



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

TRADUCCIÓN COMENTADA DE DOS CUENTOS DE
DAVID SEDARIS: UNA PROPUESTA DESDE LA
ÓPTICA DE LOS ESTUDIOS DE HUMOR

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

ÉDGAR EMILIO LARA PEREA

ASESORA: MTRA. JULIA CONSTANTINO REYES



MÉXICO, D. F.

2013



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.

Gracias

A Sergio y Patricia, que me han dado todo para poder estudiar y han evitado hacer la pregunta "¿Y de qué vas a trabajar con esa carrera?" tanto como les ha sido posible.

A la Facultad de Filosofía y Letras, porque es un lugar al que me enorgullece pertenecer y porque estoy seguro de que ahí he recibido la mejor preparación, he conocido a los personajes más extraños y he tomado el café más quemado.

A quien soportó mis crisis y depresiones mientras escribía esta tesis, Alan, no sólo porque leyó y opinó sobre mi trabajo, sino también porque en esos momentos difíciles me ha hablado de una versión fabulosa de mí que me gustaría conocer. Tengo estudiados a muchos otros.

A mi asesora, Julia Constantino, quien me guió de manera estupenda en todo momento, señalando mis desatinos con profesionalismo, paciencia y mucho sarcasmo. No le debo una, sino diez cenas en el restaurante del Lago.

A mi supervisora, Charlotte Broad, porque en su seminario de tesis nació esta traducción comentada y porque apoyó mi idea desde el principio diciendo "We'll have fun reading it!", a lo que yo respondía "Maybe, but I won't have fun writing it".

A Naír Anaya, por sus valiosos comentarios y porque admiro que siempre habla con amabilidad y una sonrisa en el rostro.

A Ariadna Molinari, por haber corregido los errores que aprovecharon mi hartazgo y aparecieron por generación espontánea sin que yo lo notara.

A Claudia Marín, por haber dibujado una carita feliz en la revisión que me devolvió; me fue de gran ayuda.

A La Pandilla: Ale, Anita, Æriel, Cris Cris y Jan, porque sin ellos habría sido un ermitaño en la facultad, preguntándome por qué sólo estaba rodeado de esnobs.

A todos los que directa o indirectamente me ayudaron a terminar esta traducción y me han apoyado durante toda la carrera.

Traducción comentada de dos textos de David Sedaris:
una propuesta desde la óptica de los estudios de humor

Índice

1. Introducción, David Sedaris y una reflexión sobre la traducción de textos humorísticos.....	4
2. Posibles definiciones del humor y recursos lingüísticos del humor.....	11
2.1 ¿Qué es el humor?.....	11
2.2 Recursos lingüísticos del humor.....	20
3. Humor y traducción.....	31
3.1 Diferencias entre el humor mexicano y el humor estadounidense.....	31
3.1.1 Humor mexicano.....	35
3.1.2 Humor estadounidense.....	41
4. Comentario de la traducción.....	50
4.1 Dificultades en la traducción diferentes de las relacionadas con el efecto humorístico.....	54
4.2 Dificultades en la traducción relacionadas con el efecto humorístico.....	58
5. Conclusiones.....	73
6. "Familiar directo" - Traducción de "Next of Kin".....	76
7. "La suplente" - Traducción de "The Understudy".....	82
8. Anexos.....	95
8.1 "Next of Kin".....	95
8.2 "The Understudy".....	100
9. Bibliografía.....	111

It is the ability to take a joke, not make one,
that proves you have a sense of humor.
—Max Eastman

1. Introducción: El humor, David Sedaris y una reflexión sobre la traducción de textos humorísticos

¿Cuáles son las características con las que una obra debe contar para atrapar la atención del lector? Ésa es, sin duda, una pregunta difícil de responder. Por suerte, no estoy obligado a hacerlo. Puedo, en cambio, utilizar esa pregunta para reflexionar acerca de las reacciones de un lector ante un texto que lo ha cautivado. Pensemos pues en algunas de las emociones que pueden experimentarse a través de las formas narrativas: llorar con una novela que nos ha conmovido, intrigarse con una historia policiaca, sentir miedo al leer un cuento de horror o, ¿por qué no?, reír con las anécdotas de un personaje. Es esta última reacción, reír, en la que he elegido concentrarme.

Basta con revisar las obras más leídas a lo largo de la historia, desde el teatro griego hasta la literatura de nuestros días, para darnos cuenta de que aquellos escritores que han encontrado la forma de entretener al hacer reír siempre han gozado de popularidad y de un gran número de lectores. Es por eso que no debería sorprendernos que exista un gran interés en estudiar qué es lo que causa risa en un texto literario y, sobre todo, en crear obras que satisfagan esa necesidad, exclusivamente humana, de burlarse, de reírse del otro y de uno mismo, de deleitarse con una escena graciosa o, simplemente, soltar una carcajada (sin saber en realidad por qué). Me referiré a éstas como obras “humorísticas”, lo cual nos lleva a pensar en el concepto de “humor”, que presenta infinidad de complicaciones y vacíos imposibles de llenar con los cuales tendré que lidiar irremediablemente.

Es gracioso —o tal vez no lo es tanto para los teóricos— pensar que el lector tiene la capacidad de reírse sin siquiera analizar por qué se ha reído; al parecer, todo forma parte de un

acto automático y sincero que no puede forzarse ni, peor aun, explicarse del todo. ¿Es entonces la risa provocada en el lector una característica fundamental para clasificar un texto como humorístico? También es relevante pensar en la proliferación que este tipo de textos ha tenido a lo largo de la historia, ya que esto puede ser materia de reflexión en cuanto a la necesidad de traducir obras humorísticas para satisfacer la demanda creciente por la lectura de las mismas en todo el mundo. He revelado así otro punto crucial que trato en esta traducción comentada: la relación entre humor y traducción. Evidentemente, es necesario establecer paralelismos entre las formas en las que se construye el humor en una lengua y otra, en este caso, español e inglés, para poder hacer comparaciones útiles que guíen al traductor.

Mi objetivo en esta traducción comentada es enfrentarme a lo indefinible de aquello que llamamos “humor” con tal de identificar los rasgos esenciales en un texto humorístico y, de esta forma, utilizarlos como herramientas que permitan tomar decisiones justificadas en la traducción. Para traducir un texto en particular enmarcándolo en los límites de los estudios de humor, he elegido los relatos “Next of Kin”, extraído del libro *Naked* (1997), y “The Understudy”, de la colección *When You Are Engulfed In Flames* (2008), escritos por David Sedaris. Para saber por qué estos textos pueden considerarse humorísticos, propongo pensar en la experiencia del lector que se encuentra con un libro perteneciente a ese género. Antes de abrirlo y poder identificar características específicas que estén relacionadas con el efecto humorístico, el lector seguramente habrá adquirido el libro a través de una biblioteca o una librería, y es probable que éste haya sido catalogado bajo la clasificación “humor”. Puede que ese primer paso para identificar un texto humorístico parezca bastante superficial, pero tomar en cuenta la forma en la que se clasifica un libro nos habla de las estrategias que una librería o una editorial utiliza para vender un texto, las cuales, suponemos, deberían ser coherentes con el contenido del libro. Además, están los paratextos que predisponen al lector para esperar que ciertos rasgos se encuentren presentes en el

texto y que a su vez conforman un todo inseparable del contenido. Tanto las imágenes en las portadas de los libros (un esqueleto que fuma en *When You Are Engulfed in Flames* y un par de calzoncillos en *Naked*) como los extractos de reseñas, que llenan la cubierta trasera y las páginas preliminares de ambos títulos, permiten saber de antemano que se trata de una obra humorística. Observando estos elementos dependientes del escrito, comenzamos a reconocer qué rasgos identifican un texto humorístico; sin embargo, lo que es esencial para determinar un texto cómico como tal son las diferentes herramientas de las que el autor se vale para intentar provocar risa o, al menos, una sensación de gozo en el lector, sin mencionar que sin ellas, los paratextos antes mencionados no tendrían sentido alguno. Son esas herramientas las que definirían claramente si un texto es humorístico o no; a lo largo de esta traducción comentada las exploro para mostrar cómo se construye el humor en los textos de Sedaris. Por otro lado, uno de los primeros problemas a los que el traductor debe enfrentarse es saber qué corriente teórica elegirá para enmarcar su trabajo, lo cual lo ayudará sobremanera a justificar y dirigir sus decisiones con coherencia. Debido a esto, he elegido los estudios de humor,¹ pues me parece el marco teórico más apropiado y efectivo para abordar una traducción cuyo propósito principal es reproducir el efecto humorístico, ya que son estos estudios los que me permitirán saber qué es el humor, cómo se produce y cuál es la relación de éste con la traducción.

El autor de los textos que traduje es David Sedaris, un humorista estadounidense que nació en 1956. Ha escrito ensayos y relatos, la mayor parte de ellos contados en primera persona; son textos que hablan de su infancia, adolescencia y otros pasajes de su vida de una manera crítica y burlona. Sedaris ha gozado de popularidad desde 1992, cuando se dio a conocer al leer en la radio un ensayo titulado “SantaLand Diaries”. Desde entonces ha estado vigente gracias al estilo cómico con el que retrata la vida diaria y gracias a la forma en la que se mofa de sí mismo.

¹ A pesar de que algunos autores se refieren a los estudios *de* humor y *del* humor indistintamente, yo

Sedaris es “ante todo autobiográfico —sin mencionar hilarante, brutalmente honesto y terriblemente triste—” (Kopelson 1).²

En muchas reseñas y sinopsis de los libros de David Sedaris, se le considera un escritor de *ensayos*. Al utilizar este término, lo cual parece ser una estrategia comercial, su casa editorial³ vende la idea de ver sus textos como un ejercicio en el que el autor reflexiona acerca de experiencias personales y verídicas que ha podido retomar de una forma cómica y, por lo tanto, pueden considerarse un ensayo. Sin embargo, después de leer los textos recogidos en las dos colecciones a las que he elegido referirme (*Naked* y *When You Are Engulfed in Flames*), puedo disentir de esta clasificación. Creo que es mucho más conveniente pensar en David Sedaris como un autor de ficción; podría ser pertinente clasificar sus textos como *narrative essays*, un ensayo que no es académico y que contiene elementos propios de la narrativa (diálogos, trama, etc.), pero sería engañoso pensar que estos "ensayos" no se han valido de la ficción para crear el efecto humorístico que logran: "Sedaris siempre ha dicho que exagera con tal de producir un efecto, particularmente en los diálogos [...] También sostiene que, en el tipo de ensayos que escribe, la realidad es un concepto escurridizo y subjetivo, sobre todo porque no existen dos personas que tengan el mismo recuerdo del mismo suceso" (Lyll 1). Además, Sedaris se ha caracterizado por dar a conocer su obra de una forma por demás singular; el éxito de sus obras lo ha llevado a recorrer países para dar lecturas en voz alta de su trabajo, llenando auditorios cual si fuese un cantante famoso o una estrella de *rock*. Es relevante mencionar esta peculiaridad del autor, pues eso le ha permitido modificar su forma de escribir; la oportunidad de leer en voz alta su trabajo y tener siempre una audiencia que lo escucha lo ha ayudado a mejorar sus textos al poder darse cuenta de la reacción inmediata de su público: “Para Sedaris ese proceso incluye al menos siete

² La traducción de ésta y todas las citas que en su original estén en inglés es mía.

³ <http://www.hachettebookgroup.com/titles/david-sedaris/lets-explore-diabetes-with-owls/9780316154697/>

borradores y leer muchísimo en voz alta los nuevos textos al estar de gira, escuchando la cadencia de las oraciones y notando cómo responde la audiencia: cuando la gente se ríe, cuando dejan de interesarse” (Lyll 1). Desde luego, todos estos rasgos en la forma de escribir de Sedaris nos hablan de un autor que crea su propia fórmula de lo que es gracioso, lo que hace reír a la gente, a partir de un método de prueba y error mediante el cual puede experimentar con un público que responde a su trabajo. Esto me hace reflexionar acerca de la desventaja que tienen los estudiosos del humor en comparación con Sedaris; depender de teorías que no son demostradas empíricamente da como resultado una visión limitada del tema, en este caso, del humor. Sin embargo, un análisis delimitado y concreto del humor escrito, como el que abordo en esta traducción comentada, depende de una exploración de los elementos existentes en el texto, lo cual implica que algo tan variable como la recepción del mismo no pueda ser tomada en cuenta.

Es pertinente especificar que en esta traducción comentada me concentro en el aspecto lingüístico del humor (relacionándolo siempre con la literatura y la traducción). Evito centrarme en otras perspectivas sobre el tema, como las de la psicología, la filosofía, los estudios culturales, la sociología y la antropología, que desde luego son necesarias para entender el fenómeno por completo. Para brindar un panorama general de los estudios del humor, una tarea complicada debido a que no existe aún una definición completa y definitiva del humor, me baso en estudios recientes sobre el tema y, a pesar de que no escribo mi propia definición a causa de la infinidad de problemas y dificultades que esto representaría, me apego a la siguiente noción: el efecto humorístico existe gracias a la ruptura de las expectativas que se siembran en el lector/escucha desde el momento en el que éste sabe que participa en un acto humorístico (contar un chiste, leer una pieza cómica, etc). Asimismo, me enfocaré en los rasgos del humor que pueden ser comprobados textualmente, explorando los métodos para crear humor dentro de un texto, la forma en que funcionan y los principios en los que se basan.

También es útil recordar que la manera de abordar la traducción, o cualquier otra disciplina, cambia de acuerdo a la óptica a través de la cual la exploramos. Si el lente mediante el cual estoy considerando la traducción es el humor, se hace esencial mantenerse fiel al objetivo de una traducción humorística; que el texto fuente cumpla con una función específica (hacer reír), me permitirá realizar algunos cambios necesarios con tal de cumplir con esa función, ese objetivo. Esta libertad —me atrevo a considerarla como tal— está justificada por la necesidad de hacer que la traducción no sólo corresponda con lo que el texto transmite sino también con la cultura (¿qué es gracioso en México?, ¿qué es gracioso en E. U. A?) y las diferentes formas de expresar un mismo significado e intención (¿cómo decir tal cosa en español para que cause risa?). En otras palabras, decidir traducir una oración de una manera u otra dependerá tanto de la coherencia con lo que se dice en el idioma fuente como de lo que sea más favorable para el efecto humorístico.

