda la situación y la personalidad de ambos, pero en lugar de eso tenemos la sorpresa de Al, y podemos interpretar la segunda intervención de Bill como el último camino para alcanzar lo deseado. Si Bill asegura que no son tan amigos y esto es verdad, entonces Al es un "codo", pero si Al dice la verdad, Bill es un oportunista. De cualquier manera la tercera oración plantea la función interlocutora de disyunción y con ella la técnica de opuestos que está muy clara: Bill *versus* Al. Este opuesto

es una contradicción, Bill niega lo que Al asegura y alguno de los dos no está diciendo la verdad, y esto precisamente hace efectivo a este chiste.

#### La frase introductora

**E10** Why did Robin Hood steal from the rich?  
Because the poor had nothing worth taking.

Los chistes aislados generalmente son introducidos en la conversación por medio de un anuncio o frase introductora fácilmente reconocible. Puede estar estructurada en forma de pregunta, de proposición condicional o como una frase adverbial: ¿en que se parecen un gato y un perico?, Primer acto..., Estaba Pepito un día..., etc. En E10, la pregunta "Why did Robin Hood steal from the rich?" es fácilmente reconocible como frase introductora por el tema que maneja. Robin Hood podría haber tenido varias razones para robar a los ricos, pero no es una pregunta que surja en una conversación seria. Además conlleva una esperanza "reprimida" de ser contestada por otra pregunta y entonces conformar el siguiente diálogo:

A: "Why did Robin Hood steal from the rich?"  
B: "Why?"  
A: "Because the poor had nothing worth taking."  
B: "Ah... " (chiste admitido)

Las preguntas introductoras en los chistes no suelen esperar una respuesta correcta o verdadera. Se dan a la tarea de ir una tras la otra creando una cadena de chistes más compacta. Después de todo, difícilmente encontraríamos a alguien que nos diera una respuesta mejor. En E10 tenemos otra vez la técnica

de opuestos, pero en este caso con una comparación (como los pobres no tenían nada, Robin Hood robaba a los ricos). La función de normalización sitúa a Robin Hood, a los ricos y a los pobres como personajes, la segunda función está dada por la pregunta y la tercera función plantea la disyunción de los motivos de Robin Hood, que son contrarios a los que la historia nos ha contado: Robin Hood robaba a los ricos para dar a los pobres. Quizá podemos agregar aquí que a los presidentes corruptos también se les ha relacionado con esta leyenda, sólo que llamándoles en la función locutora: Hood Robins, debido a que sí han robado a los pobres, para dar a los ricos. En fin, en este último ejemplo podemos ver también la misma técnica de opuestos: la idea original opuesta a otra idea basada en la misma, pero totalmente diferente.

Conocer estas características es esencial para la comprensión del chiste. Identificarlo no suele ser cosa fácil si se toman en cuenta factores más allá de la risa provocada. Y aunque el chiste admite cualquier tema y su efectividad radica generalmente más en su contenido que en su técnica, ésta es esencial para su creación.

La estructura del chiste varía. Puede darse en forma de pregunta-respuesta, como pequeña historia, en forma de verso, en forma de diálogo, en forma de narración personal o anécdota, o en una mezcla de varias de estas formas. Un chiste puede contarse de diferentes maneras, así como en varios idiomas sin perder su gracia. El contenido del chiste, como dije antes, puede ser cualquiera, siempre y cuando la técnica denote algunas de las características antes mencionadas. El chiste no respeta sexo, edad, clase social, raza, profesión o estado civil.

Como hemos visto, el chiste es una unidad o partícula que merece una atención especial y un gran esfuerzo si se quiere llegar a comprenderlo. Aunque algo que puede resultar más interesante y motivador que conocer al chiste aislado es conocerlo inmerso en un discurso literario. Para lograrlo debemos tomar en consideración algunos elementos más, y atender a características mucho más complicadas.

## El chiste en la literatura

In the beginning there was the pun.  
Samuel Beckett. *Murphy*.

Hemos llegado ahora a la parte más importante de este ensayo: analizar y definir el chiste que nace, crece, se desarrolla y muere inmerso en un discurso literario. Y para empezar, podemos decir que el chiste en la literatura ha sido apreciado desde hace mucho tiempo, aunque sin ser reconocido como tal. Se ha llamado literatura humorística, o por los más estrictos, prosa humorística o prosa de estilo cómico a gran cantidad de literatura con chistes en ella, sin tomar en cuenta que en muchos casos los chistes son creadores de tal estilo. Esto se debe probablemente a que el chiste tiene más connotaciones negativas que positivas, quizá porque se ha visto asociado con cosas vulgares, o quizá porque las convenciones que lo rigen son muy estrictas y puede pensarse que esto limita la imaginación o el ingenio de quien lo crea o de quien lo quiera crear.

Sin embargo, el humor también se ve reflejado en la prosa humorística, y por ser éste espontáneo a diferencia del chiste, podemos entonces distinguir dos tipos de literatura humorística: la creada por observaciones peculiares emitidas sobre el mundo real y la que está conformada con chistes. El análisis de la primera suele ser mucho más complejo y difícil -porque no siempre se puede reconocer que hay humor en ella-, mientras que el de la segunda -por existir una teoría del chiste- es una tarea metódica y menos complicada.

En la literatura, el chiste tiene algunas características más que el chiste aislado, además de algunas diferencias. Las diferencias básicas entre la estructura del chiste aislado y la del chiste en la literatura son dos. En primer lugar, la víctima debe estar incluida en el discurso como personaje de él, o como referente, es decir, un personaje (animal, situación o cosa) que es conocido por los demás personajes. La víctima tiene que ser congruente con la caracterización que le ha asignado el autor. Incluir a una víctima totalmente nueva sin introducirla y sin alguna relación con el relato o los personajes puede dañar la continuidad de ideas o acciones de la narrativa. En segundo lugar, el chiste en la literatura no requiere una frase introductora de la misma manera que el chiste aislado. El discurso no precisa de una pausa o una señal para apuntar el inicio de un chiste, puesto que el texto tiene que fluir.<sup>1</sup>

La frase introductora no es necesaria porque cuando en un discurso literario se lee y se entiende el primer chiste, el lector se encuentra en un estado de placentera inestabilidad que da la bienvenida a más chistes o lo deja en espera de ellos. Esto, según Walter Nash, es un requisito de la comedia. De otro modo no podría explicarse que, después de uno o dos chistes, un público afable "pueda hallarse en un estado de ánimo en que todo le parezca gracioso".<sup>2</sup> Esto se debe principalmente a que a medida que el lector avanza en la lectura de una narración humorística sus nociones de lógica van quedando a un lado para dar paso a la creación y aceptación de ese mundo absurdo y nuevo. El lector acepta dicho mundo y se adentra en él. Acepta también las reglas y condiciones ofrecidas por el narrador, y de esta manera le es fácil capturar el estilo cómico de

---

<sup>1</sup> Solamente se aceptará una frase introductora cuando alguno de los personajes cuente un chiste o platique una broma o anécdota. Pero, en cualquiera de estos casos, el chiste tendría que ser analizado como chiste aislado. Ver Anexo I.

<sup>2</sup> Eric Bentley. *Op.cit.*, pp. 218-219.

la narración.<sup>3</sup> El chiste en la literatura suele seguir las mismas técnicas que fuera de ella, pero siempre toma en cuenta elementos literarios del discurso en donde se encuentra.

El chiste en la literatura debe tener el mismo estilo narrativo que el resto del discurso. En caso de no ser así, se puede aceptar que dentro del discurso se haga un aviso para cambiar el estilo por otro y que en este segundo estilo se encuentre el chiste. De otro modo, si el discurso cambia sin ningún aviso, se puede perder la efectividad del chiste.

Como vimos en el capítulo anterior, el chiste comúnmente se compone de tres funciones,<sup>4</sup> pero éste a su vez puede tener diferentes tipos de funciones -lingüísticas y narratológicas- dentro de un discurso literario. Las funciones son unidades en el texto que se relacionan con el resto del mismo de alguna manera.<sup>5</sup>

Las posibles funciones lingüísticas del chiste son: la función autenticadora, en donde el narrador se encarga de autenticar la existencia de entidades y acciones creadas por el autor; la función expresiva, que exterioriza la efectividad del emisor o narrador y expresa su actitud ante lo que dice; la función apelativa, que constituye un llamado de atención para el lector sobre el mensaje y le "sugiere" que actúe sobre él; la función referencial, que se refiere a una realidad extralingüística y remite hacia el referente; la función metalingüística, que se realiza cuando se emplea el lenguaje para decir algo sobre el lenguaje y

<sup>3</sup> Cfr. Walter Nash. *Op.cit.*, p.5-13.

<sup>4</sup> Un ejemplo de que el chiste está conformado por tres funciones en un discurso literario es el libro *Bred Any Good Rooks Lately?* editado por James Charlton, en el cual de alguna manera se solicitó a los participantes que crearan una historia o cuento breve utilizando como *punchline* un juego de palabras con una frase famosa, basándose así en la técnica de variación semántica. Ver Anexo 2.

<sup>5</sup> Para comprender las diferentes funciones expuestas en este capítulo véase: Raúl Ávila. *La lengua y los hablantes*, pp.59-72; Helena Beristáin. *Op.cit.*, pp.223-235; Anderson Imbert. *Op.cit.*, pp.12-21 y Georges Mounin. *La literatura y sus tecnocracias*, pp.13-34.

por último la función fática que establece, irrumpe o reestablece la comunicación con el receptor. Sin embargo, dado que rara vez los ejemplos pertenecen a un discurso hablado, difícilmente encontramos la función fática en ellos. Las demás funciones son tomadas en cuenta debido a que el esquema emisor-mensaje-receptor de la comunicación hablada es equivalente al esquema productor-discurso-consumidor o al de codificador-código-descodificador, aplicados ambos a la lengua escrita y hablada.

Además de estas, existen las funciones narratológicas, que "son los elementos más importantes para el desarrollo de la acción".<sup>6</sup> Según Roland Barthes, la "función es una unidad del relato, que se da en el texto de la narración, y es la mínima unidad segmentable de *sentido*".<sup>7</sup> En narratología, las funciones pueden ser distribucionales, que se relacionan unas con otras en el mismo nivel; nudos narrativos, que constituyen acciones de los personajes; catálisis, que describen situaciones, cualidades o estados de los personajes u objetos; integrativas, que se relacionan con otras de un nivel diferente; indicios, que otorgan información anticipada; e informaciones, que proporciona datos sobre el tiempo o lugar en la narración.

Las características específicas, o elementos discursivos, del chiste en la literatura que se suman a las que como partícula aislada tiene son las siguientes: coherencia, continuidad y actitud de los personajes.

---

<sup>6</sup> Helena Beristain. *Op.cit.*, pp.233-234.

<sup>7</sup> *Idem.*

## Coherencia

Cuando se habla de coherencia o cohesión<sup>8</sup> se habla de un conjunto de oraciones individuales, en una secuencia o párrafo, que tienen relaciones semánticas entre sí. Es decir, las oraciones del chiste tienen que estar relacionadas unas con otras, así como con las del discurso literario en donde se encuentran, con el fin de que el chiste fluya y no parezca sobrepuesto al relato. La coherencia semántica lineal se divide en muchos tipos y cada uno se aplica a diferentes relaciones entre las oraciones, partiendo del punto de que si en un discurso literario las oraciones tienen relaciones entre sí es porque los hechos o eventos que retratan están relacionados unos con otros. Algunos aspectos más de la coherencia son: la pronominalización, por medio de la cual el referente se expresa a través de pronombres; la consecución de tiempos y la consecución de tema.

Para ejemplificar cada una de las características del chiste en el discurso literario incluiré fragmentos de tres diferentes obras, de diferente origen y época. Cabe aclarar también que, aunque se encuentre un chiste en cada uno de los ejemplos, estos pueden ser analizados con cualquier método aun sin tomar en cuenta los chistes, por los diversos elementos que tienen, y que en este análisis tampoco se toman en cuenta en su totalidad.

En el siguiente ejemplo tenemos un fragmento de la obra anónima *El Lazarillo de Tormes*. En él podemos observar que el chiste aparece después de que en el texto se ha especificado que "Lazarillo" vive con un amo avaro que no invierte dinero en comida, bebida o arreglos de la casa.

---

<sup>8</sup> Cfr. Teun A. Van Dijk. *Op.cit.*, p.25.

## E11

...yendo la calle arriba, echando mi cuenta en lo que emplearía mi real, que fuese mejor y más provechosamente gastado, dando infinitas gracias á Dios, que á mi amo había hecho con dinero, á deshora me vino al encuentro un muerto, que por la calle abajo muchos clérigos y gente en unas andas traían; arriméme á la pared por darles lugar, y desque el cuerpo pasó venía luego por del lecho una que debía ser su mujer del difunto, cargada de luto, y con ella otras muchas mujeres, la cual iba llorando á grandes voces, diciendo: "Marido y señor mío, ¿á dónde os llevan? ¿Á la casa triste y desdichada, á la casa lóbrega y oscura, á la casa donde nunca comen ni beben?" -Yo que aquello oí, juntóseme el cielo con la tierra, y dije: "¡Oh desdichado de mí para mi casa llevan este muerto," -dejo el camino que llevaba, y hendí por medio de la gente, y vuelvo por la calle abajo á todo el más no correr que pude para mi casa y entrando en ella cierro á grande priesa, invocando el auxilio y favor de mi amo, abrazándome d'él, que me venga á ayudar y á defender la entrada. El cual algo alterado, pensando que fuese otra cosa, me dijo: "¿Qué es eso, mozo? qué voces das? qué has? por qué cierras la puerta con tal furia?" - "Oh señor, dije yo, acuda aquí, que nos traen un muerto." - "¿Cómo así? respondió él." - "Aquí arriba le encontré, y venía diciendo su mujer: marido y señor mío, ¿á dónde os llevan? ¿Á la casa lóbrega y oscura, á la casa triste y desdichada? Acá señor, nos le traen." - Y ciertamente cuando mi amo esto oyó, aunque no tenía por qué estar muy risueño, rió tanto, que muy gran rato estuvo sin poder hablar.<sup>9</sup>

*El Lazarillo de Tormes* inaugura la tradición picaresca de la literatura española en el siglo XVI y, aunque permanece anónimo hasta nuestros días, se le han adjudicado diversos autores. La crítica social que se describe a través del *Lazarillo* es uno de los principales factores que la hacen una obra vigente hoy en día.

<sup>9</sup> Anónimo. *El Lazarillo de Tormes*, pp.92 y 94. Texto antiguo.

La organicidad<sup>10</sup> de E11 revela que el chiste funciona como un factor de caracterización, es decir, que el chiste por sí sólo presenta características de los personajes o hace más fácil la caracterización de éstos. El chiste en E11 resalta el carácter avaro del amo y la inocencia de Lazarillo. En este ejemplo, el chiste es orgánico con el texto porque se adecua a la totalidad de la obra como parte de ella, y deja de ser una totalidad en sí mismo como cuando se encuentre aislado. Esto hace que cuando el chiste evidencie una figura retórica o un absurdo éste sea tomado en serio o entendido como tal por el lector -o en algunos casos por algunos personajes como aquí el amo-, pero casi nunca por la víctima de él.

Por otro lado, podemos creer que existe un proceso acumulativo por medio del cual se adentra el chiste en un discurso literario. Éste se da cuando al plantearse el chiste a través del discurso sus límites se desvanecen hasta el grado en que resulta difícil separarlo del discurso mismo como parte de él (aunque el contenido o idea pueda ser aislado y contado con otras palabras).