Este razonamiento me lleva inevitablemente a reflexionar acerca de las implicaciones que conlleva la traducción de textos humorísticos. Si vamos más allá de decir que el propósito de traducirlos es reproducir la función que desempeñan, podemos darnos cuenta de que la traducción es relevante en muchos otros aspectos. ¿Por qué no retomar, por ejemplo, la idea de la traducción como el acto que acerca una cultura a otra por medio del lenguaje? La única forma de dar a conocer internacionalmente una obra que de otra forma permanecería ignorada por los hablantes de un idioma diferente al del texto fuente es la traducción. Al concebirla de este modo, la tarea de traducir se antoja esencial para que determinada lengua esté en contacto con el pensamiento y la cultura de los hablantes de cualquier otra lengua en el mundo. Siguiendo esta lógica, nos topamos con lo que parece ser una gran contradicción; mientras que por un lado está la ventaja de poder dar a conocer una cultura a través de la traducción de sus obras literarias, existe también la

necesidad de modificar mucha de la información contenida en las mismas con tal de hacer el texto meta comprensible, lo cual implica adaptar, cambiar, explicar, etc. Yo creo, al contrario, que el resultado de esta supuesta contradicción es en realidad el enriquecimiento de un texto que permite el encuentro de esas dos culturas. Así pues, la traducción de narraciones como las de Sedaris significa la oportunidad de transmitir el contexto cultural descrito en el texto (un personaje vive en Nueva York y reflexiona sobre el conflicto racial en su comunidad, por ejemplo), e implica también la asimilación de ese bagaje a través de la adaptación a la lengua meta (pensemos en la traducción de una palabra altisonante, que nos habla inevitablemente de una región, un dialecto y un uso de la lengua en particular). Por lo tanto, la labor del traductor conlleva un sinnúmero de factores que deben ser considerados a la luz de los objetivos que deba cumplir su traducción.

Es ésta la reflexión que tendré en mente, ya que es fácil relacionarla con la teoría del escopo (*skopos theory*), bien conocida en el campo de la traductología, en la que para traducir e interpretar un texto debe tomarse en cuenta la función o las funciones con las que cumplen el texto fuente y, sobre todo, el texto meta. Mi objetivo es abordar este acercamiento teórico (del cual hablaré en el tercer capítulo del comentario de traducción) y complementarlo con otras estrategias, como los recursos lingüísticos del humor, las posibles definiciones del humor y los distintos tipos de humor que podemos encontrar en las culturas mexicana y estadounidense, para así conformar una base sólida mediante la cual justifique y explique el proceso de traducción de los textos de David Sedaris que he elegido.

2. Posibles definiciones del humor y recursos lingüísticos del humor

2.1 ¿Qué es el humor?

Con qué facilidad decimos que alguien tiene “buen sentido del humor”, como si ésa fuera una cualidad reservada sólo para algunos, un don que demuestra una capacidad para relacionarse de mejor forma en sociedad y ayuda a transmitir alegría o felicidad de una forma u otra. Pero ¿a qué nos referimos al decir eso? Tener sentido del humor tal vez consiste en ser capaz de detectar determinados procesos en la forma en que nos comunicamos (hablar, leer, escribir), gracias a los cuales podemos manipular las palabras, las imágenes que evocamos, las historias que contamos, la forma en que criticamos a alguien, etcétera. Para ejemplificar la oración anterior, propongo una escena. Imaginemos que estamos en una reunión, presenciando un acto ridículo y vergonzoso en el que un cantante *amateur* destroza nuestros tímpanos. Ahora visualicemos a la anfitriona, o el anfitrión, de dicha reunión, quien interrumpe al cantante diciendo:

—Puede usted dejar de cantar.

¿Cuál sería la diferencia si, imaginando la escena una vez más, suponemos que esa persona interrumpió al cantante de la siguiente manera?:

—Gracias, ya nos has deleitado bastante⁴ con tu interesante interpretación.

Sin duda, la segunda opción puede resultar mucho más graciosa que la primera. Pero ¿por qué? Por el contexto, sabemos que el verbo utilizado, *deleitar*, se usa de forma irónica, ya que en realidad se expresa todo lo contrario con él. La amabilidad de la oración contrasta, además, con el efecto que se conseguiría en realidad (exponer al cantante imaginario al escarnio público). Podemos agregar que se ha elegido el adjetivo *interesante* para reemplazar algunos otros que podrían resultar mucho más apropiados para la ocasión, como *horrible*, *espantosa*, *desafinada*,

⁴ “You have delighted us long enough” en Jane Austen, *Pride and Prejudice*, p. 69.

etc). Mediante estas dos opciones para decir una misma cosa (que la persona deje de cantar), busco ejemplificar la manipulación de palabras que mencioné en el primer párrafo de este capítulo, la cual sucede en un acto comunicativo. Sin embargo, este análisis no explica del todo cuáles son los rasgos que están en juego al formular una frase que podríamos clasificar como humorística. Vemos entonces las complicaciones al tratar de explicar en qué consiste el humor, sin mencionar además los procesos mentales que evidentemente no abordaré.

El propósito de este capítulo es brindar un panorama general con el que se pueda responder qué es el humor. Asumir que esa pregunta se puede responder implica ignorar las visiones de algunos estudiosos del tema, quienes creen que el concepto es indefinible, como en el caso de Max Eastman en su *Enjoyment of Laughter*, quien, en lo que pareciera una contradicción, declara que el humor es inexplicable para después hacer aseveraciones sobre lo que *es* el humor: "Todo intento por explicar el humor ha fallado, y todos le resultan bastante tontos a la gente que sabe divertirse porque se toman el humor en serio. Lo que quiero decir es que tratan de explicarlo y demostrar cuál es su valor como parte de la vida seria. El humor es un juego. El humor es ser divertido. No tiene un valor general excepto aquel que posee el juego" (Eastman 15).

He decidido excluir este acercamiento tan cómodo, con el que se puede evitar definir el humor, porque es necesario reconocer las características con las que se produce y los conceptos que han propuesto otros autores para, así, seguir con mi análisis del humor en la literatura y su particular relación con la traducción. Por otro lado, no será útil tomar en cuenta otras definiciones demasiado generales a causa de su vaguedad, ya que, a mi parecer, no aportan nada si lo que se desea es ofrecer por lo menos un marco mediante el cual podamos diferenciar las herramientas de las que los autores se valen para hacer reír o escribir algo gracioso, como lo he expresado en la introducción de este trabajo. Ése es el caso de la siguiente definición: "Si uno deja de lado las

'subdivisiones internas' del humor y acepta una lectura 'amplia' del concepto, se deduce que el humor (o lo cómico, etc.) es lo que sea que un grupo social defina como tal" (Attardo 9).

Esto no quiere decir que esas definiciones sean erróneas, sino que no son útiles a la hora de preguntarse qué es el humor. La idea de ver el humor como algo indefinible persiste en los textos que se dedican de una forma u otra a él. Los distintos ángulos teóricos desde donde se puede abordar el humor (la psicología, la filosofía, la lingüística, la pedagogía, la literatura, etcétera) así como los diversos propósitos que puede cumplir son un obstáculo al tratar de encontrar una definición única o definitiva: "El humor puede ser verbal o no-verbal; puede ser una experiencia subjetiva o servir para propósitos comunicativos; puede hacer uso de la realidad común y corriente o puede estar compuesto por la imaginación y la ficción; puede cautivar o atacar, crearse espontáneamente o usarse como una técnica bien preparada de interacción personal y profesional" (Ermida 2). Por si fuera poco, habría que tomar en cuenta también los diferentes medios en los que podemos encontrar obras humorísticas (los programas televisivos, la comedia en el cine y el teatro, las tiras cómicas en el periódico) y las variantes relacionadas con la edad, el género, los estratos sociales y las diferentes regiones y culturas dentro de un territorio (ya sea un continente, un país o incluso un estado). Desde luego, no hay un tema específico con el que se pueda identificar el humor, sino que, por el contrario, cualquier cosa puede ser objeto del humor, desde una figura religiosa hasta una persona discapacitada; podemos percibir humor tanto en una situación desagradable, como lo puede ser la muerte, o en la felicidad misma. Si el humor cubre toda esta gama de medios y está afectado por tan distintos factores, se hace evidente que es necesario especificar el tipo de humor que se estudia. La importancia de no generalizar radica precisamente en la variedad de temas y acercamientos teóricos que pueden aplicársele, por lo que es fácil olvidar la pregunta principal: ¿qué es el humor? Para tener un marco teórico que se ajuste a los objetivos que previamente he mencionado, tomaré en cuenta los trabajos de dos autores

cuyos estudios están relacionados con el humor desde la óptica de la literatura y el lenguaje, Salvatore Attardo e Isabel Ermida. De Attardo y su libro *Linguistic Theories of Humor*, retomaré su análisis de las distintas teorías del humor, mientras que utilizaré el libro de Ermida *The Language of Comic Narratives* para presentar los recursos lingüísticos del humor y, así, concluir con una definición del mismo basada en estas ideas y conceptos.

Según Ermida, una de las teorías que ha persistido desde la antigüedad a través de pensadores como Platón o Cicerón es la de la superioridad. Desde el punto de vista de esta teoría, toda manifestación humorística está relacionada necesariamente con un sentimiento de superioridad o menosprecio en quien produce comentarios cómicos⁵ o humorísticos, ya que éste siempre se ríe *de* algo o alguien. De este modo, el humor es visto como una relación dispar entre un ser humano y un elemento externo, donde el primero experimenta placer y gusto al considerarse superior al segundo. Consecuentemente, esta visión del humor acarrea percepciones negativas y el uso del humor se transforma en algo indeseable socialmente: “El argumento consiste en que el humor estimula el comportamiento antisocial y expresa emociones negativas como el orgullo y el desprecio, lo cual a menudo a llevado a los moralistas a defender la moderación” (Ermida 15).

Existe también un punto de vista más práctico y positivo del humor, como se puede ver con Aristóteles, en el que puede ser utilizado con fines retóricos y por lo tanto siempre debe estar del lado del orador con tal de brindar efectividad a lo que quiere transmitir a su audiencia: "Según Aristóteles, las bromas deben ser útiles a la argumentación del orador. Sin embargo, el locutor debe tener cuidado de evitar los chistes inapropiados. La ironía es apropiada para el locutor, pero las payasadas deben evitarse" (Attardo 20).

⁵ En este caso, importa poco diferenciar los dos significados de cómico (de acuerdo al DRAE: “pertenciente o relativo a la comedia” o “que divierte y hace reír”) ya que ambos son útiles y pueden ser aplicados.

Podemos notar algunos puntos en contra de esta teoría. Primero, el argumento con el que se declara que el humor consiste en sentir superioridad o menosprecio hacia alguien o algo puede desbaratarse fácilmente si pensamos en la burla intencional hacia uno mismo; en ese caso, no estamos usando el humor en contra de alguien sino que nos burlamos de nuestra propia imagen; ¿estaríamos entonces sintiéndonos superiores *e* inferiores al mismo tiempo? Además, en esta visión antiquísima del humor, burlarse de las deformidades físicas y las capacidades diferentes de las personas era una herramienta básica y bien vista del humor (como se puede ver en gran cantidad de comedias griegas y romanas de la antigüedad), lo cual, en nuestros días, sería imposible concebir en actos públicos, por ejemplo. Esto nos hace pensar, desde luego, en la necesidad de ubicarnos temporalmente al definir el humor, ya que estas diferencias son esenciales y determinan las distinciones entre lo que antes era humorístico y la forma en que percibimos el humor hoy en día. En suma, podemos, sin embargo, rescatar la idea de que el humor puede ser usado retóricamente a favor del orador para convencer a su audiencia.

“El que ríe al último no entendió el chiste”. Esta frase, que en realidad es una modificación del popular refrán “El que ríe al último ríe mejor”, resulta graciosa porque quien escucha la primera parte de la oración (“El que ríe al último”) espera que lo que se diga a continuación sea simplemente la parte del refrán conocida; sin embargo, el cambio repentino en el que no se cumple esta expectativa provoca en el escucha una ruptura de su conocimiento de la frase a la cual se añade la oposición de dos elementos, uno negativo y otro positivo: en la oración original, “reír mejor” es una cualidad positiva, mientras que en la oración modificada “no entender el chiste” se vuelve un motivo de burla. En esta oposición de ideas y el incumplimiento de expectativas consiste la teoría de la interpretación de incongruencias. Según Ermida, los primeros autores a quienes se les puede atribuir esta teoría son Kant y Schopenhauer.

Ambos autores se refieren a la ruptura de una expectativa, un concepto esencial para el entendimiento del fenómeno humorístico; aunque Ermida parece englobarlos en una misma categoría como los inauguradores de la teoría de la interpretación de incongruencias, es pertinente notar las diferencias en sus propuestas que, aunque sutiles, ayudan a entender mejor por qué han contribuido al estudio del humor. Mientras Kant apunta que dicha ruptura no surge del entendimiento o la razón, Schopenhauer prefiere hacer hincapié en el conflicto entre lo concebido y lo percibido. En *Crítica del juicio*, después de hablar sobre el valor estético de las bellas artes, Kant dedica un apartado a hacer observaciones sobre las diferencias entre el concepto de *gratificación* (lo que place en una sensación) y lo que *simplemente satisface en el acto de juzgar algo*. Dentro de esta sección del texto, Kant alude a los juegos libres y cambiantes de sensaciones, los cuales siempre gratifican, como pueden ser los juegos de fortuna (juegos de azar), los juegos tonales (la música) y los juegos mentales (el ingenio). Estos juegos no sólo provocan una reacción mental, sino que también pueden verse reflejados físicamente. En cuanto a los chistes, por ejemplo, Kant explica que este tipo de diversiones corresponden a aquello que es placentero y no a lo que es bello; el entendimiento se ve comprometido al romperse una expectativa de la razón, la cual nunca se cumple y, por lo tanto, el cuerpo reacciona con diferentes movimientos mediante los cuales se expresa la salud y el alivio del individuo:

En todo lo que provocará una risa convulsiva y animada debe haber algo absurdo (en lo que el Entendimiento no puede satisfacerse). La risa es una afectación que surge de la transformación súbita de una expectativa forzada que se convierte en nada. Es cierto que esta transformación no se disfruta por medio del Entendimiento; sin embargo, le da indirectamente un gozo muy activo durante un momento. Así, su causa debe consistir en la influencia de la representación sobre cuerpo, y el efecto reflejo de ésta sobre la mente; pero para nada por medio de la representación que es objetivamente un objeto de gratificación (pues, ¿cómo podría gratificar una expectativa que lleva al engaño?), sino

simplemente a través de ella como un simple juego de representaciones que traen consigo un equilibrio de los poderes vitales del cuerpo. (Kant 171)⁶

En la cita anterior, donde Kant menciona su propuesta sobre qué es la risa ("La risa es una afectación que surge de la transformación súbita de una expectativa forzada que se convierte en nada"), el filósofo habla sobre aquella expectativa que no se cumple y que es de tanto interés para una posible definición de humor.

Por otro lado, en el octavo capítulo del segundo volumen de *The World as Will and Representation*, titulado "On the Theory of the Ludicrous", Schopenhauer le recuerda al lector que su teoría sobre lo ridículo está basada en el contraste entre las representaciones de la percepción y las representaciones abstractas. Esto lo lleva a reflexionar sobre el fenómeno humorístico y, aunque se refiere específicamente a la risa, también domina la idea de una incongruencia entre lo que se concibe y lo que se percibe:

Según mi explicación, postulada en el volumen uno, el origen de lo absurdo siempre es la subsunción paradójica, y por lo tanto inesperada, de un objeto bajo un concepto que es en otros aspectos heterogéneo a él. En consecuencia, el fenómeno de la risa siempre significa la aprehensión súbita de una incongruencia entre tal concepto y el objeto real que se tiene en mente a través de él, y por tanto entre lo que es abstracto y lo que es perceptivo. Entre más grande y más inesperada sea esta incongruencia en la aprehensión de la persona que ríe, más violenta será su risa. Asimismo, en todo lo que provoca risa siempre debe ser posible mostrar un concepto y algo particular, o sea, una cosa o un suceso, que desde luego pueda incorporarse bajo ese concepto, y así pensarse a través de él, y que además en otro aspecto predominante no pueda estar sujeto al mismo de ninguna forma, sino que difiera muchísimo de todo lo que se piensa cuando se tiene en mente ese concepto. Si, como es frecuentemente el caso, en especial con las ocurrencias, en lugar de ese objeto real de percepción, un concepto que está subordinado a otro concepto aparece, éste, sin embargo, provocará risa sólo por el hecho de que la imaginación hace que un representante de lo percibido tome su lugar; así, el conflicto ocurre entre lo concebido y lo percibido. (Schopenhauer s/n)

En esta teoría, la de la interpretación de incongruencias, el humor resulta de una mezcla de elementos dispares que tiene como resultado un sentimiento de sorpresa en el que se desecha

⁶ Traduzco esta cita extraída de la traducción en inglés de la obra para brindarle uniformidad al texto. He decidido no utilizar la traducción disponible en español, pues ésta se refiere a una "esperanza" y no a una "expectativa", término que me parece mucho más pertinente.

una primera interpretación para adoptar otra que no se tenía en cuenta: "En otras palabras, si nos reímos y nos divertimos, es porque durante un tiempo jugamos con nuestra propia falta de equilibrio. Esta falta de equilibrio se debe al hecho de que cada objeto risible debe contener algún grado de absurdidad, frente a lo cual nuestro entendimiento de pronto cede y acepta lo inesperado" (Ermida 25). En este proceso, la disparidad de elementos desempeña un papel muy importante, ya que, entre más grande es la diferencia entre lo que se percibe y lo que se concibe, la probabilidad de obtener un efecto humorístico es más grande. El contraste, desde luego, debe ser totalmente inesperado y, verbalmente, es necesario estar consciente de las paradojas, o, en otras palabras, las ideas absurdas u opuestas que expresan acciones incongruentes e irracionales. La vacilación que el lector / la audiencia experimenta al no poder decidir entre dos significados no es lo que da lugar al placer cómico sino el "alivio", por así decirlo, de saber que ya no se está en esa encrucijada: "Lo que nos hace reír es sentir que hemos superado la amenaza interpretativa y entonces estamos conscientes de que todo fue sólo un juego" (Ermida 28). También es útil tomar en cuenta que la frustración experimentada por el lector/escucha es necesaria para que así tenga cabida el contraste con el alivio de saber que todo fue un juego. Es ese momento de ajuste y reinterpretación el que parece provocar placer y por lo tanto risa (la expresión del alivio) en el sujeto.

Por otro lado, habría que enfrentar esta idea con el efecto que causa el sinsentido, ya sea accidental o intencional —"el primero es común en el habla y muchos de los escritos semicultos [mientras que] el último se ha convertido en un género literario menor" (Cuddon 551)—; aunque el sinsentido siempre confunde y nunca acepta una verdadera reinterpretación, permite que el efecto humorístico funcione plenamente. El caso del sinsentido, por lo tanto, no cumple por completo con la teoría de interpretación de incongruencias, pues se trata de un texto cuyo

fundamento es no tener lógica y, por lo tanto, no es posible que exista una reinterpretación, pues tanto lo que se percibe como lo que se concibe carece de lógica. Es evidente que el lector no se creará ninguna expectativa al saber que no es necesario tratar de entender algo que no tiene sentido. Por eso es importante tomar en cuenta el sinsentido al hablar de esta teoría, pues es otro ejemplo de un fenómeno humorístico que no se ajusta a una explicación teórica. El valor humorístico del sinsentido recae entonces en la naturaleza absurda y lúdica que se sobreentiende en todo momento, lo cual demuestra que el humor debe analizarse desde diferentes perspectivas sin esperar que todo fenómeno se ajuste universalmente a alguna de ellas.

Además, pensar que el humor es igual a la incongruencia nos lleva a reflexionar acerca de las incongruencias que no tienen relación alguna con el humor. Para poder diferenciar las incongruencias humorísticas de otros tipos de incongruencias, podemos aseverar que en el humor siempre debe encontrarse una noción de la fantasía o juego para poder sentir comodidad con las incongruencias que, de otro modo, representarían un estado de confusión, asombro, curiosidad e, incluso, miedo: “La falacia 'humor=incongruencia' se origina en el hecho de que tales propiedades como la discrepancia, la sorpresa y la novedad no se derivan necesariamente del humor y tampoco lo engendran” (Ermida 30).

Por último, la teoría del alivio de tensiones, aunque inicialmente es propia de los estudios psicológicos del humor, con Freud como uno de sus autores más representativos, puede observarse desde un punto de vista lingüístico. La idea principal de esta teoría es que el humor sirve para liberarnos de nuestras inhibiciones, de las convenciones y las leyes. Si ignoramos el acercamiento social y psicológico de esta noción y nos enfocamos solamente en el aspecto lingüístico, podemos decir que este alivio de tensiones también se encuentra en las herramientas verbales que se utilizan para crear humor, pues como dice Attardo, “en términos de comportamiento lingüístico, las teorías de alivio son interesantes porque explican la 'liberación'

de las reglas de la lengua, lo cual es típico de los juegos de palabra" (50). En el capítulo en el que Attardo menciona la teoría del alivio de tensiones, también hace referencia a la violación de los principios de cooperación de Grice, mediante los cuales podemos ver el incumplimiento en el texto humorístico de los principios de relación (ser relevante) y forma (evitar ambigüedades e incomprendibilidad en la expresión). Al violar estos principios, se libera la tensión que se crea con la necesidad comunicativa del discurso humorístico para dar lugar a estas infracciones del lenguaje; en otras palabras, el texto humorístico está libre de los principios necesarios que hacen de la comunicación un acto claro y funcional, ya que no es necesario cumplir con estos valores. En un chiste, por ejemplo, no se tiene la necesidad de ser relevante, pues se trata de un acto lúdico que carece de seriedad. Además, estas formas de humor se valen de la ambigüedad y la manipulación de las palabras para tener éxito, y así el principio de forma, que no permitiría la existencia de ambigüedades y juegos de palabras, también se vuelve dispensable: "Este aspecto del humor lingüístico se ha denominado 'defuncionalización'" (Attardo 50). En otras palabras, para poder crear el efecto humorístico habrá que rechazar las funciones que permiten una comunicación clara y relevante.

2.2 Recursos lingüísticos del humor

A las teorías anteriores, cuya meta es explicar cómo se produce el humor y cuáles son sus fundamentos para así contribuir a su definición, añadiré las características de los recursos a través de los cuales se puede crear humor. Establecer los lineamientos con los que reconocemos qué es el humor y cómo se construye nos ayudará a definirlo de una forma mucho más completa. Como mencioné al principio de este capítulo, el humor es, en parte, una manipulación de palabras y de un discurso con un fin comunicativo que puede resultar en el convencimiento de la audiencia, el

escarnio del receptor de la burla o, simplemente, el deleite y el juego (a veces acompañado por la risa). Esta manipulación depende de la manera en que se transforma y controla la expresión verbal a distintos niveles por medio de la palabra, el morfema, la oración, el texto o el contexto: "Cual sea la dimensión, la lengua sí puede manipularse, distorsionarse, dislocarse e incluso dejar de tener sentido, con tal de lograr el efecto cómico" (Ermida 41).

El primer recurso lingüístico del humor es el sonido. El cambio de sonidos en las palabras o la utilización de los mismos sonidos para expresar distintos significados es uno de los métodos más abundantes en los textos humorísticos. Ya sea a través de la homofonía o la homografía, la asonancia, la aliteración, la rima o el ritmo, los juegos de palabras combinan los significados de palabras independientes entre sí donde las palabras pueden tener la misma pronunciación pero un significado distinto (“¿Quieres que tu esposo sea un gran físico? / No, quiero que tenga un gran físico”⁷) o ser palabras totalmente diferentes que guardan cierta similitud, también llamadas calambures (“Oye, ¿qué es de Pilar? / ¿Depilar? Quitarse los vellos de las piernas”). Un caso especial es el uso de rima y ritmo, así como de la aliteración y la asonancia, ya que su uso en los textos humorísticos está fundamentado en las convenciones poéticas “serias” que son trasgredidas al utilizarlas para expresar situaciones cómicas, vulgares o burlescas, como puede observarse en los siguientes ejemplos: a) "Eres guapo y elegante / Eso cualquiera lo nota / Lo único que te pido / Es que se te quite lo idiota". b) "El hombre es como el oso; entre más peludo es más hermoso". En "Next of Kin" de Sedaris, podemos observar este recurso a través del uso de la palabra *fine*, que aparece en las oraciones "They're fine kids" y "Almost as fine and foxy as their parents" (*Naked* 39), donde gracias a la homofonía el autor ha podido usarla de forma vulgar

⁷ Éste y todos los chistes que se citen a continuación sin mencionar un autor son anónimos.

en la segunda oración para crear un contraste con la primera oración, lo cual puede resultar en un efecto humorístico.⁸

Sorpresivamente, el uso de esta herramienta humorística puede resultar contraproducente al hacer que los receptores de los juegos de palabras, lectores o escuchas, se sientan agredidos — “los receptores finalmente descubren que lo que se les proporcionó fue información engañosa, cuyo propósito era que se equivocaran” (Ermida 43)—, con lo que podemos ver que los recursos del humor siempre están sujetos a la interpretación, el estado de ánimo y los acuerdos que se tengan mentalmente. En otras palabras, uno se ríe porque está dispuesto a reírse o, en todo caso, porque lo finge. Ese último comportamiento (fingir la risa) nos habla además de otro aspecto del fenómeno humorístico: la risa como amortiguador social. Podemos reír para no ponernos en evidencia cuando no hemos entendido un chiste, reír cuando algo no es gracioso para no parecer groseros o simplemente reír de nervios para aliviar la presión y los nervios que una conversación nos hace sentir; ese humor "falso" es, sin embargo, útil para comunicarse de manera efectiva.

El siguiente recurso que exploraré es la mimesis que, como la palabra sugiere, es una imitación en la que se toman partes de una frase o una palabra para modificarlas o agregarles elementos que se les parezcan con tal de distorsionar las formas originales (“Como, luego existo” en lugar de “pienso, luego existo” o “el que quiere azul celeste que se acueste” para reemplazar “el que quiere azul celeste que le cueste”). Este recurso parece tener dos orígenes; por un lado, está hermanado con la parodia y también está relacionado con los errores involuntarios que las personas descuidadas o pretenciosas tienen: “Éste es un caso típico de hipercorrección, el cual sucede siempre que los 'arribistas sociales que están inseguros de su forma de hablar' intentar adoptar 'un dialecto o estilo de habla que se les antoja más prestigioso que el suyo'" (Ermida 47), un proceso de por sí curioso si se toma en cuenta lo específico de la situación que provoca esta

⁸ Los ejemplos que se encuentran en este capítulo se explican en detalle en el cuarto capítulo.

herramienta humorística. En el cuento "Next of Kin" de Sedaris, se encuentra presente esta herramienta (*Naked* 39), que contrastará con la situación principal del cuento, un libro pornográfico que pasará por las manos de todos los miembros de la familia del narrador. Ese pasaje puede ser considerado un ejemplo de mimesis, puesto que existe la imitación de un estilo literario "serio". Como lo explica Isabel Ermida, la mimesis también "toma prestadas estrategias estilísticas literarias [...] para parodiar los recursos y el estilo de la poesía sería" (48). Podemos contrastar además esta escena con otra de "The Understudy" en la que el narrador, de niño, imita la forma de hablar de un encargado de hotel, pues se imagina que así debe comportarse al mostrarle la casa a su nueva niñera (*Engulfed* 20).⁹

Otro recurso es la ambigüedad sintáctica, que se basa en la manipulación del orden lógico de las palabras para crear otras posibilidades de significado: "Policeman Helps Snake Bite Victim [...] Surgen dos lecturas: a) It's a snake-bite victim that the policeman helps; b) The policeman and the snake together bite a victim." (Ermida 57).¹⁰ El lector decide entonces cuál de las opciones aceptar para terminar con la ambigüedad y optar por una de las posibilidades.