En E11, la función de normalización está indicada en la primera oración, desde la palabra "yendo" hasta la palabra "diciendo", que sitúa cuatro personajes: Lázaro, su amo, un muerto, y la mujer o viuda del muerto. La segunda función se encuentra en el enunciado "Marido y señor mío, ¿á dónde os llevan? ¿Á la casa triste y desdichada, á la casa lóbrega y oscura, á la casa donde nunca comen ni beben?" Y la tercera función en la expresión del Lazarillo: "¡Oh desdichado de mil para mi casa llevan este muerto". En las siguientes oraciones leemos el mismo chiste una segunda vez y la respuesta que tiene uno de los personajes ante él, respuesta que probablemente se esperaría también del lector.

---

<sup>10</sup> Organicidad en el sentido de que las partes de este texto dependen unas de otras para conformar una totalidad que denote más que la suma de todas sus partes. Cfr. Roger Fowler (editor). *Op.cit.*, p.168.

Las relaciones entre oraciones que plasman la coherencia en E11 son las siguientes: La primera oración, en la que Lázaro narra lo que estaba haciendo, lo que le sucede y lo que oye, se relaciona con la siguiente o segunda oración por medio de una relación causal entre hechos. La primera oración plantea la causa del hecho de la segunda, que es una consecuencia del anterior. Aquí, en este caso, el hecho de que Lázaro escuche y malinterprete las palabras de la mujer es la causa del miedo que experimenta. Esta segunda oración se relaciona a su vez con la tercera por medio de una relación condicional, en la cual el hecho anterior -que Lazarillo espantado pida ayuda para detener la puerta cerrada- representa una situación posible para que la acción de la siguiente oración -las preguntas del amo- se efectúe. Esto da pie a que en la tercera, cuarta y quinta oraciones se forme un diálogo pregunta-respuesta a través de relaciones condicionales hasta la sexta oración que es la última de esta secuencia y que se relaciona con la anterior por medio de una relación causal, el amo ríe como consecuencia de la interpretación que Lázaro da a las palabras de la mujer del muerto. Todas estas oraciones están enlazadas unas con otras porque todas se refieren al mismo tema y están descritas por el mismo narrador. También por medio de la pronominalización se relacionan la segunda y tercera oraciones. Las palabras "el cual" crean una relación de co-referencia, que tiene como función relacionar participantes de hechos conectados a través de una relación de identidad, en la cual se marca con este pronombre la identidad del amo.

El chiste en E11 está basado en la técnica de desviación, en la cual se crea el chiste debido a un error. En E11 Lazarillo comete un error, ya que no conoce el sentido popular de lo que la mujer llama: "la casa triste y desdichada", o sea, el más allá.

En E11 el chiste está basado en el malentendido que capta Lazarillo, convirtiéndose en víctima de las circunstancias. El susto es el factor que implica sorpresa en el lector y en este caso la función del chiste es referencial. Respecto a las funciones narratológicas, podemos decir que la función de normalización es un nudo narrativo que plantea lo que Lázaro está haciendo. La función locutora de armado funciona a su vez como indicio de información que va a traer consecuencias más tarde, precisamente en la función interlocutora de disyunción, que es una catálisis en donde a través del pensamiento de Lázaro se hace una pausa en la narración de acciones, que se retoma inmediatamente después.

También es importante mencionar que el género literario en el cual se encuentra el chiste lo hace dependiente de él, es decir, si el chiste se encuentra en un cuento, en una novela o en un drama su situación podrá variar y actuará de diversas maneras aunque su función sea o pretenda ser la misma. En E11 el chiste se encuentra inmerso en una novela picaresca y se puede decir que este género ayuda a crear una situación de absurdo, debido a que el pícaro es -comúnmente- un joven que a través de sus experiencias descubre como vivir a costa de los demás y esto es en sí chistoso. En este fragmento, Lazarillo aún no lo ha aprendido, es todavía muy joven. Sin embargo, esta caracterización contrastará con la evolución que se puede observar a través de la obra.

### Continuidad

Se dice que un discurso tiene continuidad de foco cuando trata de la misma cosa o persona a lo largo de él, de sus propiedades, características o de sus relaciones con los demás y con el mundo que lo/la rodea. La continuidad en una

secuencia es la identificación con el mismo tema, temas o personajes, que tienen cada una de las oraciones. La continuidad de tiempo y lugar se expresa y se mantiene mediante tiempos verbales, expresiones o adverbios.<sup>11</sup> En el siguiente ejemplo podemos observar que la continuidad de foco se mantiene al referirse el pasaje a la historia y descripción de un breve momento en la vida de los dos personajes que presenta. Este fragmento corresponde al primer tranco (capítulo) de *El Canillitas*, el cual cuenta la historia de sus padres, Serapio el Mochilón y María la Brincos. Aquí el narrador nos transmite una anécdota acerca del origen de la muerte del padre de Félix Vargas "el Canillitas":

#### E12

Falleció este infeliz Mochilón de una rápida afección de garganta, lo ahorcaron en la Plaza Mayor. Murió así, sólo por la simpleza de haber matado al Nalga de Palo, fino gayón, manidestro que, como elemento principal en su negocio de aligerar bolsas, tenía una cara angustiadísima, como de cólico perenne, con ojos de eso y mucho más me merezco, y en ellos una imperturbable lágrima, esa lágrima indiscreta que se le queda a uno temblando cuando acaba de vomitar.

Estos dos vagabundos farfallones empezaron a cuestionar una cierta mañana. El Nalga de Palo dijo a Serapio el Mochilón que si quería prestarle veinte reales, a lo que éste le respondió tranquilo:

-No tengo inconveniente.

-Ya sabía que lo harías; eres generoso. Gracias mil, pero vengán ya.

-Poco a poco; he dicho que no tengo inconveniente, pero tampoco tengo los veinte reales.

Y, poniendo en la cara una austeridad jurídica, agregó que acababa de reflexionar que si los tuviera tampoco se los prestaría, porque era cosa bien averiguada que cuando se presta dinero a un amigo se pierde el dinero y la amistad.

-No, tú no perderás conmigo ninguna de las dos nobles cosas; te advierto que ambas las tienes bien aseguradas.

<sup>11</sup> Cfr. Teun A. Van Dijk. *Op.cit.*, p.33.

secuencia es la identificación con el mismo tema, temas o personajes, que tienen cada una de las oraciones. La continuidad de tiempo y lugar se expresa y se mantiene mediante tiempos verbales, expresiones o adverbios.<sup>11</sup> En el siguiente ejemplo podemos observar que la continuidad de foco se mantiene al referirse el pasaje a la historia y descripción de un breve momento en la vida de los dos personajes que presenta. Este fragmento corresponde al primer tranco (capítulo) de *El Canillitas*, el cual cuenta la historia de sus padres, Serapio el Mochilón y María la Brincos. Aquí el narrador nos transmite una anécdota acerca del origen de la muerte del padre de Félix Vargas "el Canillitas":

**E12**

Falleció este infeliz Mochilón de una rápida afección de garganta, lo ahorcaron en la Plaza Mayor. Murió así, sólo por la simpleza de haber matado al Nalga de Palo, fino gayón, manidestro que, como elemento principal en su negocio de aligerar bolsas, tenía una cara angustiadísima, como de cólico perenne, con ojos de eso y mucho más me merezco, y en ellos una imperturbable lágrima, esa lágrima indiscreta que se le queda a uno temblando cuando acaba de vomitar.

Estos dos vagabundos farfallones empezaron a cuestionar una cierta mañana. El Nalga de Palo dijo a Serapio el Mochilón que si quería prestarle veinte reales, a lo que éste le respondió tranquilo:

-No tengo inconveniente.

-Ya sabía que lo harías; eres generoso. Gracias mil, pero vengan ya.

-Poco a poco; he dicho que no tengo inconveniente, pero tampoco tengo los veinte reales.

Y, poniendo en la cara una austeridad jurídica, agregó que acababa de reflexionar que si los tuviera tampoco se los prestaría, porque era cosa bien averiguada que cuando se presta dinero a un amigo se pierde el dinero y la amistad.

-No, tú no perderás conmigo ninguna de las dos nobies cosas; te advierto que ambas las tienes bien aseguradas.

<sup>11</sup> Cfr. Teun A. Van Dijk. *Op.cit.*, p.33.

-Sí las perderé, estoy persuadido de ello. ¡Cómo no las he de perder! La regla es infalible, no falla jamás; pero ya que te empeñas, partiremos la diferencia, vamos perdiendo una sola, y que sea desde luego la amistad.

-¿Conque no quieres hacerme el favor que te ruego? Mira que es una bagatela lo que te pido.

-Pues mira tú también que es una bagatela lo que te niego.<sup>12</sup>

Este texto pertenece a la tradición picaresca mexicana del siglo XX, y fue escrito en algún momento de la década de los cuarentas. Aquí el chiste funciona como un elemento que introduce una situación importante para el desarrollo del relato: el inicio de la discusión que desembocará en el asesinato del Nalga de Palo, anunciado al principio de E12. Esta función es necesaria debido a que la burla o el ser y sentirse víctima de un chiste puede desencadenar en el ser humano los más inesperados instintos agresivos. El desquitarse de esta burla en E12 es el pretexto inicial para una encarnada y fatal pelea.

En E12, la función de normalización se establece en la oración: "Estos dos vagabundos farfallones empezaron a cuestionar una cierta mañana." refiriéndose a ya sabemos quiénes. La función locutora de armado se forma en la oración: "El Nalga de Palo dijo a Serapio el Mochilón que si quería prestarle veinte reales..." Y la función interlocutora de disyunción está dada por la respuesta "no tengo inconveniente *pero* tampoco tengo los veinte reales" que forma una contradicción entre "si te presto" y "no te presto", convirtiendo al Nalga de Palo en víctima de ella y colocando al chiste dentro de la técnica de opuestos.

Este fragmento transmite también algunos otros comentarios chistosos, como la descripción del Nalga de Palo y la comparación final de que lo negado tanto como lo pedido es una bagatela. La idea de que una de las razones para no

<sup>12</sup> Artemio de Valle-Arizpe. *El Canillitas*, p.13.

prestar dinero es el mantener la amistad nos remite a E9, en donde también finalmente la amistad no es tan fuerte. Serapio romperá la amistad antes que prestar el dinero. En este caso, el argumento es una razón más para enfatizar la negación y evitar a toda costa el préstamo. El tema -el préstamo de veinte reales- demuestra que la continuidad de foco se respeta. La continuidad de tiempo se plantea a través de una narración en tiempo pasado que introduce un diálogo cuyas oraciones están en presente. La continuidad de lugar se mantiene en tanto no se dé un cambio aun si no se especifica en algún momento el marco histórico.

En E12, aunque en general la descripción es detallada y con comparaciones muy crudas que resultan graciosas, tomamos como chiste el hecho de que Serapio no tenga ni el inconveniente ni el dinero para hacer el préstamo a Nalga de Palo. Aquí el chiste tiene también la función autenticadora de retratar la naturaleza sarcástica de ambos personajes.

Las funciones narratológicas también están divididas e identificadas con las funciones dentro del chiste: la función de normalización funciona a su vez como información, exponiendo datos sobre el tiempo en el que se desarrolla la acción y los personajes en ella. La función locutora de armado actúa como un nudo narrativo que forja las acciones de los personajes. La función interlocutora de disyunción al tiempo que resuelve el chiste funciona como una catálisis en respuesta al interrogante, resaltando la importancia de las palabras y dejando la acción para la siguiente oración.

#### Actitud de los personajes

En los siguientes dos fragmentos de la obra *How To Be an Alien* de George Mikes, escrita en 1946, podremos observar la congruencia de los

personajes con la caracterización dada por el narrador -sin necesidad de cuestionar si lo que dice es verdad o no-. El narrador nos describe a los ingleses como la cultura más rara, diferente e inesperada que él ha conocido. El narrador siempre conserva la misma actitud hacia ellos a lo largo de toda la obra. Debido a esta congruencia, el tema se mantiene: los ingleses. La continuidad de foco se mantiene debido a que el narrador habla todo el tiempo de sus experiencias y de lo que vio, aunque los tiempos verbales varíen.

### E13

#### How to be a Hypocrite <sup>13</sup>

If you want to be really and truly British, you must become a hypocrite.

Now: how to be a hypocrite?

As some people say that an example explains things better than the best theory, let me try this way.

I had a drink with an English friend of mine in a pub. We were sitting on the high chairs in front of the counter when a flying bomb exploded about a hundred yards away. I was truly and honestly frightened, and when a few seconds later I look around, I could not see my friend anywhere. At last I noticed that he was lying on the floor, flat as a pancake. When he realized that nothing particular had happened in the pub he got up a little embarrassed, flicked the dust off his suit, and turned to me with a superior and sarcastic smile.

'Good Heavens! Were you so frightened that you couldn't move?'

### E14

#### The Language<sup>14</sup>

If you live here long enough you will find out to your greatest amazement that the adjective *nice* is not the only adjective the

<sup>13</sup> George Mikes. *How To Be an Alien*, p.45.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.31.

language possesses, in spite of the fact that in the first three years you do not need to learn to use any other adjectives. You can say that the weather is nice, a restaurant is nice, Mr Soandso is nice, Mrs Soandso's clothes are nice, you had a nice time, and all this will be very nice.

El narrador tiene que ser congruente con las ideas que él refleja del mundo. Los personajes, víctimas o no, deben ser congruentes con sus acciones, pensamientos o ideas. Un personaje, a menos que se especifique la razón, no puede cambiar su forma de ser con el fin de crear un chiste o una situación incongruente. Esto provocaría que lo lógico de lo ilógico dejara de existir, y un chiste así difícilmente tendría algún efecto.

La función esencial del chiste en E13 y E14 es la de reducir el proceso de la descripción de una opinión sobre una cultura en particular a un instante simbólico en torno del cual se intenta "cargar una atmósfera concentrada que produzca de por sí, como de un golpe simultáneo, la comprensión"<sup>15</sup> de lo que el autor intenta criticar. De esta manera el chiste actúa como un embudo de palabras al abreviar una idea sin perder por ello la intención e intensidad de la idea original.

En E13 tenemos que la función normalizadora presenta dos personajes, el narrador y su amigo inglés, el hipócrita. Por medio de la descripción de la explosión y la posición del amigo en el suelo tenemos la función locutora de armado, y la función interlocutora de disyunción es la pregunta que hace el amigo. Este chiste está basado en la técnica de opuestos, en una comparación entre lo que ambos hicieron, pero con la contradicción del amigo inglés que sugiere: "yo hice esto no por miedo sino por precaución". El narrador transmite

<sup>15</sup> Alfonso Rangel Guerra. *Op. cit.*, p.261.

esta respuesta para que la entendamos a través de una visión preconcebida sobre la hipocresía del personaje, desde un inicio establecida. También podemos apreciar que el chiste está expresado por el personaje que hipócritamente oculta su terror ante un bombardeo ocurrido a finales de la Segunda Guerra Mundial, lo que explicaría el pánico de ambos. La función lingüística del chiste aquí es también autenticadora, porque el narrador retrata una actitud que el autor quiere asentar. Es difícil definir el género de esta obra. En su época salió a la venta como una especie de manual "serio" sobre lo absurdo de los ingleses. Hoy en día no es ya un manual, es una especie de novela corta que narra diversos episodios sobre la vida de una cultura, sus carencias y excentricidades. En cuanto al esquema narratológico, podemos observar que éste es muy parecido al de E12, la función de normalización corresponde a la función de información, que sitúa a ambos personajes. La segunda función plantea sus acciones a través de un nudo narrativo y la función interlocutora de disyunción desarrolla también una pausa por medio de una catálisis.

En E14 la función de normalización plantea que el personaje es el idioma inglés, la función locutora de armado nos transmite que el adjetivo *nice* no es el único que existe en este idioma, y sin embargo, mediante la función interlocutora de disyunción se nos dice que a pesar de eso éste es el único necesario en los tres primeros años de estancia allá. A continuación se nos dan ejemplos muy claros y exagerados sobre el uso de este adjetivo. Y esta repetición es la que nos guía a reconocer el chiste dentro de la técnica mecánica combinatoria de palabras. En este ejemplo tenemos claramente la función metalingüística del chiste: el lenguaje hablando del lenguaje. El chiste consiste en la exageración que el autor hace sobre el inglés hablado por los ingleses, repitiendo la palabra

*nice* siete veces dando ejemplos claros y "ridículos" de su uso y utilizándola el mismo también. De la misma manera que en el fragmento anterior, el chiste cumple también la función autenticadora, por el hecho de que el narrador autentifica los hechos que el autor presenta.

En E14 el esquema narratológico es también similar. La función de normalización se expresa a través de la función de información, la función locutora de armado funciona a su vez como un indicio, que informa sobre las cualidades del idioma inglés, y por medio de un nudo narrativo se introduce la función interlocutora de disyunción, que termina funcionando como una catálisis.

El chiste logra su estadía en la literatura debido -en parte- a la función ancilar propuesta por Alfonso Reyes, quien plantea que a través de ella la literatura puede tomar prestados discursos no literarios y amalgamarlos con el propósito de cumplir diversos objetivos. La función ancilar es un apoyo o colaboración de un discurso a otro. Lo que comúnmente encontramos en la literatura mediante la función ancilar es un empréstito de la no-literatura en favor de ésta. El chiste se presta a la literatura para aligerarla, para darle un movimiento más rápido sin necesidad de descripciones largas y minuciosas. Mediante la función ancilar la literatura se vuelve humorística al acoger al chiste. Existen dos tipos de empréstito reconocibles en la literatura con chistes: el empréstito semántico total (la novela humorística, E12) y el empréstito semántico esporádico (la novela con uno que otro chiste inmerso en ella, E11).

Al utilizar la literatura partes de un discurso no literario, como puede ser el chiste, su efectividad puede variar, dado que la intención puede ser exagerada y

provocar una novela tendenciosa, aburrida o educativa. Esto depende también en gran parte de lo que espere el lector de una novela humorística.<sup>16</sup>

Así podemos evaluar que la creación y construcción del chiste dependerán siempre del discurso, es decir, los chistes deberán construirse y analizarse tomando en cuenta los elementos y características del discurso literario en el que se encuentran. Y de este modo es como podemos apreciar al chiste dentro de un discurso literario, aunque también pueda tener una función general tomando en cuenta al discurso sin dividirlo.

---

<sup>16</sup> Otros empréstitos comunes producen las novelas históricas o científicas. Cfr. Alfonso Rangel Guerra. *Op.cit.*, pp.153-156.

## El diario y Adrian Mole

1 de enero de 1900

Estoy sola, sentada frente a la inmensidad gris de un mar murmurante... Estoy sola... *sola* como lo he estado siempre en todo lugar, como lo estaré siempre por el Gran Universo cautivador e ilusorio... *sola*, con todo un mundo tras de mí de esperanzas defraudadas, de ilusiones muertas y de recuerdos cada día más lejanos, tanto que se han hecho casi irreales.

Isabelle Eberhardt. *Primer Diario*.

The comic alone is able to give us the strength to bear the tragedy of existence.

Eugene Ionesco.

El que escribe un diario está solo, está sólo escribiendo el diario. Las acciones y personas -o personajes- recordados revolotean en su cabeza, incrustándose después en el espacio del olvido. Los recuerdos en el diario suelen ser poco objetivos, el escritor no tiene -muchas veces- tiempo de alterarlos, tampoco se debe a ningún lector ni tiene la "obligación" de elogiar, complacer o agrandar. Para muchos, el diario no tiene gran chiste, pero para otros, como Jorge Ibargüengoitia, el diario significa tiempo, el tiempo pasado que no ha de volver y que difícilmente podríamos recordar sin ayuda de algunas notas:

Hasta hace pocos años, el arte de escribir diarios era algo que no entraba, como arte, en mis territorios. Me imaginaba que era oficio

de mujeres empeñadas en apuntar todo lo que no sucedió, o de mediocres que tuvieron la fortuna de convivir con algún figurón, como Goethe o Luis XIV.

Pero afortunadamente con el paso del tiempo cambia uno mucho. Descubre uno, por ejemplo, que precisamente ese paso del tiempo es en sí un espectáculo fascinante. Descubre uno también que no es uno igual todos los días y que todos los acontecimientos cambian de significado según la perspectiva; en fin, descubre uno que todo es relativo. De lo anterior se deduce la importancia que tiene el diario como género literario. Ningún género -excepto la novela en casos excepcionales- se presta tanto para poner en relieve estos aspectos de la existencia como el diario.<sup>1</sup>

El diario (del latín *diarium*) es un tipo de escritura autobiográfica que registra las actividades y reflexiones de quien lo escribe. Escrito antes para ser guardado, hoy día es una de las formas más comunes de la novela autobiográfica. Entre los diarios reales -o mejor dicho, de personas reales- más renombrados están los de Sir Walter Scott, Franz Kafka, Bertold Brecht, Anaïs Nin, Virginia Woolf, Samuel Pepys y el del Marqués de Sade.

El diario es una forma "mágica" de ver lo que hicimos, o de ver lo que hicieron otros. El diario es cronológico y siempre habla del pasado. La precisión y cercanía con que el diario describe los eventos crea también una cercanía entre dichos eventos y el lector. Pero ¿qué ocurre en el diario que relata una vida imaginaria? La preocupación por escribir lo inmediato anterior se pierde, o mejor podríamos decir, no existe. La preocupación entonces inquieta al autor, porque debe darse a la tarea de crear un diario ficticio que posea todas las características de uno real. Y aunque existen diferentes tipos de diarios ficticios -los hay con fechas, sin fechas, o escritos en tercera persona-, las variantes son mínimas. La estructura del diario es siempre la misma: apartados; uno -o a veces

---

<sup>1</sup> Jorge Ibarra. *Autopsias rápidas*, pp. 22-23.

varios- referentes a la historia del último o últimos días. Por ello se puede decir que el diario tiene una estructura hasta cierto punto fosilizada, es decir, que aun con el paso del tiempo su evolución ha sido nula o casi nula.

El diario es un género referencial, un discurso que se refiere al pasado de un cronista real.<sup>2</sup> El diario de ficción imita deliberada y artificialmente este género referencial.<sup>3</sup> Dorrit Cohn sostiene que el lector -al leer una narración autobiográfica- está dispuesto a creer en lo que se le dice, a confiar en el autor y a aceptar sus afirmaciones. A diferencia de otros géneros en los cuales el lector puede tomar una actitud incrédula e investigar si lo que se dice es verdad o no, en la novela autobiográfica el lector se queda con la información que lee. La verdad del enunciado basta con que lo sea para el que la escribe. En el diario de ficción, el narrador se vuelve la única persona capaz de guiarnos por su mundo, vida y experiencias. Él decide que nos dice y como nos lo dice.

En el caso del diario de ficción se puede tomar en cuenta lo que dice Cohn citando a Michal Glowinski, acerca de cuando una forma literaria imita a una forma de escritura:

...as Glowinski observes, when a literary form imitates a real-world discourse, "the 'imitating' element does not become absolutely subordinate to the 'imitated' one". Potentially a formally mimetic literary form can always emancipate itself from its mimetic matrix to take on freely innovative formal features.<sup>4</sup>

El autor de un diario ficticio puede además de utilizar las características del diario real aunar otras más que enriquezcan el texto, faciliten las ideas e introduzcan

<sup>2</sup> Cfr. Dorrit Cohn. "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases" en *The Journal of Narrative Technique*, vol. 19, no. 1, p. 12.

<sup>3</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

personajes mejor definidos. Debido a su planeada estructura, es común ver en el diario ficticio estructuras que difícilmente se ven en el diario real, como la deliberada continuidad de temas, las repeticiones o la creación de chistes, en el caso de los diarios humorísticos. El diario ficticio contrasta con la definición de Georges May acerca del diario:

El diario, como su nombre lo indica, se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más que lo que interesó en el breve periodo transcurrido después de la anterior.<sup>5</sup>

El autor de un diario de ficción debe preocuparse por simular este interés del día descrito, pero al mismo tiempo aprovechar la facilidad que tiene de anteponer sus intereses a los del supuesto diarista. Para poder crear un chiste dentro de un diario es necesario tomar en cuenta no sólo el tiempo transcurrido entre cada una de las anotaciones, sino el momento exacto que se puede utilizar aun a través de varios apartados. Es fácil crear circunstancias incongruentes en la estructura y originar así un diario de estilo cómico. Esto se debe a que puede existir una corriente que vaya de una situación narrativa a otra -los apartados o anotaciones- conservando el tema general aun cada vez que se mencionan nuevas situaciones o sucesos. Esto ayuda a crear el tono cómico puesto que muchos de los eventos son sugeridos y no completamente explicados. Como ejemplo de esto tenemos el cuento mexicano "Alta fidelidad", de Jorge López Páez, escrito en 1955,<sup>6</sup> en el cual cada apartado plantea brevemente -de entre dos y tres líneas- lo que sucede al esposo de la mujer que escribe en relación con sus aparatos estereofónicos de alta fidelidad.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Georges May. *La autobiografía*, p.172.

<sup>6</sup> Edmundo Valadés (editor). *Los cuentos de "El cuento". Vol III. Ingenios del humorismo*, pp. 56-67.

<sup>7</sup> Ver Anexo 3.

personajes mejor definidos. Debido a su planeada estructura, es común ver en el diario ficticio estructuras que difícilmente se ven en el diario real, como la deliberada continuidad de temas, las repeticiones o la creación de chistes, en el caso de los diarios humorísticos. El diario ficticio contrasta con la definición de Georges May acerca del diario:

El diario, como su nombre lo indica, se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más que lo que interesó en el breve periodo transcurrido después de la anterior.<sup>5</sup>

El autor de un diario de ficción debe preocuparse por simular este interés del día descrito, pero al mismo tiempo aprovechar la facilidad que tiene de anteponer sus intereses a los del supuesto diarista. Para poder crear un chiste dentro de un diario es necesario tomar en cuenta no sólo el tiempo transcurrido entre cada una de las anotaciones, sino el momento exacto que se puede utilizar aun a través de varios apartados. Es fácil crear circunstancias incongruentes en la estructura y originar así un diario de estilo cómico. Esto se debe a que puede existir una corriente que vaya de una situación narrativa a otra -los apartados o anotaciones- conservando el tema general aun cada vez que se mencionan nuevas situaciones o sucesos. Esto ayuda a crear el tono cómico puesto que muchos de los eventos son sugeridos y no completamente explicados. Como ejemplo de esto tenemos el cuento mexicano "Alta fidelidad", de Jorge López Páez, escrito en 1955,<sup>6</sup> en el cual cada apartado plantea brevemente -de entre dos y tres líneas- lo que sucede al esposo de la mujer que escribe en relación con sus aparatos estereofónicos de alta fidelidad.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Georges May. *La autobiografía*, p.172.

<sup>6</sup> Edmundo Valadés (editor). *Los cuentos de "El cuento". Vol III. Ingenios del humorismo*, pp. 56-67.

<sup>7</sup> Ver Anexo 3.

El *punchline* del chiste nace, como hemos visto antes, con la función interlocutora de disyunción. Sin embargo, aunque esto ocurre también en el diario, la función de normalización se va introduciendo poco a poco, al paso de los días y de las páginas. El interrogante también se introduce poco a poco, y puede en muchos casos no reconocerse hasta que la función interlocutora de disyunción aparece. Esta lentitud en la presentación de las funciones, antes que tomar el discurso lento y aburrido, le da vida, lo ilumina y lo hace inesperado y divertido. Si recordamos la naturaleza acumulativa del chiste podemos compararlo con la naturaleza acumulativa del diario. La historia en el diario se acumula día con día, y a través de estos días se percibe el chiste esparcido y continuo en el texto. Esto permite la valorización de las funciones del chiste por ocurrir todas mediante este proceso acumulativo. La relación entre la forma -el diario- y el contenido -el chiste- nos guía a pensar que ambos alcanzan un espectacular desarrollo y una gran efectividad cuando están juntos.

El chiste en "Alta fidelidad" funciona -tal como el autor se lo propuso- como una crítica. Hace referencia a la sociedad consumista y a su "insaciable compulsión de adquirir aditamentos o accesorios las más de las veces innecesarios."<sup>8</sup> El *punchline* de este chiste aparece en la última oración de un diario que abarca un tiempo de más de diez meses. Y aunque el interrogante -algo velado- es introducido desde las primeras páginas, la tercera función es totalmente sorprendente e inesperada.

Sue Townsend narra en el género de novela autobiográfica la vida de un personaje ficticio inmerso en una realidad cotidiana que el lector puede reconocer. Los lugares, la cultura y las tradiciones son reales, así como también

---

<sup>8</sup> Edmundo Valadés. *Op.cit.*, p.56.

algunos eventos históricos, pero los personajes no. En la autobiografía o diario no ficticio, el protagonista (y/o narrador) es comúnmente alguien conocido desde antes de la publicación de sus memorias o diario "íntimo". Sin embargo, en el diario de ficción no es así, y muchas veces es difícil saber si el narrador es ficticio o no. Dorrit Cohn plantea para poder reconocerlo que:

As long as this speaker is named, on or within the text, and named differently from his author, the reader knows he is not meant to take his discourse as a (referential) reality statement.<sup>9</sup>

La aceptación de un narrador imaginario o ficticio en *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4* no contempla gran dificultad. Sin embargo, es conveniente tomar en cuenta un elemento que resulta útil para la comprensión de la obra: la verosimilitud. Ésta plantea que la trascendencia del relato de ficción se plasma en lo verosímil que pueda parecer la historia, y en su referencia a lo real a través del lenguaje, es decir, de la impresión de verdad dada en la obra.<sup>10</sup> La verosimilitud que requiere un discurso ficticio va de la mano con la verosimilitud que requiere un chiste, y que vemos plasmada mediante la función de normalización. Esta verosimilitud enriquece al texto debido a que éste por ser referencial necesita una realidad conocida en la cual apoyarse para poder omitir explicaciones -así como también el chiste las omite-, y de esta manera recrear la historia o los hechos reales en la mente del lector. Basta con que al principio de las anotaciones se especifique una fecha para que el lector pueda ya estar situado en el marco histórico. Esto revierte aquí gran importancia por tratarse de un diario. La habilidad con que se dan referencias en el diario a eventos que

<sup>9</sup> Dorrit Cohn. *Op.cit.*, p.13.