Además de los recursos relacionados con el sonido, las grafías, las ambigüedades sintácticas y la mimesis existen también aquellos relacionados de una manera mucho más cercana con el significado. Dentro de un orden sintáctico determinado, una oración, existe una cadena de elecciones de palabras que ha sido determinada por quien escribe o habla. Esta elección verbal y sintáctica puede ser fácilmente predicha por el escucha o lector gracias a la lógica con la que todo hablante de una lengua puede identificar las formas en las que se puede concluir casi cualquiera de estas cadenas. La cadena "el día está", por ejemplo, puede ser completada predeciblemente por los adjetivos "soleado", "bonito" o "frío". Esa capacidad lógica se presta para jugar con las

⁹ En el cuarto capítulo hay un análisis de estos ejemplos.

¹⁰ La opción "The policeman helps the snake to bite a victim" también es posible.

expectativas creadas por una oración para modificar las distintas partes o, continuando con la imagen de una cadena, sus eslabones. Podemos llamar *paradigma* al conjunto de palabras posibles que pueden acomodarse en una oración o serie: *Cereal, fruta, carne*, por ejemplo, son tres posibilidades de una paleta infinita de paradigmas con los que se puede completar la serie sintáctica *estoy comiendo*. El humor se vale de los cambios en estas posibilidades del paradigma para dejar de cumplir con las expectativas a las que me referí anteriormente y, así, crear nuevos significados, como se puede apreciar en el siguiente chiste:

—¿Cómo pasa Superman entre la gente?

—Con su permiso.

En este caso, la primera pregunta prepara al lector / escucha para crearse una expectativa. La respuesta a la pregunta "¿cómo pasa Superman entre la gente?" podría ser respondida predeciblemente con las siguientes alternativas: "volando", "con sus superpoderes", "con su increíble fuerza", "muy rápido", etcétera. La respuesta del chiste "con su permiso" rompe estas expectativas y el efecto humorístico se vale de dos factores. Por un lado, pensar en un superhéroe nos hace creer que la respuesta tendrá que ver con las habilidades extraordinarias del mismo, mientras que la respuesta "con su permiso" no cumple con estas características y se hace absurdo imaginar que un superhéroe pase entre la gente como la gente común lo haría, pidiéndoles su permiso, lo cual sería en sí razón suficiente para considerar la situación como algo cómico. Por otro lado, también es parte del efecto humorístico que las primeras tres sílabas de la respuesta "con / su / per----" se asemejen a las respuestas que el lector / escucha pudo haber tenido en mente gracias al contexto del superhéroe (superpoderes, supervelocidad, etc.). La respuesta, en otras palabras, ayuda a que la expectativa se conserve un poco más ("Con súper/su per...") para después romperla inesperadamente (...su permiso); al tener una ruptura de la expectativa tan

repentina, se hace mucho más probable que el efecto humorístico tenga un efecto en el lector / escucha y aun que ría. El cambio en el paradigma, como vimos, es por lo tanto un recurso lingüístico que está presente en un sinnúmero de chistes, pues, como apunta Ermida, “la variedad de elecciones paradigmáticas permite actualizaciones o colocaciones que no son inocentes, sino que apuntan a intenciones humorísticas específicas. Junto con la línea sintagmática, que es inseparable del contexto o de la situación en la que ocurren, estas elecciones pueden frustrar las expectativas de interpretación o proyectar significados inesperados” (Ermida 63). Es este recurso humorístico al que llamamos *inversión paradigmática*. Cabe agregar que este proceso no se contrapone a los recursos del sonido, las grafías, etcétera, que he mencionado en párrafos anteriores, sino que los abarca, por lo que podremos encontrar ejemplos que también estén relacionados con la rima, la asonancia, la homografía, etcétera., que a la vez son parte de la inversión paradigmática. En el texto "The Understudy" de David Sedaris, hay un ejemplo de este recurso lingüístico; el autor aprovecha las expectativas que el lector pueda tener para transformarlas y lograr un efecto humorístico. En el cuento, el narrador tiene un libro de quejas en el que escribe comentarios sobre una niñera que, al parecer, no sabe cocinar. Veamos la siguiente oración: "Can't go two minutes without using the word 'damn.' Can't cook [...]" (*Engulfed* 26). Podríamos esperar que la serie se complete (donde se encuentran los puntos suspensivos) con la palabra *anything* ("Can't cook anything"); sin embargo, el autor utiliza un paradigma diferente para crear humor: "Can't go two minutes without using the word 'damn.' Can't cook worth a damn hoot." Esto, evidentemente, resultará gracioso si tomamos en cuenta que el narrador está usando la misma palabra de la que se está quejando, efecto que ha logrado gracias a una inversión paradigmática.

En el caso del chiste léxico, otro recurso del humor, el proceso es diferente ya que se toman en cuenta tanto la homonimia, como la polisemia, aunque se puedan notar algunas similitudes con la inversión paradigmática. Pongamos como ejemplo el siguiente chiste:

Un enano le pregunta a un señor:

A: —Señor, ¿cómo llego al metro?

B: —¡Pero si usted no llega ni a los sesenta!¹¹

Aquí, la respuesta de B no hace necesario que las palabras en la oración de A cambien (como habíamos visto en el caso de la inversión paradigmática). En este chiste léxico el lenguaje humorístico recae exclusivamente en B, pues es esa respuesta la que obliga a tomar en cuenta un significado de los dos posibles en la palabra *metro*; en otras palabras, la oración B interpreta la ambigüedad¹² posible en A. Como podemos ver, la oración B ha optado por interpretar *metro* como la unidad de longitud, en lugar de interpretarlo como el medio de transporte, opciones que son posibles en A. Así, a diferencia de la inversión paradigmática, podemos decir que es la oración B la encargada de interpretarle al escucha lo que debe entender, dejando que la oración A permanezca independiente de esa interpretación. Otra diferencia es que no hay ningún cambio en las palabras sino simplemente ha ocurrido una elección de significado de entre dos posibles.

En un ejemplo como el siguiente, podemos ver de forma clara cómo también se puede hacer uso de la polisemia: "Érase una vez un hombre tan estúpido, pero tan estúpido, que lo mandaron a Colombia para comprar coca, y trajo Pepsi". En el chiste podemos ver que los dos significados de la palabra "coca" se usan para crear el efecto humorístico; por un lado debemos entender que se trata de "cocaína", gracias al contexto que establece la mención de Colombia, un

¹¹ Es pertinente mencionar que cito chistes en inglés o en español indistintamente para ejemplificar los recursos lingüísticos del humor, siempre tratando de tomar en cuenta ambos idiomas.

¹² Cabe mencionar que esta "ambigüedad" en realidad es el producto de la manipulación de quien cuenta el chiste, pues cotidianamente la pregunta "¿Cómo llego al metro?" no causaría ninguna confusión.

país conocido por ser productor de dicha droga, pero el remate del chiste "trajo Pepsi" nos obliga a releer la palabra como "Coca", como se le dice comúnmente a la bebida Coca-Cola. En cuanto al efecto humorístico, cabe destacar que pensar en el sujeto estúpido nos hace imaginar que fue incapaz de distinguir entre los dos significados de la palabra, acción que el lector/escucha sí ha podido realizar y, por lo tanto, podríamos hablar de un sentimiento de superioridad. En suma, es gracias a la pluralidad de significados del sustantivo, la polisemia, que se puede efectuar ese ajuste en la conclusión del chiste.

El chiste léxico, por lo tanto, depende del contexto, ya que para poder crear ambigüedad donde no la había es necesario saber que se trata de un hombre enano o que se trata de cocaína. Concluimos, pues, que el chiste léxico utiliza tanto la homonimia como la polisemia de las palabras para poder llevarse a cabo: "El chiste léxico, ya sea que esté basado en la homonimia o la polisemia, depende por lo tanto del medio contextual para poder ser efectivo. Es a través de la información lingüística contradictoria provista por las oraciones contiguas que la palabra con la que se juega opera, y entonces es necesario separar los significados y releer". (Ermida 66)

En cuanto al humor y las grafías, existe el análisis de los juegos grafológicos, en los que se depende una vez más de la homofonía, pero que se hacen presentes gracias a la falta de corrección en la forma de escribir una palabra. Esto sucede gracias a la variedad de grafías que un mismo sonido puede tener, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

—¿Quién fue Avel?

—Uno de los hijos de Hadán y Eba.

El chiste, desde luego, sólo cobra sentido de forma escrita. Primero, se rompe una expectativa al leer "Avel" ya que entonces se piensa en un personaje cuyo nombre se escriba así, para después comprender que se está jugando con la ortografía al confirmar que se trata del "Abel" bíblico al

leer los otros nombres "Hadán y Eba". En el caso de Sedaris, encontramos ejemplos de juegos grafológicos en el texto "Next of Kin", cuando el autor transcribe pasajes del libro pornográfico ficticio de la historia (*Naked* 34). Los juegos grafológicos están presentes para que el lector los descifre, agregan un elemento humorístico con el hecho de que el libro pornográfico está mal escrito y nos hacen pensar en lo absurdo que resulta que el autor se concentre en estos detalles y se aleje del argumento principal de la historia.

Insisto en que los procesos descritos con anterioridad pueden ser o no independientes los unos de los otros, por lo que es fácil encontrarse con ejemplos que cumplen con las características de dos o más recursos humorísticos. Para comprender el fenómeno humorístico es necesario tomar en cuenta tanto el aspecto lingüístico como el socio-cultural, entre otros, y no aislar uno de estos procesos para así probar que un texto es humorístico, pues con frecuencia se pueden encontrar ejemplos en los que varios recursos son utilizados al mismo tiempo.¹³

Por otro lado, en los textos humorísticos con frecuencia se hace uso de la hipérbole, una estrategia retórica basada en la exageración que puede tener distintos propósitos, entre los cuales está desde luego el de crear un efecto cómico; es "una manifestación estilística de la exageración" (Ermida 201). La hipérbole también expresa todas aquellas ideas que poco tienen que ver con lo posible o lo real, y es por esto que es una técnica que puede encontrarse cuando un autor

¹³ Los siguientes tipos de humor no son pertinentes para esta traducción comentada pero he decidido no ignorarlos, pues pueden clasificarse dentro de las teorías de humor antes mencionadas y pueden hacer uso de los recursos lingüísticos del humor:

—El sarcasmo es "una afirmación amarga mezclada con un tono de broma" (Zavala 199).

—La parodia es "imitar las palabras, el estilo, el uso, la actitud, el tono y las ideas de un autor de tal forma que resulten ridículos" (Cuddon 638).

—El burlesque es "una imitación burlona o un 'remedo' exagerado de una obra musical o literaria [...] en general se le asocia con algún tipo de entretenimiento escénico" (Cuddon 99).

—Una caricatura es "la descripción de una persona exagerando algunos rasgos y haciendo demasiado simples otros" (Flanagan s/n).

—La sátira es un género literario en el que "se usa la ironía, la burla o el humor para exponer o atacar los vicios del hombre, la insensatez y la estupidez" (Nordquist s/n).

caricaturiza o simplemente se burla de algo o alguien; es importante recordar que la hipérbole funciona en dos sentidos, "aumentando el significado ('se roía los codos de hambre'), o disminuyéndolo ('iba más despacio que una tortuga')" (Beristáin 257). Ya que la hipérbole se apega a alguno de estos dos extremos, no puede referirse sino a un modo de expresarse fantasioso y gracioso, en el caso de los textos humorísticos. Esa cualidad de la hipérbole, con la que se exagera un hecho real para que pueda ser visto de forma cómica, permite que asuma "una función complementaria al construir el humor narrativo" (Ermida 202); en otras palabras, la hipérbole puede ser usada en todo momento con tal de reforzar el contexto lúdico de un texto, pues complementa los demás recursos lingüísticos con los que se puede crear humor. Observamos esto en los siguientes ejemplos:

a) Hacía tanto frío que los osos polares estaban usando chamarras.

b) El bistec que preparé estaba tan bueno que mi marido se estaba ahogando con él, pero no quería que se lo sacáramos de la garganta.

También es pertinente mencionar el potencial humorístico de la ironía, que es un recurso abundante en los textos cómicos. Aunque se podría tomar en cuenta el humor y la ironía como conceptos independientes, también es posible considerar la ironía como parte del humor, cuando ésta propicia el efecto humorístico. En un texto irónico, "el narrador tiene la intención de que el lector entienda lo opuesto al sentido literal. De hecho, todas las formas de la ironía —y esta podría ser su definición general— consisten en la presencia simultánea de dos puntos de vista opuestos" (Zavala 198). Mientras que la ironía es un fenómeno agresivo, el humor necesita ser percibido forzosamente como un acto lúdico para ser considerado humor, pues "existe humor que claramente no es irónico y hay ironías que no se perciben como algo cómico, el problema no es tan sencillo como considerar la intersección de dos conjuntos distintos de hechos" (Attardo s/n).

A pesar de que se puede argumentar que la ironía no puede ser parte del humor por esa razón, lo cierto es que la ironía puede ser divertida para aquellos que no son objeto del comentario irónico —esto nos lleva a pensar inevitablemente en la teoría de superioridad que revisé en párrafos anteriores—, ya que se trata del "viejo proverbio en el que se dice que la comedia es la tragedia que le pasa a alguien más" (Attardo s/n). Veamos entonces los siguientes ejemplos en los que la ironía *puede* formar parte del efecto humorístico.

- a) Le doy gracias a Dios por ser ateo.
- b) Solía ser esquizofrénico, pero ahora estamos bien.
- c) ¿Para qué esterilizan la jeringa de la inyección letal?