<sup>10</sup> Cfr. Roland Barthes. *Lo verosímil*, p. 11.

tienen lugar en nuestro mundo y también en el del relato determina la fuerza de la impresión de verdad. Según David Lodge, escritor y crítico, la escritura en cualquiera de sus formas nace solamente de la imitación de otra escritura, con el fin de que esta sea lo más apegada a una realidad inexistente posible.<sup>11</sup> De acuerdo con él una novela en forma de diario o de cartas tiene que ser lo más cercana al género que se pueda. Sin embargo, yo estoy de acuerdo con Glowinski, acerca de que la imitación ficcional de un discurso puede mejorar su forma original. Desde luego que el diario de Adrian es una imitación del género diarístico, pero esto no significa que tiene que confundirse con uno real. Otra diferencia entre el diario real y el de Adrian Mole es la frecuencia de las anotaciones. Adrian Mole no omite ni un día, y "en la mayor parte de los diarios íntimos la frecuencia de las anotaciones no es cotidiana".<sup>12</sup>

Al parecer, todo diario supone un conflicto o dilema inicial, porque no se escribe algo que todavía no pasa. El diario es como la "sombra" de la realidad afuera de él, a la que intenta asirse. En el diario existen dos mundos: el real y el verbal del diario. Sin embargo, cuando el diario es ficticio hay por lo menos tres mundos: el real, el de la vida ficticia del personaje que narra y el del diario, que da cuenta de los dos anteriores, puesto que por verosimilitud, la vida ficticia del personaje se requiere inserta en el mundo real. Ahora bien, aunque el diario real sea la sombra verbal del mundo real, en la literatura se puede observar un proceso disímil: lo inmediato es el diario, la vida ficticia que el diario narra es la sombra del texto. Algo extremadamente parecido ocurre con el chiste. La literatura hace del chiste, en tanto que materia verbal, lo inmediato, y de la realidad y el referente algo lejano. El chiste da una realidad lingüística para dejar

---

<sup>11</sup> Cfr. David Lodge. *The Art of Fiction*, p.24.

<sup>12</sup> Georges May. *Op.cit.*, p.172.

de lado a la realidad histórica (E10), científica (E4) o social (E9). El diario otorga al chiste una realidad histórica, social o personal. A su vez, el chiste le otorga al diario ayuda con la descripción de eventos o con la caracterización.

*The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4*, por ser un diario secreto, nos remite a la infancia o juventud, a la época en la que el diario estaba guardado bajo el colchón o detrás de una cómoda, porque contaba cosas que no debían ser leídas. Sin embargo, este diario secreto acusa una intención, un deseo de hallar un lector. Y es precisamente la palabra "secreto" lo que capta la atención de ese posible -y curioso- lector.

Al iniciar el diario Adrian Mole tiene 13 3/4 años, y un poco antes de terminar el diario cumplirá quince. La historia en este diario -cabe aclarar que éste, junto con otros cuatro, forma una saga de cinco volúmenes- abarca en tiempo un año, tres meses y dos días, y está contada en cuatrocientos cincuenta y cinco apartados, uno para la anotación de cada día. La narración abarca ciento setenta y dos páginas. El texto es en su mayoría un resumen, es decir, la narración de determinado periodo de tiempo -de cada uno de los apartados- está dada en pocas líneas sin detalles minuciosos de la acción. Contiene algunas descripciones de objetos y personajes. En la narrativa de la obra, se narra una vez lo que ocurre una vez, sin repeticiones de eventos. Todos los apartados están especificados con fechas y están reunidos en unidades que equivalen a un día en la vida de Adrian Mole.

La continuidad de tiempo y lugar en *The Secret Diary...* está dada por el estilo narrativo de Adrian Mole, las fechas en cada apartado y los tiempos verbales de cada uno de los días descritos. No se aprecian cambios radicales después de la primera introducción de mundo, tiempo y lugar. Esta cronología

restringe el espacio de la narración en el sentido de que difícilmente puede existir una narración detallada sobre hechos anteriores a la anotación de cada día. Aunque, esta restricción es una característica más por medio de la cual el diario reafirma su estructura y mantiene una forma que tiene desde su nacimiento y crea el contraste entre lo real (común) y lo ficticio (humorístico). Para respetar la continuidad, es necesario mantener el tema -la vida de Adrian Mole-, aunque siempre se puede agregar información nueva en el relato mediante la función rema (esta función tiene como propósito ampliar los horizontes del relato, respetando el tema general). Esta función se expresa cuando en el relato se informa de un evento nuevo. Nosotros ya sabemos quién es Adrian Mole y qué hace (va a la escuela, cuida a Bert, etc.), pero mediante la función rema se nos informa de alguna acción que Adrian acaba de realizar, como por ejemplo la excursión al Museo Británico del día 19 de septiembre de 1981.<sup>13</sup> Los personajes del texto tienen, como en cualquier chiste, una función, y en este caso ellos, además de realizar la función de normalización, facilitan la creencia del mundo representado y por ende, las reacciones y respuestas a las diversas situaciones de una novela humorística. Cada uno de los personajes descritos por Adrian Mole toma un lugar para prepararse a saltar a la segunda función, la de armar una situación para crear el chiste y aguardar sus respuestas en la tercera función. Los personajes, ya sean descritos por Adrian o introducidos por ellos mismos -en cartas o telegramas-, son coherentes con su manera de actuar. Y hasta podríamos decir que son personajes-función, es decir, no presentan una evolución, y esto facilita la creación de chistes, porque como "Pepito", Adrian

---

<sup>13</sup> Ver Anexo 4.

transmitirá una personalidad-base que reflejará una misma actitud a lo largo del texto.

La historia en el diario está detallada por Adrian Mole y su discurso es para él mismo y por él mismo. Él como narrador sabe y advierte lo mismo que como personaje. El lector siempre percibe la focalización que Adrian tiene. Sin embargo, el narrador, sin saberlo, nos da más información de la que como personaje advierte, fuente esto de un contexto ridículo que provoca algunos de los chistes. Esto se debe a la manera en como Adrian observa el mundo en el que vive. La principal característica de esta percepción es la inocencia de Adrian, y su incapacidad para enfrentarse o revelarse contra lo que le parece raro o injusto.

El lenguaje con el que Adrian Mole transmite sus observaciones, es el de un adolescente, que comparte con un grupo delimitado de individuos: otros adolescentes. Su lenguaje conforma la mezcla de signos lingüísticos pertenecientes a un mundo real que construye un universo lleno de imágenes que el lector puede descifrar e interpretar con un sentido más amplio y con un horizonte de significados diferentes al del narrador, en el caso de un adulto. Pero si se trata de un adolescente, que pertenece a este grupo delimitado de individuos, probablemente, aunque algunos significados permanezcan ocultos, podrá sentirse identificado con el narrador y sentir un disfrute más cercano con la obra. Ésta puede ser la razón por la que a este texto se le ha agrupado dentro de lo que comúnmente se llama literatura para adolescentes. El lenguaje de las anotaciones cotidianas de Adrian difiere del que utiliza en su poesía o prosa de escritor "serio". El lenguaje con el que los adolescentes se identifican usa expresiones populares y palabras poco elegantes como "just my luck", utiliza

transmitirá una personalidad-base que reflejará una misma actitud a lo largo del texto.

La historia en el diario está detallada por Adrian Mole y su discurso es para él mismo y por él mismo. Él como narrador sabe y advierte lo mismo que como personaje. El lector siempre percibe la focalización que Adrian tiene. Sin embargo, el narrador, sin saberlo, nos da más información de la que como personaje advierte, fuente esto de un contexto ridículo que provoca algunos de los chistes. Esto se debe a la manera en como Adrian observa el mundo en el que vive. La principal característica de esta percepción es la inocencia de Adrian, y su incapacidad para enfrentarse o revelarse contra lo que le parece raro o injusto.

El lenguaje con el que Adrian Mole transmite sus observaciones, es el de un adolescente, que comparte con un grupo delimitado de individuos: otros adolescentes. Su lenguaje conforma la mezcla de signos lingüísticos pertenecientes a un mundo real que construye un universo lleno de imágenes que el lector puede descifrar e interpretar con un sentido más amplio y con un horizonte de significados diferentes al del narrador, en el caso de un adulto. Pero si se trata de un adolescente, que pertenece a este grupo delimitado de individuos, probablemente, aunque algunos significados permanezcan ocultos, podrá sentirse identificado con el narrador y sentir un disfrute más cercano con la obra. Ésta puede ser la razón por la que a este texto se le ha agrupado dentro de lo que comúnmente se llama literatura para adolescentes. El lenguaje de las anotaciones cotidianas de Adrian difiere del que utiliza en su poesía o prosa de escritor "serio". El lenguaje con el que los adolescentes se identifican usa expresiones populares y palabras poco elegantes como "just my luck", utiliza

repeticiones de palabras o estructuras y exageración de los eventos relatados. Adrian se refiere al diario como a un "you", a pesar de que se supone nadie lee un diario secreto. Esto crea una cercanía entre Adrian y su lector.

Los temas que vemos frecuentemente aparecer en *The Secret Diary...* son de tipo familiar, amoroso (desamor), vocacional, escolar, económico, social, sexual y laboral. Adrian Mole se preocupa principalmente por estos aspectos de su vida cotidiana. Estos temas tienden "a sobresalir como un 'todo' estructurado y significativo"<sup>14</sup> a lo largo del discurso de Adrian. Por la frecuencia de los temas es como podemos darnos cuenta de que son los que provocan conflicto en su diario vivir.

La repetición y el tono emocional con que son descritos los temas revelan la personalidad de Adrian Mole. En su familia existen conflictos muy severos y difíciles de erradicar (la separación de sus padres, o la reacción de la abuela en contra de la madre debido al abandono). Adrian Mole es ignorado, pero su vocación de intelectual es firme aunque quizá está mal orientada. La escuela es un lugar en donde Adrian desaloja tensiones algunas veces. Su posición económica -antes cómoda- va en declive y él se preocupa mucho por los problemas que esto pueda traer a su salud. Sus relaciones sociales son insatisfactorias, su sexualidad enérgica y deseosa de experimentar una relación y su ocupación laboral saturada.

La manera en como Adrian se enfrenta y maneja las situaciones que le ocasionan los distintos temas nos da información sobre la actitud de Adrian Mole ante la vida. Adrian Mole es indeciso y pesimista en algunos casos, y decidido y optimista en otros. Podemos decir que con respecto a su relación con Pandora,

---

<sup>14</sup> Juan A. Portuondo. *Cuatro técnicas en el test de apercepción temática y la autobiografía como técnica proyectiva*, p.105.

de quien está enamorado, Adrian se muestra pesimista, indeciso e inseguro. Y por el contrario, como autocrítico de sus poemas es decidido y optimista. Algunas veces la frustración lo acongoja de tal modo, que se aproxima al abismo de la depresión, otras veces se siente tan seguro e independiente que parece expresar un sentimiento de superioridad, sin demostrar por ello alegría tampoco.

Adrian se encuentra en un grado escolar equivalente a primero o segundo de secundaria. Sin embargo se molesta de que en la escuela los maestros no sean tan inteligentes como él quisiera y los ve como mediocres a casi todos. A pesar de sus inquietudes intelectuales de poeta, me atrevo a decir que Adrian Mole no es un joven muy brillante, es demasiado inocente y sin experiencia y por ende no se da cuenta de muchas cosas, y a veces ni siquiera trata de averiguarlas. Cree, por ejemplo, que el libro *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir es una novela pornográfica, y que las sopas instantáneas son una fuente respetable de nutrientes. Adrian Mole es nacionalista, le tiene un gran respeto a sus tradiciones y al gobierno, aunque reconoce que algunas cosas están equivocadas. Su acervo cultural no es muy amplio y él solo se ha dado a la tarea de ampliarlo, de conocer el mundo a través de la literatura. Su familia es de clase media baja, su padre por el momento se ha quedado sin empleo y su madre lo ha abandonado, convirtiéndose de paso en una feminista. La ocupación más problemática de Adrian Mole, además de ir a la escuela -por aquello de los abusos de los fanfarrones escolares- es cuidar, acompañar y atender a Bert Baxter, el anciano con el que se ha comprometido a ser "buen samaritano". A pesar de que a Adrian le cae bien Bert, esta actividad requiere de mucho esfuerzo y tiempo, cosas que Adrian no tiene, así que no es del todo agradable aunque sí satisfactoria una vez realizada. El estilo de vida de Adrian Mole es un

poco difícil, pues tiene que crecer solo, en un hogar un tanto tambaleante y con un padre que no tiene ánimos de trabajar. Adrian se da cuenta de su "realidad". Es interesante notar que la situación en la que crece Adrian Mole no le coarta -o al menos no todavía- su deseo de seguir adelante, de ser poeta y escritor, y de ser algún día amado por Pandora.

Las relaciones sociales y familiares de Adrian Mole son muy importantes para él. Éstas lo llenan de espiritualidad y le dan una fuerza interior para seguir adelante. Y él se ve a sí mismo como el núcleo de su vida familiar, aún con rechazos, maltratos y faltas de respeto.<sup>15</sup>

Sue Townsend critica a la sociedad inglesa a través de su personaje, haciéndolo inocente de todo lo que dice. Así, es la escritura de Adrian la que refleja una crítica a la sociedad y a la política gubernamental del Reino Unido. Y a través del diario además de dar cuenta del mundo interior de Adrian Mole, Townsend nos revela en forma comprometida los efectos que la condición bajo un régimen político puede tener sobre una "típica" familia de la clase media trabajadora y particularmente sobre los adultos del futuro. Así también, el chiste es un elemento fundamental en esta crítica social, al retratar una realidad que debe ser denunciada, y que resulta efectivamente admitida debido en parte a algunas de sus características como la sorpresa, la brevedad y la expansión cómica.

---

<sup>15</sup> Ver Anexo 5.

Los chistes en *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4*

Everything is funny as long as it is happening  
to someone else.

Will Rogers

Hemos visto que el chiste aislado puede tratar de cualquier cosa, pero el chiste en la literatura tiene que seguir una continuidad, es decir, tiene que homogeneizarse, amalgamarse a los temas, o al tema general del relato. En *The Secret Diary...*, el cual trata de la vida de un adolescente, los chistes pueden ser aislados y diferenciados unos de otros debido a sus contenidos. En él encontramos once principales fuentes creadoras de chistes, todas ellas relacionadas con las percepciones de Adrian Mole. Tomando en cuenta que para analizar un chiste he escogido una secuencia completa, tendré que introducir algunos datos importantes al principio de algunos ejemplos para que estos puedan ser comprendidos del todo.

La primera de estas fuentes creadoras de chistes es la que describe las tragedias que le suceden a Adrian Mole, o lo que el considera trágico, como un barro en su barbilla. Este suceso se introduce y aparece durante diez días -como preocupación principal- creando una constante en las anotaciones de ese periodo:

E15 "The spot on my chin is getting bigger." (2/enero/1981)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sue Townsend. *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4*, p.13.

"The spot is still there" (10/enero/1981)<sup>2</sup>

Como dice Eric Bentley, las grandes comedias están basadas en asuntos de grandes tragedias. Una manera de explicar porque este tema puede resultar gracioso a pesar de ser algo penoso para alguien es el hecho de que nos sintamos superiores a la víctima y la consideramos inferior o boba. Esta fuente retrata la personalidad insegura y angustiada de Adrian Mole por el hecho de que un barro signifique tanto y pueda poner su imagen y autoestima por el suelo.

Otra fuente es, como ya habíamos mencionado, el carácter inocente de Adrian Mole, las cosas de las que no se percata y que el lector sí percibe, como las situaciones que ocurren en relación al adulterio de su madre con el vecino. El hecho de que Adrian Mole transmita información sin darse cuenta de dicha información hace de esta una de las fuentes más efectivas de la caracterización de la víctima. En el siguiente ejemplo podemos apreciar este carácter inocente, cándido e ignorante de Adrian Mole. En esta secuencia Adrian introduce por primera vez a Pandora, su compañera de banca.

E16 There is a new girl in our class. She sits next to me in Geography. She is all right. Her name is Pandora, but she likes being called 'Box'. Don't ask me why.(14/enero/1981)<sup>3</sup>

El análisis de esta secuencia revelaría lo siguiente. En primer lugar podemos observar que las oraciones se encuentran identificadas unas con otras debido a que todas hablan del mismo personaje: Pandora. El chiste en esta secuencia está contenido en la penúltima oración o la cuarta comenzando a contar desde el principio. El chiste se podría aislar agregando un anuncio al principio, de la

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.19.

siguiente manera : "Había una niña llamada Pandora, que era tan tonta (boba, lista, despistada, etc.) que prefería que la llamaran 'caja'." Podemos apreciar entonces, que en este caso, la autora requiere del discurso anterior, al menos las tres oraciones anteriores para poder crear un chiste que fluya en él. Y que la continuidad, además de verse reflejada en los personajes, también lo está en el tema -la descripción de un personaje- y en el tiempo verbal utilizado en la secuencia (is, sits, likes, etc.) que es el tiempo presente. Podemos agregar también que las funciones del chiste se distribuyen a lo largo de la secuencia. La función de normalización está dada en la primera y segunda oraciones, por medio de las palabras "a new girl" y el pronombre personal "me" que se refiere al narrador ya conocido. La función locutora de armado se plantea al principio de la cuarta oración, y se resuelve con la disyunción en la palabra "Box" que resulta exagerado como sobrenombre para el nombre Pandora. Finalmente el comentario de Adrian Mole, "Don't ask me why" puede ser entendido como sincero. Adrian Mole no entiende el por qué de este sobrenombre, porque probablemente no conoce el mito de la caja de Pandora, mujer griega que al abrir el recipiente en el que se habían guardado todas las calamidades y enfermedades condenó al mundo a vivir por lo único bueno que había en la caja, la esperanza.<sup>4</sup> El conocimiento sobre el mito excluye a Adrian -no a Pandora- para que le parezca ridícula la decisión de hacerse llamar así, mientras que al lector le parece graciosa esta ridiculez porque entiende la relación entre ambas palabras.

Una fuente más de chistes es la que se ve relacionada con las cosas trágicas o vergonzosas que suelen ser descritas en el diario, pero que no le

---

<sup>4</sup> El nombre también pudo ser tomado de la obra *Pandora's Box* escrita por Frank Wedekind.

afectan a Adrian directamente, las observa en otros personajes. Por ejemplo, el perro destruye el barco de modelismo que su padre ha estado construyendo desde hace meses. La siguiente secuencia se escribe el día anterior a que se efectúe la boda real entre el príncipe Carlos de Inglaterra y la futura princesa Diana. En Inglaterra esto fue un gran acontecimiento, y para Adrian Mole no lo es menos. Él está muy preocupado porque todo salga bien:

E17 I hope the Prince remembers to remove the price ticket off the bottom of his shoes; my father didn't at his wedding. Everyone in the church read the ticket. It said: '9 1/2 reject, 10 shillings'.(28/julio/1981)<sup>5</sup>

En este ejemplo podemos ver que la función interlocutora de disyunción es propuesta por las observaciones de Adrian Mole. La disyunción la percibimos a través de su lenguaje, y solamente a alguien como a él -al menos dentro de la historia de esta obra- se le podría ocurrir que el príncipe tuviera etiquetas pegadas en la suela de sus zapatos. En ocasiones un mismo chiste puede contemplar a más de una víctima, o puede ser visto desde diferentes perspectivas y atacar a diferentes referentes. E17 es un caso así, la víctima puede ser Adrian, su padre o el mismo príncipe Carlos.

La injusticia con que Adrian Mole es tratado conforma otra de las fuentes creadoras de chistes. Adrian percibe esta injusticia y se da cuenta de su impotencia para resolverla. Como ejemplo de esto tenemos los pasajes en los que Adrian, por la indiferencia y falta de respeto de sus padres, tiene que limpiar toda la casa, hacer sus deberes escolares, trabajar y cocinar sin ayuda de nadie. Esta fuente constituye también una crítica social al "abuso" y falta de respeto a

---

<sup>5</sup> Sue Townsend. *Op.cit.*, p.98.

los menores, que durante aquella primera década de los 80's empezaban a pelear por sus derechos.

Una de las fuentes, la más controvertida y complicada, es la que tiene que ver con la ironía. La ironía es una "figura de pensamiento que afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer para burlarse el significado a la forma de las palabras en oraciones",<sup>6</sup> de tal manera que por una idea se pueda comprender otra idea totalmente contraria. Cuando la ironía es cruel, brutal, insultante y abusiva se llama sarcasmo. Éste se aplica a una persona indefensa o digna de piedad. La ironía se convierte en sarcasmo cuando la víctima está ausente o indefensa.<sup>7</sup> Ejemplos claros de ironía en *The Secret Diary...* son las respuestas que le dan en la BBC al recibir sus poemas.

La siguiente secuencia es una carta de la BBC dirigida a Adrian Mole después de haber recibido su último poema. Los primeros poemas recibidos no fueron apreciados del todo, ni considerados valiosos por los editores:

E18 Dear Adrian Mole,  
 Thank you for submitting your latest poem. I understood it perfectly well once it had been typed. However, Adrian, understanding is not all. Our Poetry Department is inundated with Autumnal poems. The smell of bonfires and the crackling of leaves pervade the very corridors. Good try, but try again, eh?  
 Yours with Best Wishes,  
 John Tydeman

'Try again'! He is almost giving me a commission.(17/dic/1981)<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Helena Beristain. *Op.cit.*, p.271.

<sup>7</sup> Cfr., *Ibid.*, p.275.

<sup>8</sup> Sue Townsend. *Op.cit.*, p.143.

En una narración en primera persona, la ironía se crea al retratarse el narrador de una manera diferente de la que el lector lo ve, y crear un contraste entre la "verdad" del narrador y la "realidad" que el lector percibe. La coherencia en esta secuencia está dada por la continuidad del tema: el último poema de Adrian Mole. Las relaciones entre las oraciones son esenciales. Sin contar destinador ni destinatario, en esta secuencia tenemos siete oraciones. Cada una relacionada con la anterior y con la siguiente. La segunda, la tercera y la séptima tienen una relación de condición con la oración que las antecede. Esto significa que los hechos que en ellas ocurren sólo son posibles de alcanzar cuando los hechos de las oraciones anteriores ya han ocurrido, y representan una situación posible para la acción de la oración que le sigue. Por ejemplo, solamente es posible haber entendido el poema después de haberlo leído y recibido. Al final de la secuencia, sólo es posible que Adrian entienda la carta de la manera en que lo hace, por que John Tydeman le recomienda "try again, eh?". La cuarta oración introduce información adicional con la función rema. Y está relacionada con la quinta por medio de una relación de coherencia conceptual, es decir, en donde la siguiente oración es un hecho de un mundo irreal, imaginado, soñado o inventado, introducido por la anterior. La sexta oración se relaciona con la tercera, también por hechos condicionales. En esta secuencia, podemos apreciar que las funciones que conforman el chiste se encuentran distribuidas a lo largo de ella. La función de normalización está dada por el destinatario y destinador de la carta. La función locutora de armado se expresa en la oración: "Good try, but try again, eh?" y la función de disyunción esta impresa en la respuesta que Adrian da a la pregunta "eh?" que es sin duda un malentendido.

Los juegos de palabras, supuestos errores en la escritura, claridad o estilo del diario de Adrian Mole y de los cuales él es consciente conforman la fuente creadora de chistes que más se acerca a una función metalingüística, en el momento en que Adrian aclara dichos errores:

E19 "The dog bit the vet, but I expect he's used to it. (The vet I mean; I know the dog is.)" (15/enero/1981)<sup>9</sup>

La aclaración resulta redundante, y esto es precisamente lo que la hace graciosa. Esta fuente es muy representativa del lenguaje de Adrian y es la primera reconocible en la parodia que la revista Inglesa *Private Eye* hace del diario de Mole titulada: "The Secret Diary of John Mayor Aged 47 3/4".<sup>10</sup>

Otra fuente creadora de chistes que le da variedad al discurso es la que agrupa las intervenciones de otras voces en la historia por medio de cartas. Ésta es la única manera directa por la cual a través de un diario pueden conocerse las voces y opiniones de otros personajes (E18). La siguiente es una secuencia que presenta la respuesta inocente de Adrian Mole ante un telegrama de su madre que hace algún tiempo se fue con el vecino a otra ciudad:

E20 A telegram! Addressed to me! The BBC? No, from my mother:  
ADRIAN STOP COMING HOME STOP  
What does she mean 'Stop coming home'? How can I 'stop coming home'? I live here.(28/noviembre/1981)<sup>11</sup>

Este telegrama nos dice, en primer lugar, que a Adrian le emocionaría más recibir un telegrama de la BBC antes que uno de su madre, a quien no ve desde hace un

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>10</sup> Una parodia es una imitación burlesca (chusca) de una obra de literatura o del estilo de algún escritor. "La parodia consiste en reproducir la forma, las imágenes, el estilo y el tono de una obra determinada, pero aplicándolos a un relato o a personajes más o menos ridículos." Diccionario Quillet, Tomo VI, p.623. Ver Anexo 6.

<sup>11</sup> Sue Townsend. *Op.cit.*, p.139.

buen tiempo. En E20 la función interlocutora de disyunción es representada por Adrian Mole quedando como víctima una vez más debido a su inocencia y a su facilidad de malentender las convenciones establecidas. La función de este chiste es metalingüística, ya que propone una crítica a la manera en como se escriben y envían los telegramas.

Una fuente que puede crear también cierta controversia es la que está dirigida a criticar a la sociedad inglesa, al gobierno y a las medidas sobre todo "económicas" que este establece. Eric Landowski en su ensayo "Con el humor no se juega. La prensa política y sus caricaturas"<sup>12</sup> propone que los chistes políticos siempre son irónicos, no humorísticos. Para Landowski la creación de un chiste político

se trata de relacionar, a propósito de lo que se toma por blanco, dos imágenes lo más claramente antitéticas entre sí como sea posible: por un lado, en general, aquella, lisonjera, que quiere dar de sí misma la víctima potencial de la operación y, por otro lado, aquella que se propone sustituirla en el cambio de punto de vista adoptado con el fin de provocar la risa o la sonrisa, la cual, tomando sistemáticamente el ángulo contrario de la precedente, supuestamente revelará la "verdad" escondida bajo el "parecer".<sup>13</sup>

El chiste político trata siempre de revelar una "realidad" o una "verdad", de "desenmascarar" al hombre detrás del actor político.<sup>14</sup> Los chistes políticos son irónicos porque la ironía es transparente. La ironía dirige un ataque directo y sin miramientos. El humor no ataca, sino que critica. Con el humor podemos o tendemos a sentirnos "superiores" a la víctima, y sin embargo, con la ironía del

<sup>12</sup> Eric Landowski. "Con el humor no se juega. La prensa política y sus caricaturas" en *Acta Poetica*, No. 13, pp.225-261.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.227.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.223.

chiste político estamos siempre frente al poder. El atacar a una "víctima" que supuestamente lo tiene todo: poder, dinero, salud, etc., varía mucho del sólo hecho de encontrarla y "calificarla". Además, "el ironista necesita en todos los casos del 'discurso del otro' o, en términos un poco más técnicos, de un discurso de referencia"<sup>15</sup> para poder crear un chiste político. En el caso de *The Secret Diary...* el discurso referencial podría ser el de Margaret Thatcher o el de los miembros de la realeza.

En la siguiente secuencia podemos observar que, aunque no se menciona un discurso referencial, se ironiza a un personaje del poder:

E21 I'm not sure how I will vote. Sometimes I think Mrs Thatcher is a nice kind sort of woman. Then the next day I see her on television and she frightens me rigid. She has got eyes like a psychotic killer, but a voice like a gentle person. It is a bit confusing. (12/febrero/1982)<sup>16</sup>

Tomando en cuenta que por la edad Adrian no puede votar, nos percatamos que este comentario está de más, es decir, tiene un propósito. Debido a la manera en como Adrian lo transcribe: como si solamente comentara, nos podemos percatar que esto es una ironía en contra de Margaret Thatcher. Además, puede reflejar y criticar el pensar o el sentir de gran mayoría de personas que votan tomando en cuenta cosas que realmente no importan, y olvidando las verdaderamente fundamentales.

Las ilusiones y propósitos anuales de Adrian Mole, así como sus preocupaciones por el mundo constituyen una fuente más. Estos funcionan como elementos en la caracterización de Adrian Mole, su "dulzura" y candidez.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.242.

<sup>16</sup> Sue Townsend. *Op.cit.*, p.163.

E22 These are my New Year's resolutions: (1/enero/1981)

4. I will not start smoking.
5. I will stop squeezing my spots.
6. I will be kind to the dog.<sup>17</sup>

These are my New Year's resolutions: (1/enero/1982)

3. I will not read unworthy books.
5. I will try to be more kind to the dog.
8. I will stop worrying about the size of my thing.<sup>18</sup>

Si comparamos estos con propósitos comunes o quizá con los nuestros propios, tenemos una contradicción que puede resultar graciosa.

Otra fuente muy efectiva es la que relaciona obras literarias por medio de la expansión cómica genérica. Si el lector conoce la obra, inevitablemente hará una asociación de ella con las ideas que provoca en Adrian Mole, las cuales, debido a su inocencia, no van más allá de un primer nivel de lectura. En la siguiente secuencia tenemos a Adrian y a su amigo Nigel discutiendo *Waiting for Godot*, obra dramática escrita por Samuel Beckett y perteneciente al teatro de lo absurdo:

E23 We had a good laugh at *Waiting for Godot*. Nigel had hysterics when I said that Vladimir and Estragon sounded like contraception pills. (11/abril/1981)<sup>19</sup>

Los chistes de esta fuente hacen referencia a las obras literarias, pero en este ejemplo tenemos una doble referencia: literaria y médica. Esto significa que es necesario conocer la obra para saber quiénes son Vladimir y Estragon -los dos personajes principales que precisamente esperan a Godot durante toda la obra-.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.61.

Y por otro lado, saber que la hormona sexual femenina que se produce en los ovarios y que se encuentra en la fórmula química de las pastillas anticonceptivas se llama estrógeno -en inglés *estrogen*-, la cual se puede asociar por su parecido a la palabra Estragón.<sup>20</sup> Sin embargo, puede haber diferentes niveles de comprensión del chiste, y estos varían y dependen de cómo y cuántas referencias entiende el lector. El chiste en E23 puede ser entendido sin la referencia médica o sin la referencia literaria, y en ambos casos resultar efectivo.

Finalmente y como última fuente creadora de chistes tenemos la que agrupa los escritos que Adrian como intelectual crea y que difieren y contrastan con su prosa diarística. Sus escritos son chistosos porque constituyen un estilo literario que exagera los temas y fuerza la rima:

E24 Pandora!  
I adore ya.  
I implore ye  
Don't ignore me.(14/febrero/1981)<sup>21</sup>

A lo largo del diario podemos conocer y por ello reconocer la naturaleza de los personajes, o mejor dicho, la naturaleza que Adrian Mole transmite de los personajes e identificar así las situaciones y reacciones que puedan ser creadoras de chistes.