Como dejan ver las teorías y los recursos antes mencionados, el humor es una manipulación consciente de las palabras en un discurso y contexto determinados cuyo fundamento se encuentra principalmente en la ruptura de las expectativas que de manera automática se establecen entre hablante y escucha, o escritor y lector. Esta ruptura provoca un desequilibrio en el lector/escucha, quien deberá hacer una relectura o una reinterpretación en las que nuevos significados saldrán a la luz y que, finalmente, provocarán un efecto determinado (generalmente positivo, como lo es la risa). Habrá que reconocer, desde luego, que el humor no puede ser comprendido en su totalidad si no se toma en cuenta el aspecto mental o neurológico que desempeña un papel central en el entendimiento del mismo, pero, evidentemente, es un tema que no puede abordarse en una traducción comentada, a causa de la complejidad del mismo, sin mencionar que se trata en realidad de un tema científico y no lingüístico-literario.

3. Humor y traducción

En este capítulo tomaré en cuenta las diferencias culturales entre el humor mexicano y el humor estadounidense, ya que para el traductor es importante estar consciente de las diferentes formas en las que el efecto humorístico se expresa, mismas que variarán no sólo de un país a otro, sino también de una región y grupo o clase social a otra. Para poder explorar estas diferencias, citaré estudios reconocidos del humor estadounidense y mexicano con tal de brindar un panorama general. Cabe mencionar que utilizaré los diferentes rasgos del humor mexicano y estadounidense como herramienta concreta para el comentario de la traducción.

3.1 Diferencias entre el humor mexicano y el humor estadounidense

Una de las primeras ideas que se discuten a la hora de hablar de la traducción y el humor es la intraducibilidad. Esta noción, con la que no estoy de acuerdo, parece originarse a partir de las dificultades que se presentan al traducir un texto humorístico. No se trata de un problema que esté ligado al reto que representa transmitir la información cultural del texto fuente —aunque es un punto fundamental al que el traductor debe enfrentarse—, sino a la capacidad de reproducir el efecto logrado. Entender qué es gracioso en el texto es una tarea muy diferente de recrear lo que ha resultado gracioso, lo cual es precisamente el objetivo del traductor: "Traducir humor es difícil en parte porque ser capaz de entender el humor no significa que uno es capaz de crear el mismo efecto" (Koponen 40). Pareciera que escribir humor se trata de una habilidad creativa que va más allá de tener un conocimiento profundo de la lengua o de las capacidades lingüísticas del traductor. Por suerte, sí existen procedimientos concretos en los cuales se puede fundar una

traducción efectiva; son esas herramientas en las que he elegido concentrarme en este capítulo de la traducción comentada.

El obstáculo más evidente a la hora de intentar recrear el efecto humorístico es sin duda decidir conservar las referencias culturales que están presentes en el texto origen o, por el contrario, adaptar las mismas a la cultura meta. Como ya lo he mencionado en el capítulo anterior, mi propuesta es encontrar un equilibrio entre ambos extremos. Por un lado, habrá palabras que al momento de traducirlas nos obliguen a referirnos a un contexto lingüístico-social específico. Pensemos, por ejemplo en una palabra como *pancake*, que puede traducirse como *tortita*, *panqueque* o *hotcake* y que nos obligaría a traducir de manera uniforme utilizando español ibérico, venezolano o mexicano, respectivamente. Un ejemplo tan sencillo como ese nos hace ver que incluso una sola palabra puede afectar toda la traducción si el traductor desea que el texto meta sea uniforme y cuente con una lógica bien fundamentada. Aún más difícil sería traducir una palabra como *nigger*, pues implica una carga ideológica compleja que la palabra en español *negro* no contiene y por lo tanto habría que agregar, tal vez, un adjetivo o encontrar una expresión peyorativa que se acerque al uso de la palabra en inglés. Podemos pensar también en lo que pasa en la mente del lector cuando lee una novela traducida, por ejemplo. Si en la novela hay una persona que vive en Nueva York y se llama John Parker y después utiliza la palabra *gilipollas* en un diálogo seguramente habría un choque en lo que el lector imagina. ¿Cómo puede un neoyorquino hablar en español ibérico? El uso de una palabra como ésa, ¿no nos haría pensar en España en lugar de Nueva York? ¿Eso afecta las imágenes que creamos en nuestra mente mientras leemos? Definitivamente es chocante cuando nos encontramos con estas inconsistencias, si podemos llamarlas así, sobre todo si en lugar de español ibérico hablamos español mexicano. Este problema —que evidentemente se presentará con cualquier uso local del español— podría

solucionarse si el traductor se atreve a cambiar el lugar en el que se desarrolla la historia (*Nueva York* por *Madrid*, por ejemplo), pero el texto traducido terminaría siendo una novela nueva que se alejaría cada vez más del original. Por lo tanto, conservar algunas referencias culturales del texto original y estar obligado a apegarse a un dialecto u otro en la traducción, en vez de representar una contradicción o una incoherencia, debería ser considerado un rasgo del texto traducido que no hace sino enriquecer la información que se le otorga al lector y favorecer el contacto entre las dos culturas involucradas. Ése es el equilibrio que el traductor deberá mantener para ser capaz de transmitir la información que el texto fuente brinda sin extrañar al lector del texto meta.

En la traducción del humor, sin embargo, hay algunos otros factores que desempeñan un papel clave para poder lograr el objetivo del traductor. Al igual que el equilibrio entre conservar referencias culturales del texto fuente y adaptar otras a la cultura meta, existen otros aspectos que se deben tomar en cuenta necesariamente. Entre estos aspectos, que a continuación abordaré, se encuentran a) la familiarización con el contexto cultural mediante el cual es posible crear el efecto humorístico, b) la reacción que el texto ha provocado en el traductor y c) la fidelidad en el contenido de la traducción. Para poder ahondar en el tema a), propongo rescatar las particularidades del humor mexicano y estadounidense que autores como Rafael Barajas Durán, Octavio Paz, Peter Briggs, Joseph Boskin y Arthur Power ofrecen en los detallados estudios que han publicado; ya que el aspecto cultural de los distintos tipos de humor en México y E. U. A. es un tema por demás complejo, ése será el punto más extenso de los tres.

Puesto que el humor está basado en una serie de expectativas que se rompen —y estas expectativas están a la vez fundadas en las convenciones sociales previamente establecidas en un grupo que comparte las mismas referencias culturales— el lector tendrá que ser capaz de estar familiarizado con esas expectativas para que después pueda notar la forma en que han sido

transgredidas; en otras palabras, el lector no se reirá o no habrá captado el efecto humorístico si no pertenece al contexto cultural del que se está hablando: "El problema específico de la traducción del humor recae en el conocimiento implícito. Además, algunos grupos podrían tener distintos acuerdos acerca de qué o quién puede ser objeto del juego social" (Vandaele 150). Mientras que para un mexicano contar un chiste sobre las diferencias raciales puede ser permisible, podría ser una ofensa que un estadounidense hiciera lo mismo, por ejemplo, y "de esta forma, el problema cultural puede volverse ético o político: un traductor puede enfrentarse con lo que ella o él asume como humor 'inadecuado'; un régimen o una institución puede llegar a censurar o prohibir ciertos tipos de humor" (Vandaele 150). Cabe mencionar que transgredir estas convenciones políticas y éticas es en sí un territorio de cultivo para el humor y, por lo tanto, dependerá del objetivo del texto y del traductor traspasarlas o no. Como vemos, una vez más se trata de dos extremos: decidir romper con las convenciones para favorecer el efecto humorístico o que el traductor se autocensure y no cumpla con lo que el texto fuente transmite —aunque, obviamente no es prudente generalizar, pues cada texto necesita de estrategias diferentes para contar con una traducción efectiva—.

En cuanto al tipo de humor que le es familiar al lector, es productivo conocer de manera general los estudios que se han hecho sobre el humor mexicano y estadounidense. Esta estrategia, sin duda, le permitirá al traductor saber cuándo funcionará determinada referencia, si será graciosa o no para su lector, o si será necesario realizar un cambio y, de ser así, apegarse a las convenciones humorísticas de la cultura meta. En el caso de esta traducción comentada, exploraré aquello que se denomina humor estadounidense y humor mexicano para notar sus diferencias, lo cual me permitirá guiar mis decisiones de traducción (realizar cambios o mantener el texto tal y como se ha escrito) con tal de lograr el cometido de hacer reír al lector o provocar alguna otra

reacción fisiológica afín (sonreír, agitarse, etc.) Para hacer esto utilizaré artículos escritos por varios autores y recopilados en *American Humor*, así como el libro *Sólo me río cuando me duele: la cultura del humor en México* de Rafael Barajas Durán. Los textos abordan el tema del humor estadounidense y mexicano, respectivamente, desde una perspectiva actual.

3.1.1 Humor mexicano

Aunque en su libro Barajas Durán prefiere no profundizar en la definición del humor al citar simplemente las definiciones proporcionadas por los diccionarios de la RAE y María Moliner, su introducción al tema de la función social del humor —que se apega tanto a la teoría del alivio de tensiones como a la teoría de superioridad— deja entrever desde las primeras páginas que uno de los puntos centrales es ver el humor mexicano como una respuesta al sufrimiento y la violencia vividos día a día. Esta explicación se ajusta a las formas de humor que dominan el pensamiento mexicano y que el autor recoge mientras revisa los estudios que Octavio Paz, Jorge Portilla y Carlos Monsiváis, entre otros autores, han realizado acerca de los diferentes ángulos relacionados con el tema; entre los rasgos distintivos del humor mexicano se encuentran el humor negro, la relación entre humor y muerte, el machismo, el relajo y la picaresca o picardía mexicana (de donde se desprenden particulares expresiones humorísticas como el albur y la cantinflada).

En cuanto al humor negro, el pasado del país parece justificar esta forma de defensa ante los hechos más crueles. Desde la cultura sangrienta y autoritaria de la época prehispánica, la opresión en los periodos de conquista e imposición española, hasta la corrupción y violencia que persiste hoy en día: todos estos factores son el impulso tras la peculiar forma que los mexicanos tienen de burlarse de las desgracias propias y ajenas: "El humor negro aparenta ser terrible y

cruel; sin embargo, en el fondo no es más que un recurso para adaptarse a la crueldad y al terror de una realidad específica; es el ejercicio intelectual de una persona que busca sobrevivir el dolor; es un ejercicio de estoicismo en la medida en que es un acto de libertad en el que el individuo busca la aceptación del destino" (Barajas 31). Desde luego, el mexicano no reserva esta actitud a las situaciones de su país sino que por el contrario no se da el lujo de ocuparse en miramientos a la hora de hablar de la gente de otro país, como se puede ver en el siguiente chiste acerca de la tragedia del once de septiembre de 2001:

—El piloto del segundo avión era mexicano.

—¿Cómo puedes estar seguro de eso?

—Porque llegó veinte minutos tarde.

(Barajas 42)

El humor negro no sólo está plasmado en los chistes que se cuentan a diario, la literatura, el cine y hasta los corridos o coplas de autoría anónima, sino también en un fenómeno por demás peculiar: los encabezados y comentarios en las noticias de nota roja, un género periodístico bien conocido en el que se informa de los hechos más atroces y macabros, siempre acompañados por la foto de uno o más cadáveres; el resultado es morboso, pornográfico: "Una fotografía muestra a una mujer joven que ha sido tasajeada a navajazos. Sobre esta imagen se lee: 'Su novio la cortó'" (Barajas 50). Los periódicos que se dedican a este tipo de periodismo son de los más vendidos en la ciudad de México y en el país en general¹⁴ y es fácil asociar este fenómeno con la violencia que se vive día a día y a la que el mexicano ahora parece estar acostumbrado. No debe sorprendernos, entonces, que el humor sea esencial para este tipo de publicaciones, ya que "sirve como un indicativo de cuán descarnada puede llegar a ser una sociedad pero, al igual que los

¹⁴ "En el Distrito Federal, *El Gráfico* (asociado a *El Universal*) ocupa el 30 por ciento de las ventas de periódicos y *Metro* el 21 por ciento. *El Gráfico* inclusive, de acuerdo a datos del Instituto Verificador de Medios del 2008, tiene una circulación diaria superior a su publicación de referencia: 138 mil contra 56 mil de *El Universal*. En la capital, si sumamos también *La Prensa*, de la Organización Editorial Mexicana, que obtiene un 13 por ciento de las ventas, prácticamente el 64 por ciento de la circulación de periódicos principales, que ronda el millón de ejemplares diarios [...], es de prensa sensacionalista" [sic] (Spiller s/n).

cuentos de hadas terribles, las noticias escabrosas y, muy en particular, el humor de nota roja, ayudan al individuo a prepararse ante la violencia y la crueldad de su entorno" (Barajas 50).

Ligada a esta manera de abordar la vida criminal del país, que es en realidad una estrategia publicitaria, está también la costumbre ancestral de familiarizarse con la muerte, de festejarla y de igualarse con ella. Si bien la cultura mexicana no es la única que se enfrenta la muerte sin tapujos ni tabúes, este acercamiento alegre a la muerte sí provoca sorpresa a quienes no conocen festividades como la del Día de Muertos, donde la muerte se come, se vive, se celebra y es, ¿por qué no?, objeto del humor:

Decenas de refranes populares mexicanos insisten en la idea de que debemos resignarnos a morir. Algunos de estos dichos son reflexiones filosóficas populares cargadas de estoicismo: 'Cuando venga la calavera a buscarme, no voy a achicopalarme' [...] El rito del Día de Muertos explica en gran medida por qué desde los tiempos de la Colonia algunos versos de canciones populares mexicanas tratan a la muerte con la confianza con la que se trata a un pariente, un viejo amigo de borracheras. (Barajas 72, 75)

Mientras que en otros países el humor puede ser tomado como el escape para este tipo de reflexiones, el mexicano no tiene miedo de referirse a la muerte, de jugar a que ya está muerto o de componerle versos a sus familiares y amigos para recordarles que ellos también morirán tarde o temprano. Tal valentía y desfachatez al respecto nos lleva a pensar también en las costumbres machistas a causa de las cuales muchos mexicanos, mujeres y hombres, se empeñan en demostrar su coraje y superioridad ante cualquier problema: "El machismo no es sólo una actitud del hombre, también implica actitudes de la mujer y de la sociedad en muchos aspectos. [...] En términos muy generales se puede decir que el machismo es una forma de vivir el patriarcado, esa manera de organización familiar basada en la autoridad del padre, del varón dominante del grupo" (Barajas 104). No es de admirarse que la cultura machista desempeñe un papel central en el humorismo mexicano. Los chistes y las anécdotas en los que se destaca la figura del macho se caracterizan por ensalzar la valentía y el control que dicho personaje ejerce sobre los demás así

como las ingeniosas formas mediante las cuales domina a todos los que están a su alrededor; es la figura del macho alfa que prefiere sangrar y matar antes que llorar. Esta muestra de superioridad implica en todo momento la necesidad de humillar y sobajar al otro con tal de que ésa sea la manifestación por excelencia de su supremacía. Lo más evidente en el humor machista es el sometimiento del que la mujer es objeto, pero a eso hay que agregar la competencia entre hombres; las disputas para demostrar quién es *más macho* también son un motivo recurrente y de este conflicto se desprenden otros temas humorísticos en los que tienen cabida las actitudes que revelan la debilidad, la cobardía o incluso la homosexualidad del hombre. La inversión de estos valores machistas, por otro lado, también es tema de la infinidad de chistes que están plasmados en el ideario popular mexicano; tachar a un hombre de *mandilón*, *jotito* o insultar a su madre es también un elemento que se puede ver en estas muestras humorísticas que forman parte de la inversión de la que hablo (el macho es capaz de seguir siendo macho aun cuando se sienta atraído a otros hombres, deje que su esposa lleve las riendas en la relación o su punto débil sea insultar a su madre), como se puede observar en la siguiente cita, que hace alusión al motivo del macho y la homosexualidad, por ejemplo: "Es común que las formulaciones más machistas acaben en declaraciones gays y muchos chistes populares recogen historias como ésta: 'Un día un pinche maricón puso en duda mi hombría. Para probarle que de veras soy bien macho, que me acuesto con él, que me lo echo. Desde entonces, a cada rato voy a su casa a probarle que soy bien macho... si ya hasta me voy a vivir con él'" (Barajas 160). Como puede verse, la cultura del machismo es por demás compleja y muchos autores, como Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* —quien también habla de la relación evidente entre machismo y humor mexicano—, se han dedicado a desmenuzar esta actitud que sin duda ha sido uno de los temas más estudiados a la hora de preguntarse qué es ser mexicano:

La arbitrariedad añade un elemento imprevisto a la figura del 'macho'. Es un humorista. Sus bromas son enormes, descomunales y desembocan siempre en lo absurdo. Es conocida la anécdota de aquel que, para 'curar' el dolor de cabeza de un compañero de juerga, le vació la pistola en el cráneo. Cierto o no, el suceso revela con qué inexorable rigor la lógica de lo absurdo se introduce en la vida. El 'macho' hace 'chingaderas', es decir, actos imprevistos y que producen el horror, la muerte, la destrucción. Abre al mundo; al abrirlo lo desgarra. El desgarramiento provoca una gran sonrisa siniestra. A su manera es justo: restablece el equilibrio, pone las cosas en su sitio, esto es, las reduce al polvo, a la nada. El humorismo del 'macho' es un acto de venganza. (Paz 63)

Por último, la cultura del relajo, que es "una conducta, no una forma de humor o un género humorístico, pero al ser una conducta cuyo fin es suspender la seriedad, propicia la práctica del humor" (Barajas 174), demuestra a la perfección cómo la represión, la violencia, la humillación y los sentimientos de inferioridad, de los que tanto se habla al revisar el humorismo mexicano, desembocan en una manifestación alegre y fresca que pone en evidencia la capacidad del mexicano para sacarle el mayor provecho posible a cualquier dificultad que se le presente. La falta de cumplimiento de las normas sociales, la rebeldía, el desacato a la autoridad y otras formas de desahogo social están reservadas en muchas culturas a un momento y lugares específicos (el carnaval, el teatro, las festividades, las huelgas, las marchas, los desfiles, etcétera), pero en México la cultura del relajo prueba que ese *relajamiento* puede ocurrir en cualquier instante.

Este comportamiento se encuentra relacionado íntimamente con la picaresca o picardía mexicana que, descendiente de la picaresca española, retrata personajes ubicados en los niveles más bajos de la pirámide social que cuestionan los valores, costumbres y la (doble) moral de los opresores y las autoridades abusivas. Estos antihéroes o *pelados* "viven al margen de los códigos de honor que rigen la conducta de las clases altas de su tiempo" (Barajas 176). La lista de personajes que se apegan a esta descripción y fungen como representantes de las clases bajas es interminable, pero entre ellos cabe destacar a Mario Moreno "Cantinflas", por quien se nombró

uno de los lenguajes de la picardía mexicana, la cantinflada, que junto con el albur brinda un gran material de estudio tanto lingüística como socialmente. La cantinflada es en realidad un tipo de discurso confuso que se desprende de las costumbres enraizadas en la tradición del *pícaro parlanchín*, personaje que intenta burlar a su acusadores cada vez que comete una travesura al llenar sus respuestas de muletillas, oraciones complicadas, utilizar el sinsentido y divagar tanto como pueda. Cantinflas, uno de los pícaros más populares en el cine mexicano, "viene de tres tradiciones de la picaresca: el pícaro hablantín —personaje clásico de la picaresca española—, el pelado —arquetipo primero de la picaresca mexicana— y el discurso dislábico —recurso cómico utilizado en México desde hace siglos y típico de la picaresca del poder—". (Barajas 194)

Por otro lado, el albur es una herramienta humorística compleja que se originó dentro de los estratos más bajos de la sociedad mexicana; el oprimido encontró una forma ingeniosa de burlarse del opresor al crear un código basado en la homonimia y la polisemia —aunque esta forma de burla después tuvo un uso común más bien relacionado con el *relajo* en general—. Se trata de un ejercicio intelectual vulgar y mal visto que sólo se entiende al tomar en cuenta las implicaciones sexuales que existen en la gran mayoría de los casos; veamos este ejemplo en el que se juega con el nombre de varias personas: "Alma María Rico, Rosa Melo, Mónica Galindo", etc. También es útil apuntar que muchas veces el albur es posible al encontrar, simplemente, una palabra que se asemeje a otra por las primeras letras ("Ahí nos vidrios" en lugar de "ahí nos vemos", por ejemplo):

El albur es un juego de palabras de doble sentido y en el arsenal alburero son importantes las metáforas, las imágenes literarias, las homofonías, los sinónimos (los órganos sexuales del hombre y la mujer tienen decenas de sinónimos en este lenguaje) y demás artificios del lenguaje. Uno de los mecanismos humorísticos del albur es un juego de palabras difícil y sofisticado, el calambur, un juego de homofonías que consiste en encontrar sílabas, palabras y frases que suenan igual, pero que según la separación, la puntuación o la acentuación, producen equívocos y ambigüedades, dándole a la palabra o a la frase un significado diferente. (Barajas 206)

Aunque es difícil que el traductor pueda usar los variados tipos de humor mexicano, es productivo conocerlos para tener un panorama general de la cultura (¿de qué se ríen los mexicanos y por qué?), herramienta que ofrece pistas en cuanto a lo que le parecerá gracioso al lector o no.

3.1.2 Humor estadounidense

En cuanto al humor estadounidense, Peter Briggs apunta en su texto "English Satire and Connecticut Wit" que es más fácil especular sobre los orígenes del humor en E. U. A. que encontrar evidencia textual de los primeros textos cómicos que fueron escritos con el propósito de divertir. Aunque el autor no profundiza acerca del contacto entre nativos y pobladores ingleses que conquistaron o fueron exiliados, sí identifica la sátira inglesa como el género precursor del humorismo estadounidense: "Los habitantes de la colonia norteamericana eran importadores confiables de la cultura inglesa: poesía, obras de teatro y novelas, desde luego, pero también música, grabados, pinturas, obras teológicas, libros de enseñanza, etcétera. Tenían el dinero para pagar tales importaciones culturales, pero al parecer casi no tenían la intención de retribuirle a la cultura inglesa del mismo modo." (Briggs 7). Según el artículo de Biggs, es difícil saber desde cuándo se puede considerar que los llamados *American Wits* (escritores que se dedicaban a crear textos ocurrentes y graciosos) dejaron de "tomar prestados" el estilo y las formas de la sátira inglesa para empezar a identificarse con su propia forma de poner en ridículo, pues, aun después del fin de la época colonial, "los estadounidenses recién independizados se vieron forzados a reírse de sus hermanos ingleses con una risa prestada [...] y a reivindicar su independencia con formas culturales derivadas de las mismas personas contra las cuales se rebelaron" (Briggs 17).

No fue sino hasta el reconocimiento de Mark Twain como uno de los grandes escritores estadounidenses, quien se dio a conocer como humorista antes que nada, que el concepto de humorismo estadounidense comenzó a tener una identidad mucho más clara. Twain, equiparado con otros grandes autores como Hawthorne, Melville, James, Poe o Whitman, es uno de los pocos autores que deben su popularidad a la escritura de textos cómicos, en los que reflejaba las situaciones que se vivían en la cotidianidad utilizando una voz identificable que seguramente le resultaba familiar a los estadounidenses:

Si Mark Twain nunca hubiese existido, entonces sería tangible que algo de nuestra literatura faltaría, y lo sabemos. Lo que nosotros, como profesores, estudiantes y lectores, sentiríamos que falta sería nuestro punto de conexión con el siglo XIX, en especial con su humor, en la forma de un hombre real al que podemos admirar y por el que podemos sentir cariño. Mark Twain es uno de los pocos medios simbólicos de mantener la continuidad crucial entre nuestra herencia cultural pasada y nuestras actitudes de hoy en día. Él es un personaje de referencia para todos nosotros, los lectores/ciudadanos y los artistas/comediantes, que marca el común denominador de lo que queremos percibir en el carácter estadounidense. (Gribben 47-48)¹⁵

Además del interés por plasmar la vida diaria de forma humorística, que podemos ver en Twain y en los humoristas contemporáneos, el humor estadounidense se caracteriza también por exagerar y caricaturizar. La popularidad y el éxito que las tiras cómicas han tenido en E. U. A. se debe en parte a estos rasgos, que están hermanados con la sátira: "En su descripción de personajes, objetos físicos y paisajes, todo arte cómico recurre y pertenece de manera clara a la tradición de la caricatura y la exageración cómica. En las tiras cómicas no se puede encontrar algo como el realismo" (Inge 82). La combinación de narrativa, entretenimiento puro, diversión, deleite visual y burla de sí mismo y de los otros son los factores que han hecho de la tira cómica estadounidense el vehículo perfecto para la expresión humorística.

¹⁵ Mark Twain ensalza el humor estadounidense en su ensayo "How to Tell a Story", donde también describe las diferencias entre un relato cómico, humorístico e ingenioso.

La tradición de la comedia de monólogos, o *standup comedy*, forma parte esencial de la cultura popular y el humorismo estadounidense. Este tipo de humor, basado en la interacción entre audiencia y comediante, se puede relacionar con otras formas cómicas más antiguas en las que bufones, payasos, artistas circenses y otros participantes del teatro de variedad, el *burlesque* y el *vaudeville* hacen reír al público en un espacio dedicado a este fin. La *standup comedy*, sin embargo, se distingue porque no necesita artefactos, utilería ni otros medios para poder llevarse a cabo, lo cual la hace un ejercicio humorístico mucho más íntimo en el que el público puede sentirse más cercano al humorista, quien utilizará los problemas del día a día relatados como si fuese una conversación común y corriente para intentar sacarle a su audiencia una gran carcajada: "Aunque la función reconocida por el comediante de monólogo (*standup comedian*) ha sido la de proveer un objeto para nuestro humor; esta función es tal vez menos interesante, incluso menos importante, que su papel como nuestro portavoz cómico, como mediador, un 'articulador' de nuestra cultura, y como nuestro antropólogo contemporáneo" (Mintz 90). Aunque en primera instancia el género pareciera tener poco que ver con el humor escrito, uno de los temas principales de esta traducción comentada, la estrecha relación entre este tipo de comedia y toda la cultura que el comediante recoge para poder tener una presentación exitosa son de gran utilidad en un análisis donde nos preguntemos de qué se ríen los estadounidenses. Una vez más la exageración, la burla y la inversión (dejar de respetar lo que se debe respetar, por ejemplo) desempeñan un papel central para responder esa pregunta. Por si esto no fuera suficiente para alcanzar el efecto humorístico deseado, el comediante se presenta como un ente marginal que relata su estilo de vida y lo que parecen ser anécdotas personales e íntimas, lo cual atrae a la audiencia y establece un ambiente de alegría y comicidad:

El comediante establece entonces su *alter ego* cómico, con el que habla de sus experiencias personales, su estilo de vida y algunas actitudes y creencias. Esto permite que la audiencia acepte el estatus marginal del comediante y establezca que el estado de

ánimo de licencia cómica es operativo. Este estado de ánimo se acentúa con el aplauso alentador y la risa, con lo que se establece un tono de alegría y diversión. Entonces la rutina cómica puede empezar. Los estilos de la comedia de monólogo difieren casi tanto como el contenido de los chistes y las rutinas de los chistes, pero la esencia del arte es la distorsión creativa. Tal distorsión se logra a través de la exageración, la estilización, el contexto incongruente y lo burlesco. (Mintz 95)

También hay que pensar que la comedia de monólogos comienza al escribir un texto, denominado *rutina*, que el comediante memorizará y ajustará de acuerdo a la reacción de la audiencia. Este proceso, además, me recuerda al método que David Sedaris utiliza al leer sus relatos a un público para después hacer los ajustes necesarios con tal de obtener el mejor resultado posible. Así, se puede apreciar de mejor forma la relación entre los textos humorísticos y las presentaciones de *standup comedy*.