Las funciones que tienen los chistes -y que transmiten a toda la obra- poseen, en general, tres actitudes diferentes: una actitud práctica, una actitud intelectual o una actitud expresiva.<sup>22</sup> En primer lugar tenemos las actitudes prácticas: la que entretiene, la que divierte, la que origina emociones fáciles, la

<sup>20</sup> David Werner. *Donde no hay doctor*, p.387.

<sup>21</sup> Sue Townsend. *Op.cit.*, p.32.

<sup>22</sup> Cfr. Anderson Imbert. *Op.cit.*, pp.17-21.

que persuade, la que critica y la que exhorta. En el texto, encontramos que los chistes con estas actitudes comparten el fin de divertir, criticar y persuadir al lector de que crea lo que lee, ya sea repitiendo un chiste (E23) o describiendo alguna situación que el lector tenga que tomar en cuenta después. La crítica puede ser en contra de una convención (E20) o en contra de una actitud política retrógrada (E21).

La actitud intelectual se reconoce porque generalmente está formada por frases enunciativas que transmiten el pensamiento lógico de los personajes sobre las cosas o el conocimiento sobre algo. Las funciones que revierte esta actitud son las de comunicar, clasificar o comparar y calificar. En *The Secret Diary...* encontramos estas actitudes como catalizadores de acción, es decir en algunas de ellas descansan las descripciones y las ideas que Adrian tiene sobre el mundo que lo rodea. Desde luego, que estas estructuras tienen como primer propósito ser vistas como chistes para poder transmitir las actitudes y funciones que tengan como texto literario. En el caso de las actitudes intelectuales, Adrian da ejemplos muy claros. En E16 califica a Pandora, en E17 clasifica la perspicacia de su padre y la del príncipe Carlos. El chiste en E18 plantea una comparación entre su prosa y la prosa de otro, en este caso un editor. Esta actitud también sirve para comunicar ideas de manera directa (E19).

La actitud expresiva revela preocupaciones, deseos, sentimientos, estados de ánimo y las reacciones que estos provocan en el narrador. En el caso de Adrian, los chistes que revelan esta actitud funcionan como elementos de caracterización, y por medio de ellos es como llegamos a conocer al personaje y a su postura ante la vida. Como un ejemplo de su preocupación tenemos E15,

que, como vimos, describe un asunto de suma importancia para Adrian. El poema en E24 también transmite clara y directamente lo que Adrian siente por Pandora.

En general, estas actitudes son las que van a determinar la función de la obra vista como un todo, es decir el hecho de que *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4* contenga chistes ayuda a crear en la mente del lector -un lector casi de cualquier edad- una idea del mundo real en el que nos encontramos. También ayuda a crear la idea de que aunque un chiste suele ser divertido, las críticas en contra de la víctima pueden ser rudas o crueles y describir el dolor al tiempo que ocasionan una reacción que refleja la efectividad del chiste.

Finalmente, podemos decir que esta novela contempla un empréstito semántico total, en donde a cada minuto la literatura toma prestado al chiste para crear una intención y provocar un efecto. La vida de Adrian Mole está construida para hacernos disfrutar de nuestro sentido del humor. Entonces, el chiste, esta partícula que algunas veces nos alegra la existencia, puede también servir para avisarnos que algo anda mal, que el mundo está yendo hacia una dirección equivocada y que desgraciadamente tendríamos que ser como Adrian Mole para que la preocupación abrumara nuestras vidas.

El diario termina -entre otras cosas- con el siguiente anuncio:

Saturday April 3rd

8 a.m. Britain is at war with Argentina!!!<sup>23</sup>

dejando en la mente del lector que todo este tiempo ha estado disfrutando de eventos que sin el chiste no tienen nada de chistosos.

---

<sup>23</sup> Sue Townsend. *Op.cit.*, p.175.

¿Y después?

Love is the only thing that keeps  
me sane...

Adrian Mole

Existen situaciones donde el conocimiento consciente de una estructura permite más efectividad y un mayor disfrute durante el proceso de leer. Y sin duda, el chiste puede ser creador de estas situaciones. En la literatura el chiste nos acerca a la historia relatada de una manera dinámica, y nos transmite datos crueles o sobre cosas tristes de modo divertido. Al encontrarse situado en un discurso el chiste madura de su forma aislada a una forma que comparte el espacio con otras ideas, y alterna con estructuras diferentes.

Cuando decidí trabajar con *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4*, no pude distinguir si era el humor o los chistes lo que me atraía de la novela. La razón por la cual decidí estudiar este tema y descubrir los chistes de este tipo de literatura, conocida como literatura para adolescentes, es que la entendí; entendí todos los chistes y juegos de palabras, como nunca antes los había entendido; comprendí a través del arte de un solo libro todo lo que necesitaba comprender para admitir al chiste como algo diferente a lo siempre leído, visto o escuchado. Después conocí y entendí otros chistes en otras obras, pero ya no fue igual. El diario de Adrian Mole fue para mí la puerta que me guió hacia lo que durante todo este tiempo me ha llenado. Además, necesitaba un libro formado en su mayor parte por chistes, cualquier otra literatura tendría ejemplos limitados y por esto posiblemente un número reducido de técnicas.

Al analizar los chistes nos damos cuenta de que es cierto que cada chiste tiene una actitud y la literatura que los contiene se impregna de un "sabor" especial debido a ella. Independientemente de que ésta trate un tema doloroso, político o alegre los chistes sirven como pequeños eslabones que aportarán una chispa de sabiduría o conocimiento y que deslumbrarán con un gran efecto si son reconocidos y con uno más grande si no lo son. Ya que de alguna manera inconscientemente estarán transmitiendo el ingenio y la sabiduría del escritor, y le recordarán al lector -también de manera inconsciente- que así es como comenzó el sentido del humor, el que nos hace ver que la vida puede ser agradable aun en los momentos tristes. Como dice Ibargüengoitia, el sentido del humor es "una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas ni de morirnos de rabia impotente."<sup>1</sup>

El chiste sirve para todo esto, pero ¿para qué sirve saberlo? Saber que el chiste se puede encontrar no nada más en fiestas, reuniones o carpas puede llamar la atención para recurrir a la literatura humorística, o una vez en ella ayudar a apreciar su estructura y sus características. El lector que no comparta un sentido del humor abierto podrá de todos modos encontrar entretenidas o interesantes estas estructuras aunque no tenga ninguna reacción ante el efecto humorístico de ellas.

Cabe aclarar también que el chiste no sólo se puede analizar dentro de una literatura o como elemento o característica de ella. Algunos estudios -entre ellos el de Freud- demuestran que los chistes sirven para indagar y conocer el inconsciente del que los crea o los cuenta, del mismo modo que el análisis de los

---

<sup>1</sup> Jorge Ibargüengoitia. *Op.cit.*, p.124.

sueños; o que pueden ser utilizados desde un punto de vista médico en donde las reacciones ante ellos pueden provocar alguna mejoría del paciente con ciertas enfermedades. El chiste también puede revelar prejuicios muy arraigados de diversas culturas, como el racismo y el antisemitismo, al tiempo que nos muestra la importancia de caricaturizar eventos, que sólo afectan a determinadas sociedades y de utilizar así la libertad de expresión. No debemos olvidar tampoco que el chiste puede no solamente encontrarse en la prosa, sino también en forma de verso o en alguna que otra poesía (las formas más comunes en las que se manifiesta el chiste rimado son *limericks*, *doggerel poems* y *clerihews*<sup>2</sup>, conocidos en español como poemas chuscos).

A través de esta investigación he llegado a la conclusión de que el chiste es una pequeña partícula lingüística que nos ayuda a comprender algunos aspectos de la vida en sociedad, porque es un factor común en nuestro mundo y porque lo vivimos cotidianamente (quizá sin el chiste, mucha gente no se conocería, hablaría, enamoraría, amaría u odiaría). El chiste es algo que todos deberíamos conocer y entender ya que su trascendencia va más allá de la común creencia de ser algo vulgar o perteneciente al carácter de la gente sin tacto. Por lo que a mi respecta, mi vida ha dejado de ser inquietante en relación a mis dudas sobre el chiste. Habré de buscar y tratar de contestar otras preguntas.

---

<sup>2</sup> Ver Anexo 7.

## ANEXOS

### Anexo 1.

Para ejemplificar el chiste anunciado en un discurso literario incluyo aquí un fragmento de la novela *The World According to Garp*, en donde se presenta un chiste de esta manera. En este fragmento el chiste se introduce después de que el narrador ha situado que a la protagonista -Jenny Fields, enfermera- no le gustan los chistes.

One striking difference she might have seen between clams and people was that most people had some sense of humor, but Jenny was not inclined toward humor. There was a popular joke among the nurses in Boston at that time, but it was not funny to Jenny Fields. The joke involved one of the other hospitals in Boston. The hospital Jenny worked in was Boston Mercy Hospital, which was called Boston Mercy; there was also Massachusetts General Hospital, which was called the Mass General. And another hospital was the Peter Bent Brigham, which was called the Peter Bent.

One day, the joke goes, a Boston cab driver had his taxi hailed by a man who staggered off the curb toward him, almost dropping to his knees in the street. The man was purple in the face with pain; he was either strangling or holding his breath, so that talking was clearly difficult for him, and the cabby opened the door and helped him inside, where the man lay face down on the floor alongside the back seat, tucking his knees up to his chest.

"Hospital! Hospital!" he cried.

"The Peter Bent?" the cabby asked. That was the closest hospital.

"It's worse than *bent*," the man moaned. "I think Molly bit it off!"

John Irving. *The World According to Garp*, pp.6-7.

## Anexo 2.

En este ejemplo, la oración en la cual se basa el juego de palabras es el teorema de Pitágoras: "The square of the hypotenuse is equal to the sum of the squares of the other two sides."

From the Journals of "Woodchuck Charlie" Robinson, Wilderness Guide & Trapper, by W.D. Snodgrass.

*April 2, 1804.* High, fleecy clouds, warm and dry. Ruckus at Iroquois reservation -three of their women pregnant, demand use of the delivery wigwam same night.

*April 4, 1804.* Light rain and drizzle. Medicine man presents problem of overcrowded tent to Iroquois elders. Tribal customs insist *all* must use tent, and must give birth on skin of their totem animal.

*April 7, 1804.* Bright, cloudless skies after recent deluge. Medicine man summons women for pow-wow. First wife's totem animal is dog-good. Small skin, easily obtained. Second wife's totem is cow-unwieldy, but readily found. Third wife's totem is hippopotamus. Medicine man enraged-huge, impossible to find, not even North American! Woman says her husband famous hunter, was taken on African expedition where he killed hippopotamus; thereon it became his (and her) totem. Also, she *has* skin of that animal. General uproar in tribe; internal warfare possible.

*April 15, 1804.* Continual sharp winds, alternate bright sunlight and shade. Iroquois troubles solved. All births successful. Woman of dog totem bears son, woman of cow totem births daughter, Third woman has twins, one male, one female. All doing well. Medicine man reports to tribal elders: "*The squaw of the hippopotamus equals the sum of the squaws of the other two hides.*"

Tomado de: James Charlton (Editor). *Bred Any Good Rooks Lately?*, pp.42-43.

En esta segunda historia el enunciado original es: "Was this the face that launched a thousand ships?" de *The Tragical History of Dr. Faustus* escrita por Christopher Marlowe.

Beautiful Princess, by Frieda Arkin

Long ago, there dwelt a king and queen who were unblessed by children. Magicians, wizards, conjurors and necromancers were daily consulted, and finally they comingled their powers of magic to most happy avail: the queen conceived!

When she was brought to bed with child, those awaiting the birth soon heard through the closed doors: "It's a little princess!" And then a great shout of amazement, and then a tiny wail. There followed a long silence, and then one of the queen's ladies emerged, a kerchief pressed to her eyes. "Such... such... beauty!" she gasped, and stumbled away.

Such was said to be the beauty of the little princess that to behold her was to render the uninitiated almost senseless. For this reason she was reared in seclusion; it was decreed that none could see her until her wedding day.

Years passed, and kings and princes the world over came to sue for her hand, though they knew that none might witness her beauty until after the wedding vows. They offered wealth, kingdoms, lifelong devotion to this earthborn Aphrodite. One of the princes was chosen.

A thousand guests came to the great luncheon following the ceremony and, the meal finished, waited in heart-pounding expectation as the veiled bride was led in. Passionately the prince plucked the veil from her face and everybody in the room beheld, in utterable shock, a face of such enormous, monstrous ugliness that abruptly every guest became violently ill.

*This was the face that shipped a thousand lunches.*

Tomado de: James Charlton (Editor). *Bred Any Good Rooks Lately?* p. 51.

## Anexo 3

## ALTA FIDELIDAD

Jorge López Páez

**3 de mayo de 1954**

Compré tres *chullos* canarios. Parece mentira, pero por meses deseo tener dinero para hacerlo. Primero me lo impidió el baile de las Acosta: tuve que comprarme un traje de noche nuevo. Luego aquel *impromptu* frente a High Life: el traje sastre me atrajo en tal forma. Es inútil que siga enumerando los obstáculos. En realidad pude comprar estos pajaritos amarillos porque Enrique me dio el dinero y se empeñó en acompañarme hasta donde los vendían. También le saqué la jaula. No sé por qué, pero era la más cara. No me importa hacer gastar el dinero a Enrique: de este modo nunca dispone de mucho -que yo sepa-, y así no me engañará o me engañará menos.

**15 de mayo de 1954**

Enrique se compró cuatro trajes nuevos: dos *sports*. ¿Habrá algún *detalle* de por medio? Sin embargo, se ha portado como todos los días: esto es un día sí y otro no.

**24 de mayo de 1954**

Enrique no vino a comer. Se quedó en el centro con su amigo Carlos Valdés. Esta noche le hice una escena, ¡qué escena! No me repetirá la hazaña en varias semanas.

**30 de mayo de 1954**

Vi un vestido primoroso en Madero. No lo compré porque prefiero que Enrique me cambie el automóvil.

**3 de junio de 1954**

Le iba a proponer a Enrique -después de esa rica cena que le hice- que me cambiara el automóvil, pero llegó su amigote Valdés. ¡Cómo me *rechoca*! Tan inoportuno. Todavía están allá abajo platicando. No sé cómo no se cansan.

**5 de junio de 1954 (sábado)**

Le habló por teléfono Carlos Valdés y se fue a jugar al póquer. Todavía no me puedo dormir. Tampoco puedo hablarle por teléfono porque no tienen en la casa donde juegan. Otra como ésta y el divorcio. Sábado y yo aquí como loca.

**7 de junio de 1954**

Hoy volvió Enrique temprano.

**9 de julio de 1954**

Desde hace un mes Enrique no sale en las tardes. ¡Qué tranquilidad! Pronto haré que me cambie el carro.

**10 de julio de 1954**

Hacía tiempo que no veía a Enrique tan contento como hoy. Fuimos al cine y a cenar. Desgraciadamente nos encontramos a Carlos Valdés. En el restaurante, cuando regresé del tocador, hablaban animadamente: callaron. Enrique, delante de mí -tal vez para que estuviera prevenida-, invitó a Carlos a cenar para la semana próxima. Se guiñaron el ojo: algo se traen.

**11 de julio de 1954**

Al anochecer encontré a Enrique midiendo la sala. Al preguntarle qué hacía, se sonrió y me dijo: "Una sorpresa". ¿Sala nueva?, ¿un piano? Tanto la sala como el piano están en buenas condiciones. Esperaré. Con este anuncio no pude pedirte el carro.

**12 de julio de 1954**

Enrique me pidió que salgamos el próximo lunes a Cuemavaca. Dice que el domingo no le gusta ir porque siempre hay tanta gente. Me supongo que ese día traerán "la sorpresa". Acepté. El martes vendrá su amigote Carlos a cenar: Enrique quiere poner a prueba "la sorpresa", ¡como si no le bastara con mi aprobación!

**13 de julio de 1954**

¡Qué domingo tan aburrido! Llovió a cántaros: faltaron cuatro de mis amigas a jugar canasta. Enrique, aburrido, tomó más de la cuenta. El marido de "La Chata" me revienta, tal parece que incita a Enrique a beber.

**14 de julio de 1954. Lunes a las 10 am**

Enrique me toca el claxon. Me voy a Cuernavaca.  
¿Qué será la sorpresa?

**El mismo día en la noche**

¡Horror, horror! Tengo ganas de llorar. No le abriré la puerta a Enrique. ¡Horror, horror!

**15 de julio de 1954**

El mentado Valdés llegó desde las seis. Ya son las doce, y no se va. Enrique con su "sorpresa" me echó a perder la sala. No quiero ni pensarlo. Hasta acá se oye el ruido. Es cierto que pudo haber sido peor. Que se entretenga con su aparatito. Yo no sabía que existía eso de la alta fidelidad. El *pocho* de Carlos la llama *high fidelity*.

**18 de julio de 1954**

Cuatro días seguidos ha venido Carlos Valdés. Ni manera de pelear con Enrique: todas las veces ha venido "ya cenado". Es la una de la mañana. Ya están en la música de cámara. Hay menos ruido.

**23 de julio de 1954**

Valdés no ha venido en varios días. Enrique se resiste a salir: se queda oyendo su alta fidelidad. Hoy fuimos al cine.

**24 de julio de 1954**

Gran pelea con Enrique. No quiso cambiar el automóvil. El va mañana a una cena.

**25 de julio de 1954**

Apenas llegue Enrique le diré que prefiero su alta fidelidad a que salga a la calle. No me puedo dormir.

**26 de julio de 1954**

Enrique vino con un cargamento de discos. Me anunció que compró una cómoda para guardarlos. Ojalá y haga juego con los otros muebles.

**27 de julio de 1954**

Estaba tan cansada, cuando llegué del centro, que no me pareció tan fea la cómoda.

**8 de agosto de 1954**

Enrique, como ayer, compró más discos.

**10 de agosto de 1954**

Otra cómoda.

**11 de agosto de 1954**

Se quedó a cenar Carlos Valdés. Todavía están oyendo sus discos. Carlos le trajo de regalo a Enrique una suscripción para una revista de alta fidelidad.

**15 de agosto de 1954**

Estoy agotada. Este domingo me cansó la canasta.

**16 de agosto de 1954**

¡Más discos! ¡Claro y otra cómoda! Así empieza la semana.

**17 de agosto de 1954**

Le propuse a Enrique que cambiara el automóvil. Apenas me miró. Como si fuera una loca. Antes, sí, antes de la alta fidelidad, me lo hubiera cambiado. Hoy no compró discos.

**18 de agosto de 1954**

Carlos Valdés lo invitó a que formara parte del *Club Toditos Amigos de la Alta Fidelidad*. Son las dos y media.

**20 de agosto de 1954**

Todavía no regresa Enrique de su reunión del *Club Toditos Amigos de la Alta Fidelidad*. Son las dos y media.

**21 de agosto de 1954**

¿Qué le darían a Enrique en la reunión? Ya no oye sentado su alta fidelidad: ahora enfrente del aparato "dirige".

**22 de agosto de 1954**

De compras. Solamente dos vestidos. Enrique oye su alta fidelidad.

**29 de agosto de 1954**

Ayer invitaron a Enrique, en la sesión del *Club Toditos Amigos de la Alta Fidelidad*, a que formara parte de otro club. ¿*Fieles de la Alta Fidelidad* o *Fanáticos de la Alta*?, pero, qué importa.

**3 de septiembre de 1954. (Domingo)**

Canasta, canasta, canasta. Enrique no me había dicho que en la mañana no saldríamos porque tenía cita con un amigo del club: le iban a mostrar un aparato nuevo.

**5 de septiembre de 1954**

Enrique trajo más discos y tres nuevas cómodas. Sacaron mis rinconeros. ¡Ya es el colmo!

**10 de septiembre de 1954**

Hoy no le abriré a Enrique: se atrevió a sacar el piano. Ya no puedo más.

**11 de septiembre de 1954**

Enrique me regaló un collar: plata, pero hace juego con mi último vestido

**12 de septiembre de 1954**

Para eso sacó el piano. Ahora me lo explico: dos nuevos aparatos. Dice que los bajos, que los agudos. ¡Qué sé yo!

**14 de septiembre de 1954**

Llegaron en la mañana los albañiles y un arquitecto especialista a tirar la escalera. Yo no quería creerlo. Le hablé a Enrique por teléfono. Me explicó que son unos cuantos arreglos necesarios.

**1o. de octubre de 1954**

Hoy acabaron la obra.

**2 de octubre de 1954**

Traieron un tablado. Enrique lo llama *podium*. El y Carlos Valdés están allá abajo haciendo payasadas.

**3 de octubre de 1954**

Sesión del *Club Toditos Amigos de la Alta Fidelidad*. ¡Hasta qué hora me desvelaré!

**4 de octubre de 1954**

Dice Enrique que su equipo no sirve para nada: que el de quién sabe quién es una maravilla. Del cambio del automóvil no quiere oír nada.

**8 de octubre de 1954**

Una cómoda inmensa y un aparato -rarísimo- para bajar los discos.

**9 de octubre de 1954**

Le trajeron un chaqué a Enrique. No me quiso dar ninguna explicación.

**10 de octubre de 1954**

El Carlos Valdés y él se emborrachan allá abajo. Enrique de chaqué, dirige. Son las tres de la mañana.

**11 de octubre de 1954**

En la mañana, Enrique me anunció que para el jueves vendrán sus amigos del club. Hace un mes que no salgo. Mi mamá dice que espere, que ya le pasará.

**14 de octubre de 1954**

Salvo la música, nada se oye. Las cuatro de la mañana. ¿Hasta cuándo se irán esos imbéciles!

**18 de octubre de 1954**

Música, música, y Carlos Valdés.

**25 de octubre de 1954**

Varios aparatos nuevos. Dice Enrique que ahora ya no lo ningunearán los del club; que éste sí es un alta fidelidad. El aparato no podía ser más horrible.

**26 de octubre de 1954**

Nunca me había sentido tan humillada. Enrique me gritó porque le moví un aparato. "Que se llenen de polvo -dijo-, pero no los toques". Parecía un loco. Ha de ser cosa de la alta fidelidad.

**2 de noviembre de 1954**

Música de órgano todo el día. Tuve que ir al panteón sola. Enrique no se acuerda que tiene muertos.

**3 de noviembre de 1954**

Increíble: Enrique renunció al consejo del banco. Una tarde por mes y dice que le quita mucho tiempo. Es cierto, no puede oír el dichoso aparatito.

**4 de noviembre de 1954**

Cambiaré de táctica. Mañana mostraré interés en sus aparatos.

**5 de noviembre de 1954**

Carlos Valdés me revienta, con sus ojos en blanco, diciendo: "Oíste, Enrique, oíste esos pianísimos".

**6 de noviembre de 1954**

Trajeron ocho nuevos aparatos. Cuatro para los bajos y cuatro para los agudos.

**8 de noviembre de 1954**

Un nuevo aparato para reproducir el piano, solamente cuando está acompañado por la orquesta.

**9 de noviembre de 1954**

Enrique me pidió con mucho cariño que pasara el comedor a la recámara de huéspedes; accedí. Va a ampliar de nuevo la sala.

**18 de diciembre de 1954**

Amanecieron muertos los canarios. Enrique dice que es a causa de las vibraciones de los aparatos. Yo tengo sospechas: todos murieron anoche.

**24 de diciembre de 1954**

Enrique se regaló un aparato para oír solamente a los metales.

**10 de enero de 1955**

Los carpinteros trabajan en una estantería inmensa que llega hasta el techo, a lo largo de toda la escalera. El pasillo ya está lleno.

**11 de enero de 1955**

Cambio de todo el equipo. Dijo Enrique que el otro era antiquísimo: que hay que estar al día.

**12 de enero de 1955**

Hoy empezaron a traer los nuevos aparatos.

**13 de enero de 1955**

Son ciento dos aparatos. Cada uno para un instrumento de la orquesta. El Carlos Valdés miraba nuestra antigua sala -ahora parece... no se parece a nada-, con los ojos asombrados.

**15 de enero de 1955**

Vinieron los del club al estreno.

**1o. de febrero de 1955**

Doscientas nuevas bocinitas. Una para cada voz del coro. "Carmina Burana sin esto no se puede apreciar", explica Enrique.

**8 de febrero de 1955**

La administración de la casa se la he encomendado a Chole, la cocinera. Ella llevará el gasto.

**10 de febrero de 1955**

Estoy loca: oigo rumores, toses, aplausos, siseos, aquí en mi cuarto.

**11 de febrero de 1955**

Cuando se vino ayer a acostar Enrique, me tranquilizó, solamente se trata de nuevas bocinas ocultas en la casa para dar la impresión del auditorio del concierto. No está completa la instalación, apenas ajustaron cien ayer en la tarde, mientras fui a ver a mi madre. Cree Carlos que para dentro de quince días terminarán con las ~~dos~~ mil

ochenta que faltan. "Muchas de ellas -dice Enrique- reproducen únicamente la respiración de cada persona que va al concierto".

*14 de febrero de 1955*

Hoy regalé varios vestidos y tiré varias cajas de sombreros. Los estantes para discos que instalan en nuestra recámara no me permiten tener mucha ropa.

*18 de febrero de 1955*

Carlos Valdés trajo el anuncio de un nuevo aparato.

*20 de febrero de 1955*

Enrique pidió el nuevo aparato. El arquitecto vendrá mañana.

*23 de febrero de 1955*

Ayer vino mi mamá. Tuve un disgusto. Me dijo que estaba loca. Todo porque esperaba a que Enrique acabara de dirigir para ofrecerle unas toallas calientes. Enrique y sus amigos tuvieron la misma opinión. Creo que mamá se pone vieja.

*13 de marzo de 1955*

Los agudos del lado derecho levantan mucho más

*18 de marzo de 1955*

No sé qué le pasa a Pennario, al fondo de la escalera. Lo cierto es que resulta insoportable. He tenido que cruzar la sala varias veces para poder pescarle sus mejores momentos bajo el retrato de papá.

*23 de marzo de 1955*

Las bocinas para las arpas necesitan un cambio urgente. Hoy, durante el *Kyrie* de la misa de Guillaume de Machaut, llegó la primera notificación del embargo.

Tomado de: Edmundo Valadés (Editor). *Los cuentos de "El cuento". Vol. III Ingenios del humorismo*, pp. 56-67.

## Anexo 4

*The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4*

Wednesday      September 16th

Our form is going to the British Museum on Friday. Pandora and I are going to sit together on the coach. She is bringing her *Guardian* from home so that we can have some privacy.

Thursday        September 17th

Had a lecture on the British Museum from Ms Fossington-Gore. She said it was a 'fascinating treasure house of personkind's achievements'. Nobody listened to the lecture. Everyone was watching the way she felt her left breast whenever she got excited.

Friday          September 18th

2 a.m. Just got back from London. Coach driver suffered from motorway madness on the motorway. I am too shaken by the experience to be able to give a lucid or intelligent account of the day.

Saturday        September 19th

The school may well want a clear account by an unprejudiced observer of what happened on the way to, during and coming back from our trip to London. I am the only person qualified. Pandora, for all her qualities, does not possess my nerves of steel.

*Class Four-D's Trip to the British Museum*

7 a.m. Boarded coach.

- 7.05 Ate packed lunch, drank low-calorie drink.
- 7.10 Coach stopped for Barry Kent to be sick.
- 7.20 Coach stopped for Claire Neilson to go to the Ladies.
- 7.30 Coach left school drive.
- 7.35 Coach returned to school for Ms Fossington-Gore's handbag.
- 7.40 Coach driver observed to be behaving oddly.
- 7.45 Coach stopped for Barry Kent to be sick again.
- 7.55 Approached motorway.
- 8.00 Coach driver stopped coach and asked everyone to stop giving 'V' signs to lorry drivers.
- 8.10 Coach driver loses temper, refuses to drive on motorway until 'bloody teachers control kids'.
- 8.20 Ms Fossington-Gore gets everyone sitting down.
- 8.25 Drive on to motorway.
- 8.30 Everyone singing 'Ten Green Bottles'.
- 8.35 Everyone singing 'Ten Green Snotrags'.
- 8.45 Coach driver stops singing by shouting very loudly.
- 9.15 Coach driver pulls in at service station and is observed to drink heavily from hip-flask.
- 9.30 Barry Kent hands round bars of chocolate stolen from self-service shop at service station. Ms Fossington-Gore chooses Bounty bar.
- 9.40 Barry Kent sick in coach.
- 9.50 Two girls sitting near Barry Kent are sick.
- 9.51 Coach driver refuses to stop on motorway.
- 9.55 Ms Fossington-Gore covers sick in sand.
- 9.56 Ms Fossington-Gore covers sick as a dog.
- 10.30 Coach crawls along on hard shoulder, all other lanes closed for repairs.
- 11.30 Fight breaks out on back seat as coach approaches end of motorway.
- 11.45 Fight ends. Ms Fossington-Gore finds first-aid kit and sees to wounds. Barry Kent is punished by sitting next to driver.
- 11.50 Coach breaks down at Swiss Cottage.
- 11.55 Coach driver breaks down in front of A A man.
- 12.30 Class Four-D catch London bus to St Pancras.
- 1 p.m. Class Four-D walk from St Pancras through Bloomsbury.

1.15 Ms Fossington-Gore knocks on door of Tavistock House, asks if Dr. Laing will give Barry Kent a quick going-over. Dr. Laing in America on lecture tour.

1.30 Enter British Museum. Adrian Mole and Pandora Braithwaite awestruck by evidence of heritage of World Culture. Rest of class Four-D run berserk, laughing at nude statues and dodging curators.

2.15 Ms Fossington-Gore in state of collapse. Adrian Mole makes reverse-charge phone call to headmaster. Headmaster in dinner lady strike-meeting, can't be disturbed.

3 p.m. Curators round up class Four-D and make them sit on steps of museum.

3.05 American tourists photograph Adrian Mole saying he is a 'cute English schoolboy'.

3.15 Ms Fossington-Gore recovers and leads class Four-D on sightseeing tour of London.

4 p.m. Barry Kent jumps in fountain at Trafalgar Square, as predicted by Adrian Mole.

4.30 Barry Kent disappears, last seen heading towards Soho.

4.35 Police arrive, take Four-D to mobile police unit, arrange coach back. Phone parents about new arrival time. Phone headmaster at home. Claire Neilson has hysterical fit. Pandora Braithwaite tells Ms Fossington-Gore she is a disgrace to teaching profession. Ms Fossington-Gore agrees to resign.

6 p.m. Barry Kent found in sex shop. Charged with theft of 'grow-it-big' cream and two 'ticklers'.

7 p.m. Coach leaves police station with police escort.

7.30 Police escort waves goodbye.

7.35 Coach driver begs Pandora Braithwaite to keep order.

7.36 Pandora Braithwaite keeps order.

8 p.m. Ms Fossington-Gore drafts resignation.