Por otro lado, la diversidad racial existente en E. U. A. también es materia de estudio a la hora de hablar de humorismo. Una vez más, las teorías de superioridad brindan una explicación a la necesidad de burlarse del otro sólo porque es diferente. El humor racial por lo tanto implica dos posiciones bastante claras; en un extremo está el estadounidense blanco que al enfrentarse a la diversidad (a la gran cantidad de inmigrantes y personas con orígenes raciales distintos) utiliza un humor cruel y despiadado con tal de burlarse de aquello que no se parece a lo que él conoce. En el otro extremo está el objeto de la burla que terminará convirtiéndose en quien crea humor de cualquier forma al reaccionar y desempeñar el papel de la contraparte, que también tiene algo gracioso que decir acerca del estadounidense racista o de sí mismo (después de todo, burlarse de uno mismo cancela automáticamente la superioridad que otros pueden sentir al hacernos víctimas de su humor). Este tipo de humorismo, al que se le denomina *humor étnico*, no es exclusivo de los estadounidenses —aunque parece que son especialistas en él—, pues "es una de las armas más atroces y efectivas en el repertorio de la mente humana" (Boskin 98). Pensemos en los clásicos chistes donde hay tres o más originarios de distintas naciones; la nacionalidad que se

busca ensalzar es la misma que resultará airosa en los obstáculos que se planteen en la anécdota graciosa, como se ejemplifica en los siguientes dos chistes estadounidenses:

a) "Un chino, un mexicano y un estadounidense están en un helicóptero que se está viniendo abajo. El piloto les dice a cada uno que arrojen aquello que sea más abundante en su país. El chino arroja unos palillos para comer. El mexicano arroja tacos. El estadounidense arroja al mexicano por la ventana".

b) "Un árabe y un mexicano están en un automóvil. ¿Quién lo maneja? El policía".

Aunque parezca que este tipo de humor no es más que una demostración de la cultura racista estadounidense, es cierto que el humorista puede utilizarlo para burlarse de su propia etnia o para crear una inversión en la que se establezca una expectativa racista para después romperla. En uno de los textos que he elegido para esta traducción comentada —"The Understudy"— David Sedaris hace uso de esta inversión al hablar primero de dos niñeras negras que cumplen el estereotipo de ser personas pobres y bonachonas que se asombran ante la calidad de vida de una familia blanca; más adelante, sin embargo, hace referencia a una mujer blanca llamada Peacock, que resultará ser malvada, ignorante y maleducada. La primera expectativa es que el autor use el estereotipo del afroamericano para burlarse de esa etnia, pero en realidad el objeto de la burla es la señora Peacock, quien cumple con el estereotipo de las personas blancas ligadas a la "gentuza" (*white trash*). Ésa es la expectativa que se rompe y a la que me refiero al inicio de este párrafo. Como se puede ver, los ángulos por donde se puede abordar este tipo de humor son variados y forman parte de la comicidad que se utiliza ampliamente en todo el corpus humorístico estadounidense.

En suma, para poder brindar un panorama general del humor mexicano y el humor estadounidense podemos basarnos en los rasgos dominantes con los que ambas culturas logran el

efecto humorístico. Si bien siempre habrá chistes y formas de hacer humor que funcionen para ambas culturas, habrá otras que causen impacto o sean ofensivas. El objetivo del traductor será identificar qué tipo de humor es conveniente en cada texto como casos independientes. Sin duda, esta táctica de reconocimiento cultural, si le queremos llamar de alguna forma, le ayudará a acercarse más y más al efecto que el texto fuente logra en sus lectores.

Aunque herramientas como los recursos lingüísticos del humor o las diferencias entre el humorismo de diferentes culturas pueden ser utilizadas pensando en el resultado final que se observará en el texto meta, hay algunos otros factores que tomar en cuenta y que se relacionan con la forma en la que el traductor recibe el texto, el segundo punto que me interesa tocar en este capítulo. La lectura del traductor o, en otras palabras, lo que al traductor le parece risible o soso en un texto también afectará la forma en la que decida traducir determinados pasajes del texto humorístico: "Una reacción fuerte, ya sea positiva o negativa, hacia el humor del texto puede hacer que el análisis del efecto humorístico sea difícil para el traductor. [...] Si el traductor se ha divertido mucho con un chiste o lo considera un fracaso, él o ella puede tener más dificultades determinando los elementos del efecto humorístico. Un análisis así es importante al decidir qué rasgos y efectos deberían estar presentes en el texto meta" (Koponen 40). Es importante notar que el traductor sólo podrá recrear el efecto humorístico de los personajes que le hayan parecido graciosos; en otras palabras, el efecto humorístico está sujeto a la percepción del traductor. La subjetividad con la que se lee el texto no puede evitarse y por lo tanto el efecto humorístico que se haya recreado en la traducción será el producto de la lectura particular de cada traductor: "El entendimiento del humor varía en cada individuo, lo cual significa que un traductor puede reconocer una instancia como (supuestamente) cómica pero no considerarla graciosa en realidad, y por lo tanto estar confrontado con el dilema personal de 'traducir un mal chiste' u optar por un efecto gracioso 'de verdad'". (Vandaele 150)

El punto que toca esta última cita es fundamental, pues el traductor podrá decidir entre la supuesta fidelidad de la traducción y así dejar intactos los "malos" o "buenos" chistes o modificar aquello que no le pareció gracioso para así cumplir con el objetivo del texto (lo cual se acercaría a una visión funcionalista de la traducción). La fidelidad es el tercer punto que quiero explorar antes de proponer los tres factores que me parecen relevantes a la hora de traducir un texto humorístico.

El concepto de fidelidad podría ser uno de los más comentados cuando se habla de la traducción y sus teorías; no es porque se trate de un concepto muy complejo o difícil de entender, sino porque la forma en la que se interpreta puede ser muy distinta según el autor que consultemos. Para algunos, por ejemplo, la fidelidad es "sólo una transmisión palabra por palabra del mensaje proveniente del texto fuente" (Kolawole s/n), mientras que otros podrán afirmar que "una traducción fiel intenta reproducir el significado contextual preciso del original dentro de las limitantes de las estructuras gramaticales de la lengua meta, 'transfiere' palabras culturales y conserva el nivel de 'anormalidad' gramatical y léxica en la traducción e intenta ser completamente fiel a las intenciones y a la visión del texto del escritor de la lengua fuente" (Newmark 46). Sin embargo, la fidelidad en una traducción no sólo debería consistir en "pasar" lo que el texto fuente está transmitiendo utilizando las expresiones y las palabras correctas, como si se tratara de una cuestión de tener a la mano un muy buen diccionario, sino también en recrear los efectos que se producen en el lector. Para la traducción de un texto humorístico, esta diferencia es esencial; ilustrarla con un ejemplo es pertinente. Tenemos el siguiente chiste en inglés: "Why did the king draw straight lines? Because he was the ruler." Supongamos que un traductor decide que la versión en español será ésta: "¿Por qué el rey dibujaba líneas rectas? Porque era el líder". Podríamos argumentar que ha sido fiel al texto original, pues las palabras que el traductor ha elegido en español corresponden directamente a las que están en el texto en

inglés. Sin embargo, el efecto humorístico ha desaparecido porque en la traducción se tuvo que haber respetado el juego que se hace gracias a que *ruler* (líder) es homónimo de *ruler* (regla). Veamos la siguiente propuesta: "¿Por qué el rey podía dibujar líneas rectas? Porque tenía su escuadra real".

En el ejemplo anterior se ha respetado el juego de homónimos con las palabras *escuadra* (instrumento de medición) y *escuadra* (grupo corto de soldados en las fuerzas militares). Sin embargo, es probable que el efecto humorístico siga pareciendo limitado en comparación con el chiste en inglés. Será acaso porque la referencia a la *escuadra* en español parece forzada. ¿Pero qué pasa si se escribe un chiste diferente, que, sin embargo, mantenga la imagen del rey? "¿Por qué olía tan mal el rey? Porque estaba en el trono".

Con la propuesta anterior, posiblemente el efecto humorístico sea mayor, sin tener que sacrificar la homonimia (*trono*: asiento que usan los monarcas, *trono*: sinónimo de excusado en el habla vulgar mexicana). Como vemos, el concepto de fidelidad visto como una limitación en la que el traductor debe apegarse casi literalmente al texto fuente no es útil cuando se tiene como objetivo una función en particular. Por otro lado, también hay que hablar sobre las prioridades de la traducción. Al traducir el chiste antes citado, por ejemplo, tendríamos que preguntarnos qué *debemos* conservar. ¿Es necesario mantener la referencia a la regla o el líder, es necesario hablar sobre un instrumento de medición o contar con la imagen de un rey? ¿Podemos cambiar el chiste por uno totalmente diferente? Si el efecto humorístico es el que tiene prioridad en nuestra traducción, entonces deberíamos permitirnos grandes cambios con respecto al original para así lograrlo. En suma, una definición de fidelidad como la siguiente sería mucho más útil: "La fidelidad en la traducción consiste en trasladar el mensaje de una lengua a otra produciendo el mismo efecto en la otra lengua (en sentido y forma), en una forma en la que el lector de la traducción reaccione exactamente como el lector del texto original lo haría" (Kolawole s/n). En

ese caso, podríamos hablar de fidelidad de una forma mucho más cómoda, pues una definición como ésta es mucho más productiva que las que resultan restrictivas.

Puede deducirse entonces que el proceso de traducir un texto humorístico depende de, al menos, tres factores: el contenido del texto fuente (referencias culturales, descripciones, diálogos, escenas cómicas, etcétera), la forma en que el humor del texto se relaciona con la cultura meta (de ahí la importancia de conocer los diferentes rasgos de los humorismos de cada cultura) y la forma en la que el traductor lee el texto o percibe el efecto humorístico. La traducción, entonces, conservará el contenido original siempre y cuando el efecto humorístico sea compatible con la cultura meta; de lo contrario, debería ser permisible que el traductor modifique lo que sea necesario con tal de cumplir con la reacción deseada. Si a esto agregamos la suposición de que la traducción de un texto humorístico es sólo *una* alternativa entre un sinnúmero de lecturas, es fácil concluir que el texto traducido será un nuevo texto, irremediablemente. Esto no significa que el traductor podrá utilizar la información del texto fuente a voluntad, sino que el proceso de traducir (tomando en cuenta los factores que ya he mencionado) resultará en un texto que se apegará al original o se alejará del mismo según funcione el efecto humorístico para la cultura meta. Desde luego, este razonamiento no puede ser tomado como una regla; por el contrario, es un método conveniente para el traductor que desea adherirse a una lógica funcionalista; es decir, el traductor que tiene como objetivo recrear en la traducción una función en específico que el texto fuente sí está cumpliendo.

4. Comentario de la traducción

Aunque gracias a la traducción puede darse a conocer un texto escrito en una lengua extranjera, muchos autores han apuntado la falta de reconocimiento al trabajo del traductor en el mundo editorial, donde éste puede ser visto simplemente como un intermediario que presenta el trabajo de un autor en una lengua diferente. La indiferencia general hacia la actividad del traductor se evidencia en muchos aspectos. Pensemos también como lectores. ¿Alguna vez nos hemos preocupado por saber quién tradujo los clásicos de la literatura que hemos leído? Si compro la novela *La señora Dalloway* tendré en mente que estoy leyendo una obra de Virginia Woolf, pero, si como sugiere Christiane Nord, "un texto puede ser tantos textos como receptores de éste haya [y] el traductor es sólo uno de ellos" (132), sería pertinente tener en cuenta que en realidad estoy leyendo *una* versión de esa novela, entre muchas otras posibles; estoy leyendo *La señora Dalloway*, escrita por Virginia Woolf y traducida por el traductor *x*, lo cual la hace una novela diferente, pues es utópico pensar que estoy leyendo exactamente lo mismo que podría leer en el original. Lawrence Venuti, por ejemplo, explora en detalle esta falta de reconocimiento al traductor en *The Translator's Invisibility*, para concluir que los traductores "deberían exigir contratos que definan la traducción como una 'obra original de autoría', en lugar de un 'contrato de prestación de servicios', en la que se registren los derechos de autor bajo el nombre del traductor". (311)

De esta defensa al trabajo del traductor quiero rescatar la idea de que una traducción es el resultado de un esfuerzo creativo y, por lo tanto, se debe tomar en cuenta como un texto nuevo que se diferencia del original en que es en realidad una lectura del texto fuente de entre muchas otras posibles. Esta visión de la traducción es compatible con los acercamientos funcionalistas, en particular con la teoría del escopo, *skopos theory*, formulada por el lingüista alemán Hans

Vermeer. Según esta teoría, toda traducción tiene o debería tener un propósito; este propósito o meta puede estar implícito en la traducción o puede ser parte de una comisión en la que el traductor conoce explícitamente cuáles son los objetivos con los que su traducción debe cumplir. Además, tener en mente un propósito específico hará que el texto resultante sea posiblemente un texto nuevo, pues las acciones tomadas y guiadas por el propósito marcado afectarán el texto meta: "Una acción lleva a un resultado, una nueva situación o suceso, y probablemente a un 'nuevo' objeto. La acción traductológica lleva a un 'texto meta' (no necesariamente a uno verbal); la traducción lleva a un *translatum* (o sea, el texto traducido resultante), como una variedad particular del texto meta". (Vermeer 221)

Según la teoría de Vermeer, la importancia de la traducción ya no radica en la equivalencia existente entre el texto fuente y el texto meta, sino en que haya una coherencia entre la función del texto original y la función de la traducción en la cultura meta. Uno de los puntos fundamentales de la teoría del escopo es la centralidad otorgada al traductor —podríamos decir que apela a la capacidad del traductor, a su "visibilidad" en el texto meta—. La defensa de la labor del traductor por parte de Vermeer se antoja apasionada en comparación con la de Venuti, quien parece exponer simplemente los derechos evidentes del traductor; para el lingüista, el hecho de que se necesite recurrir a un traductor significa que éste debe tener el control necesario para decidir en qué forma se traducirá un texto, pues es un profesional y, "por lo tanto, su voz debe respetarse [...] El traductor es un experto. Depende de él decidir, por ejemplo, qué papel desempeña un texto fuente en su acción de traducción. El factor decisivo aquí es el propósito, el escopo, de la comunicación en una situación dada" (Vermeer 222). Aunque la opinión de Vermeer acerca de la pericia del traductor puede parecer exagerada, pues es imposible creer que

puede aplicarse a todo traductor en general, es útil retomar la idea del propósito de la traducción como un punto central para el traductor.