8.30 Coach driver afflicted by motorway madness.

8.40 Arrive back. Tyres burning. Class Four-D struck dumb with terror. Ms Fossington-Gore led off by Mr Scruton. Parents up in arms. Coach driver charged by police.

Sunday      September 20  
FOURTEENTH AFTER TRINITY. MOON'S LAST QUARTER

Keep having anxiety attacks every time I think about London, culture or the MI. Pandora's parents are lodging an official complaint to everyone they can think of.

Monday      September 21st

Mr Scruton complimented Pandora and I on our leadership qualities. Ms Fossington-Gore is on sick leave. All future school trips have been cancelled.

Tuesday      September 22nd

The police have dropped charges against coach driver because there is 'evidence of severe provocation'. The sex shop are not pressing charges either because officially Barry Kent is a child. A child! Barry Kent has never been a child.

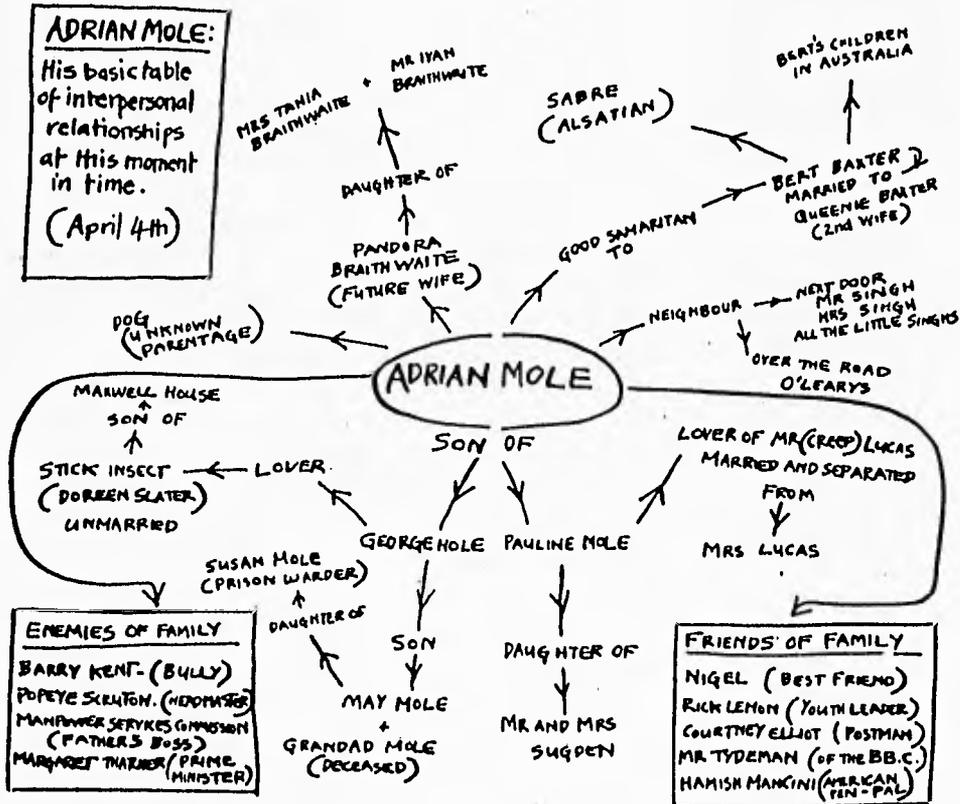
Wednesday      September 23rd

Mr Scruton has now read my report on the trip to London. He gave me two merit marks for it!

It was on the news today that the British Museum is thinking of banning school parties.

Anexo 5

Ilustración, posiblemente de Caroline Holden, tomada de: Sue Townsend, *Adrian Mole From Minor to Mayor. The Mole Diaries: The First Ten Years*, pp.184-185.



## Anexo 6

## The Secret Diary of John Mayor Aged 47 3/4

## Monday

A very delightful surprise greeted me when I arrived home this evening from the House (of Parliament - not my house, obviously, or I could not have returned from there!). Anyway, there was no sign of Norman and all the lights were off. Luckily I had my pencil torch-and-screwdriver set in my top pocket, so I immediately went to the fuse-box which is in the cupboard under the stairs where I keep such useful items as my old cricket pads. When I opened the door, however, who should I find but Norma Lamont with his new research assistant, "Oh, hullo, Prime Minister," he said, "we were hoping to surprise you rather than the other way about." At that moment there was a lot of giggling and the whole cabinet came out of hiding, all wearing paper hats except for Mr Hurd. My friend David Mellor explained that he and Chris had planned a special party to celebrate my first year as Prime Minister. They had even laid on a big cake with one candle on it, to commemorate all my, by no means inconsiderable, achievements. There was a rather clever message on top of the cake - A YEAR WITHOUT THE OLD BAT - a reference no doubt to my well-known love of cricket! The party went on till all hours and it must have been at least half-past nine before I got to bed.

## Tuesday

Today is my big day, when I have to tell the House of Commons exactly where I stand on the famous Maastricht negotiations. Mr Hurd was very kind and gave me a 15-page outline of what I should say. He had guessed my thoughts so accurately that I didn't have to change a single word. The best bit (what Mr O'Donnell called "a great sound-bite") was where I said: "We have built the station. The train has left. It is high time we got on board, unless we decide to get off." When I said this in the House of Commons they all cheered except you-know-who, who spoilt the effect by getting up and making a very long speech which nobody listened to. I feel quite sorry for her, really.

**Wednesday**

It was in no small measure irritating when I read in the papers a whole lot of headlines such as e.g. MAGGIE KOs FEEBLE MAYOR and THATCHER'S REFERENDUM CALL - LET MY PEOPLE CHOOSE. I cannot think why the newspapers pay so much attention to what Mrs Thatcher says, when she is not even Prime Minister any longer. I certainly don't, which I immediately proved by asking Mr O'Donnell to tell all the papers that there is definitely not going to be a referendum. This should leave no one in any doubt as to whom is in charge, and should shut her up once and for all.

**Thursday**

Imagine my surprise when I turned on the television at lunchtime to see Mrs Thatcher once again holding forth, and actually having the cheek to say that I was "arrogant" not to go along with her referendum idea. Quite clearly she is, as usual, totally out of touch with what ordinary people think. And as for her calling people "arrogant", well I am speechless, is all I can say. "I feel quite sick," I told Norman, who immediately went off to ring up her friend at *Hello* magazine.

**Friday**

The newspapers have once again got it all wrong. They have brought out an opinion poll which says that 87 per cent of the public are in favour of Mrs Thatcher's referendum scheme. How can ordinary people be expected to understand something as complicated as the Common Currency and European Monetary Union? Even I don't understand it, and I am Prime Minister (unlike some people I can think of!).

**Anexo 7*****Limerick***

A gentleman dining at Crewe  
 Found quite a large mouse in his stew;  
 Said the waiter, 'Don't shout  
 And wave it about,  
 Or the rest will be wanting one, too!'

***Doggerel poem***

Little Willie from the mirror  
 Licked the mercury right off,  
 Thinking, in his childish error,  
 It would cure the whooping cough.  
 At the funeral, his mother  
 Smartly quipped to Mrs Brown:  
 'Twas a chilly day for Willie  
 When the mercury went down!'

***Clerihew***

Alfred de Musset  
 Hated his pusset;  
 When it mieu'd  
 He mondieu'd.

***Poem: Ravin's of the Piute Poet Poe, by C.L. Edson***

Once upon a midnight dreary, eerie, scary,  
 I was wary, I was weary, full of worry, thinking of my lost  
 Leonore  
 Of my cheery, aery, fairy, fiery Dearie - (Nothing more).  
 I was napping, when a tapping on the overlapping coping,

woke me, yapping, groping... toward the rapping. I went  
 hopping, leaping...  
 hoping that the rapping on the cooping  
 Was my little lost Leonore.  
 That on opening the shutter to admit the latter critter, in  
 she'd flutter from the gutter with her bitter eyes a-glitter;  
 So I opened wide the door, what was there? The dark weir  
 and the drear moor - or I'm a liar - the dark mire, the  
 drear moor, the mere door, and nothing more!

Ejemplos tomados de: Walter Nash. *The Language of Humour*, pp. 52, 6, 52 y 159 respectivamente.

#### JABBERWOCKY

'Twas brillig, and the slithy toves  
 Did gyre and gimble in the wabe:  
 All mimsy were the borogoves,  
 And the mome raths outgrave.

"Beware the Jabberwock, my son!  
 The jaws that bite, the claws that catch!  
 Beware the Jubjub bird, and shun  
 The frumious Bandersnatch!"

He took his vorpal sword in hand:  
 Long time the manxome foe he sought-  
 So rested he by the Tumtum tree,  
 And stood awhile in thought.

And, as in uffish thought he stood,  
 The Jabberwock, with eyes of flame,  
 Came whiffling through the tulgey wood,  
 And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through  
 The vorpal blade went snicker-snack!

He left it dead, and with its head  
He went galumphing back.

"And hast thou slain the Jabberwock?  
Come to my arms, my beamish boy!  
O frabjous day! Callooh! Callay!"  
He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy tove  
Did gyre and gimble in the wabe:  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

Tomado de Lewis Carroll. *Through the Looking-Glass*, p.133.

## Bibliografía

- ALBALADEJO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus Ediciones, Madrid, 1992.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *La prosa*, Marymar Ediciones S.A., Buenos Aires, 1984.
- ANÓNIMO. *El Lazarillo de Tormes*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1977.
- ANÓNIMO. "The Secret Diary of John Mayor Aged 47 3/4", en *Private Eye*, London, no. 782, december 6th, 1991, pp.18-19.
- ARISTÓTELES. *Poética*, traducción de Juan D. García Bacca, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.
- AVILA, Raúl. *La lengua y los hablantes*, Editorial Trillas, México, 1977.
- BARTHES, Roland. *Lo verosímil*, traducción de Beatriz Dorriots, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1973.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*, editorial Paidós, México, 1990 (1964).
- BERGER, Arthur Asa. *An Anatomy of Humor*, traducción de Alberto Vanasco, Transaction Publishers, New Jersey, 1993
- BERGSON, Henri. *La risa*, traducción de M.L. Pérez Torres, Espasa Calpe, Madrid, 1986. (Col. Austral No. 1534)
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, S.A., México, 1988 (1985).
- BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet. *La novela*, traducción de Eric Sullá, Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1989 (1975).
- BRAYBROOKE, L. (Editor). *Samuel Pepys' Diary*, Frederick Warne & Co., London, 1932.

- CANTOR, Eddie (Editor). *World's Book of Best Jokes*, The World Publishing Company, Cleveland, 1946 (1943).
- CARROLL, Lewis. *Alice in Wonderland and Other Favorites*, Washington Square Press, New York, 1951
- CLARASÓ, Noel. *Iconografía del chiste*, Aguilar, Madrid, 1956.
- COHN, Dorrit. "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases" en *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 19, No. 1, Winter, 1989, pp. 3-24
- CHARLTON, James (Editor). *Bred Any Good Rooks Lately?*, The Intrepid Linguistic Library, Laurel-Bantam, New York, 1994 (1986).
- Diccionario Enciclopédico *QUILLET*, Editorial Cumbre, México, 1977.
- EBERHARDT, Isabelle. *Los diarios de una nómada apasionada*, traducción de Adolfo García Ortega, Edición Mondatori España, S.A., Madrid, 1988.
- EVANS, Bergen. *The Natural History of Nonsense*, Vintage Books, New York, 1959.
- FERNANDEZ, Macedonio. *Teorías*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1974.
- FOWLER, Roger. *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge, London, 1987.
- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, traducción de Luis López-Ballesteros, Editorial Iztaccihuatl, S.A., México, 1977.
- GARANTO ALÓS, Jesús. *Psicología del humor*, Editorial Herder, Barcelona, 1983.
- GROTJAHN, Martin. *Psicología del humorismo*, traducción de Joaquín Merino, Ediciones Morata, Madrid, 1961.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. *Autopsias rápidas*, Editorial Vuelta, S.A. de C.V., México, 1988.

- IRVING, John. *The World According to Garp*, Ballantine Books, New York, 1990.
- KERNAN, Alvin B. *The Plot of Satire*, Yale University Press, New Haven, 1965.
- LANDOWSKI, Eric. "Con el humor no se juega. La prensa política y sus caricaturas" en *Acta Poética*. Universidad Nacional Autónoma de México, No. 13, Primavera de 1992, pp. 225-261
- LODGE, David. *Art of Fiction*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1992.
- LUJÁN, Nestór. *El humorismo*, Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Barcelona, 1973.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- MAY, Georges. *La autobiografía*, traducción de Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- MC GHEE, Paul E. *Humor, Its Origins and Development*, W.H. Freeman and Company, San Francisco, 1979.
- MEDINA, Luis Ernesto. *Comunicación, humor e imagen: Funciones didácticas del dibujo humorístico*, Editorial Trillas, México, 1992.
- MIKES, George. *How To Be an Alien*, Penguin Books, Middlesex, 1966 (1946).
- MORIN, Violette *et al.* *Análisis estructural del relato*, traducción de Beatriz Borriots, Premia editora, México, 1982.
- MOUNIN, Georges. *La literatura y sus tecnocracias*, trad. de Jorge Aguilar Mora, Fondo de cultura económica, México, 1978.
- MUIR, Frank (Editor). *The Oxford Book of Humorous Prose*, Oxford University Press, Oxford, 1991.
- NASH, Walter. *The Language of Humour*, Longman, London, 1985.

ORTEGA, Exequiel Cesar. *Historia de la biografía*, Editorial "El Ateneo", Buenos Aires, 1945

PACHECO, José Emilio. *El principio del placer*, Joaquín Mortiz, México, 1972.

PORTUONDO, Juan A. *Cuatro técnicas en el test de apercepción temática y la autobiografía como técnica proyectiva*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1979 (1970).

RANGEL GUERRA, Alfonso. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, El Colegio de México, México, 1989.

RUSS, Hume R. *How to Write Jokes (by the Numbers) in 20 Funny Lessons*, Fun-E Productions, Somerville, N.J., 1990.

SCHAEFFER, Neil. *The Art of Laughter*, Columbia University Press, New York, 1981.

SHUMAKER, Wayne. *English Autobiography. Its Emergence, Materials, and Form*, University of California Press, Los Angeles, 1954.

TOWNSEND, Sue. *Adrian Mole from Minor to Mayor. The Mole Diaries: The First Ten Years*, Methuen, London, 1991.

\_\_\_\_\_. *Adrian Mole: The Wilderness Years*, Methuen, London, 1993.

\_\_\_\_\_. *The Growing Pains of Adrian Mole*, Methuen Mandarin, London, 1990 (1984).

\_\_\_\_\_. *The Queen and I*, Methuen, London, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4*, Methuen, London, 1989 (1982).

VALADÉS, Edmundo (Editor). *Los cuentos de "El cuento". Vol. III Ingenios del humorismo*, García Valadés editores, s.a. de c.v., México, 1988.

VALLE-ARIZPE, Artemio de. *El Canillitas*, Editorial Diana, México, 1977.

VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*, traducción de Myra Gann, Siglo veintiuno editores, México, 1980.

\_\_\_\_\_. *Texto y contexto*, traducción de Juan Domingo Moyano, Red Editorial Iberoamericana México, S.a. de C.V., México, 1993.

WERNER, David. *Donde no hay doctor*, Editorial Pax-México, México, 1990 (1973).