He elegido esta teoría para introducir y enmarcar este capítulo, en el que exploraré los problemas y soluciones en las traducciones de los textos de David Sedaris porque recrear el efecto humorístico presente en los textos es sin duda el propósito principal de mis traducciones. Al tener en mente este escopo, el humor, puedo tomar como guía esta lógica para justificar mis decisiones. Es importante mencionar que "el texto meta, el *translatum*, está orientado hacia la cultura meta, y es ésta la que finalmente define su pertinencia. Por lo tanto los textos fuente y meta pueden divergir el uno del otro de una manera considerable, no sólo en la formulación y la distribución del contenido sino también en cuanto a los objetivos que se quieran alcanzar por medio de cada uno" (Vermeer 222-223). Así, las traducciones de los textos de Sedaris son una versión de los originales que habrán cambiado de acuerdo a aquello que funcione para la cultura meta y para el efecto humorístico, por lo que podré justificar cambios drásticos donde sea necesario, con tal de seguir con la lógica de la teoría del escopo, sin dejar de lado la coherencia que necesariamente tendrá que tener la traducción con el original.

Ya que uno de mis objetivos es traducir teniendo en mente a un lector mexicano, mis traducciones se caracterizarán por favorecer los mexicanismos y acercarme a la cultura humorística de México, tema del que hablé en el capítulo anterior. Además, como también lo mencioné en el segundo capítulo de la traducción comentada, procuraré mantener un equilibrio entre transmitir el efecto humorístico al acercarme a la cultura meta y, por otro lado, conservar algunas otras referencias (como los nombres, apellidos, lugares, etc.) tal y como están en el original, en un intento por crear una conexión entre la cultura fuente y la cultura meta. Para exponer los problemas que encontré al traducir los textos y las soluciones que propongo, dividiré las justificaciones de la traducción en dos secciones —no sin antes introducir los textos de

Sedaris considerando los argumentos y las particularidades de las historias de manera breve—. En la primera sección, abordaré las dificultades que no están relacionadas con el efecto humorístico y que solucioné con base en la revisión de conceptos tales como equivalencia, adaptación, expansión, reducción, compensación, transposición y modulación; en la segunda parte, me ocuparé de todos los ejemplos relacionados con las partes donde se crea un efecto humorístico y la forma en la que se recrean en español (me referiré a los recursos lingüísticos del humor,¹⁶ a las diferentes teorías del humor y a las diferencias entre humor mexicano y estadounidense como ejes de apoyo para la traducción de los pasajes humorísticos).¹⁷

Los dos textos de David Sedaris que elegí tienen en común la forma en que están narrados, pues el autor relata las supuestas anécdotas que vivió en su niñez, en primera persona, desde luego, y refiriéndose a los miembros de su familia como si se tratara de personajes que el lector ya conoce. En "Next of Kin", el narrador relata lo sucedido después de que encuentra un libro pornográfico, que pasa por las manos de toda su familia, originando escenas por demás cómicas. "The Understudy" es un relato en el que el autor recuerda una semana en su niñez, cuando sus padres se fueron de vacaciones y los dejaron a él y a sus hermanas bajo el cuidado de una mujer a quien tacharon de loca, pero, al reflexionarlo como adultos, consideran la posibilidad de que estuviera deprimida. Ambas narraciones son breves y se caracterizan por contrastar el comportamiento de los adultos y la forma de pensar de los niños y hacer que las costumbres de una familia de clase media estadounidense sean objeto de la observación burlona del narrador.

¹⁶ En los textos de Sedaris se encuentran ausentes tanto el chiste léxico como la ambigüedad sintáctica y, por lo tanto, no hay mención de esos recursos lingüísticos en el análisis de las dificultades de traducción.

¹⁷ A pesar de que he elegido dividir así las soluciones que propongo, esto no significa que en la segunda parte (las soluciones relacionadas con el efecto humorístico) no figuren los conceptos de equivalencia, adaptación, expansión, reducción, compensación, transposición y modulación.

4.1 Dificultades en la traducción diferentes de las relacionadas con el efecto humorístico

a) Equivalencia

Si un traductor se encuentra con la oración "From your mouth to God's ears", en una novela y la tradujera como "De tu boca a los oídos de Dios", lo estaría haciendo de una manera literal, lo cual perjudicaría su traducción, ya que esa frase no se usa en español, mientras que la oración en inglés es una convención bien conocida por los hablantes de inglés. Ya que el significado de la frase está relacionado con que lo que una persona dice pueda ser escuchado por Dios, sería adecuado traducirla como "Que Dios te oiga", por ejemplo, para así brindarle naturalidad a la traducción utilizando una frase que se diga comúnmente en español. Ése es un ejemplo del concepto de equivalencia, una forma de transmitir "una misma situación por medio de recursos estilísticos y estructurales completamente diferentes" (López 271). En el caso anterior, por ejemplo, lo que en inglés es una frase prepositiva, en español se convierte en una oración que hace uso del modo subjuntivo. Si bien, las oraciones están construidas de formas muy diferentes, sus significados son muy similares, si no totalmente equivalentes.

Esto ocurre con uno de los diálogos en "Next of Kin": "Be prepared my friend because this time they'll be playing for keeps", donde la frase *playing for keeps* debe traducirse con otra frase equivalente que se acerque al significado de la misma ("if you are playing for keeps, you take things very seriously and the outcome is very important for you"¹⁸); mi propuesta es traducir la oración de la siguiente manera: "Prepárate, amiguito, porque esta vez van con todo". Aunque pude haber traducido la oración simplemente como "Prepárate, amiguito, porque esta vez lo van a hacer en serio", preferí utilizar una oración que resultara tan coloquial como *playing for keeps*.

En "The Understudy" también hay algunos ejemplos que requirieron la búsqueda de

¹⁸ < <http://www.usingenglish.com/reference/idioms/play+for+keeps.html> >

expresiones equivalentes para poder traducirlos, como podemos ver en las siguientes oraciones. "He honked in the driveway, and she shouted at him through the closed door *to hold his damn horses*". Para la oración anterior, busqué una frase que no sólo se ajustara a *to hold one's horses* sino que también pudiera sonar natural agregándole un equivalente para la palabra *damn*: "Tocó el claxon en la entrada y ella le gritó del otro lado de la puerta cerrada que cuál era su pinche prisa". Para notar de manera más clara las diferencias entre la traducción y el original es útil prestar atención a las frases utilizadas. Mientras que *to hold one's horses* significa "to restrain oneself",¹⁹ con la frase *cuál era su pinche prisa* busco compensar la palabra vulgar *damn* que el personaje ha incluido en *to hold his horses* conservando también el significado "contenerse" o "dominarse" en el sentido de "tener paciencia". Aunque pude haber traducido la oración de otras formas ("le gritó que se calmara", "le gritó que tuviera paciencia", etc), la frase que elegí me pareció adecuada por la forma en que se puede utilizar la palabra *pinche* sin que resulte algo forzado; evidentemente, hubo que hacer algunos cambios para que funcionara, como convertirlo en una pregunta ("cuál era su pinche prisa") en vez de tener un subjuntivo para traducir lo que en el original es un infinitivo ("que se calme" / "to hold his damn horses"); este proceso se conoce como *transposición* y sucede cuando en la traducción se cambia la categoría gramatical pero se conserva el sentido del original. Como podemos ver, buscar expresiones equivalentes en la lengua meta en vez de traducir literalmente ayuda a que la traducción cuente con mayor naturalidad.

b) Adaptación

La adaptación, por otro lado, consiste en modificar en la traducción las partes del texto fuente que resulten incoherentes si se mantienen tal como están en el texto meta. En otras

¹⁹ *The Free Online Dictionary* <<http://www.thefreedictionary.com/horse>>

palabras, el traductor *adaptará* en el texto meta aquellas referencias que de no haber sido modificadas no tendrían sentido en la traducción; para poder lograr una adaptación efectiva habrá que encontrar un equivalente en la lengua meta que conserve el sentido del original, por eso algunos autores prefieren considerar ese proceso una "equivalencia cultural, dinámica o funcional" (López 277).²⁰ En el relato "The Understudy", por ejemplo, utilicé esta herramienta traductológica para poder solucionar la dificultad de traducir el término *sloppy joe* (un platillo estadounidense cocinado con carne molida, sazonado de formas variadas y servido en medio de un bollo), que se utiliza en el cuento de manera despectiva y al que los personajes se refieren como algo asqueroso. Adaptar pues el platillo y tratar de encontrar algo que resultase similar para un lector mexicano fue una dificultad muy grande. Después de probar con varias alternativas, decidí por traducirlo como un "sándwich con picadillo y cátsup" y, aunque el platillo *sloppy joe* no corresponde precisamente a lo que escribí en la traducción, resultó ser una forma efectiva de conservar la composición del platillo sin extrañar al lector (utilizando la palabra *sándwich*) y dar a entender que se trata de algo poco apetecible (con la referencia a la *cátsup* y el *picadillo*).

Otro ejemplo en "The Understudy" se encuentra cuando el narrador dice de la señora Peacock que no puede hablar inglés ("Can't speak English"). Ya que en la traducción obviamente no puede decirse que alguien está hablando inglés, la oración "No sabe hablar bien" resulta adecuada para conservar el sentido (la señora Peacock no se expresa adecuadamente) sin confundir al lector al mencionar la palabra *inglés*. Aunque no se trata de una adaptación drástica, es necesaria para ser coherente con el resto de la traducción.

²⁰ A diferencia de otros autores, Peter Newmark define *adaptation* como un concepto que abarca toda la traducción y es "la forma de traducción más libre. Se usa principalmente para las obras de teatro y la poesía" (46). Esta definición es diferente en cuanto a que toma en cuenta la traducción en su totalidad y así la adaptación no se considera una herramienta traductológica que puede ser utilizada en frases u oraciones dentro de la traducción, sino que es una estrategia que se aplica a toda una obra (un poema completo, una obra de teatro, etcétera).

Estas decisiones pueden justificarse, evidentemente, gracias al concepto de adaptación, en el que existe "una neutralización completa a la cultura receptora ante la existencia de un vacío cultural" (López 277) —aunque podemos notar que este caso no se trata de un vacío cultural sino más bien de una diferencia cultural—.

c) Expansión

En oraciones como las siguientes: "Brock and Bonnie Rivers stood in the driveway waving good-bye" y "I found the book hidden in the woods beneath a sheet of plywood, its cover torn away and the pages damp with mildew" me encontré con que la dificultad de traducir términos como *waving good-bye* o la *absolute phrase*:²¹ *its cover torn away* radicaba en la diferencia sintáctica y gramatical entre el español y el inglés. *Waving good-bye*, un verbo acompañado de un sustantivo que funge como adverbio en ese caso particular, en español lo traduje como *diciendo adiós con la mano*, un verbo acompañado por una frase prepositiva, para así transmitir lo que el verbo en inglés indica, una acción que se ejecuta de manera particular. De esta forma pude especificar que los Rivers se despedían (*good-bye*) de una forma en particular, con las manos (*waving*); ésa es una dificultad que pude solucionar haciendo uso de la expansión, un proceso en el que se explicita en la traducción algo que no puede conservarse en el texto meta tal y como está en el texto fuente. Cabe mencionar que las repeticiones excesivas de los derivados del verbo "despedirse" y el sustantivo "adiós" están presentes en el original, pues el narrador cita un libro "mal escrito", por lo que no es necesario evitarlas en la traducción. Otro ejemplo de expansión es el que mencioné con anterioridad al referirme al recurso lingüístico de la mimesis. Cuando el narrador de "The Understudy" imita el habla de los encargados de darles el recorrido a

²¹ Según la gramática inglesa, una *absolute phrase* "combina un sustantivo y un participio con sus respectivos modificadores u objetos en un patrón como el siguiente: sustantivo + participio + modificador(es) opcionales u objeto(s)" (<<http://www.chompchomp.com/terms/absolutephrase.htm>>).

los huéspedes de un hotel²², elegí expandir las oraciones en español con tal de parodiar la preferencia de los hablantes por alargar las oraciones y utilizar palabras que podrían omitirse. En el primer caso ("waving good-bye") fue necesario alargar la frase en español con tal de expresar claramente una acción; es una solución que tiene que ver con las diferencias gramaticales de cada lengua y por lo tanto las libertades que se tome el traductor estarán más relacionadas con una necesidad lingüística que con una libertad creativa. En el segundo caso, por otro lado (la verborrea del narrador al adoptar una forma "más elegante de hablar"), se trata de una alternativa que yo he elegido tomar aprovechando la tendencia del español a alargar las oraciones para expresar algo que pudo haberse formulado con menos palabras; aunque pude haber traducido de otras formas dichas oraciones, decidí aprovechar esta estrategia para transmitir la imagen cómica del niño que pretende estar en un hotel de lujo y por lo tanto se comporta y habla como si así fuera. Como podemos ver, algunas herramientas traductológicas resuelven problemas lingüísticos, mientras que otras pueden ser utilizadas con tal de lograr cierto efecto o agregar características que no se encuentran en el original pero que benefician la traducción.

4.2 Dificultades en la traducción relacionadas con el efecto humorístico

a) El sonido

El primer recurso humorístico del que hablé en el primer capítulo es el sonido. Sorprendentemente, en los textos de Sedaris sólo hay un ejemplo del uso de este recurso. En el relato "Next of Kin", el narrador cita lo que parece ser el inicio del libro pornográfico ficticio que lleva el mismo título que el cuento, donde un sacerdote habla con una pareja que ha encadenado a sus hijos en un calabozo para que éste pueda aprovecharse de ellos; es en este pasaje donde podemos encontrar el uso de homónimos: "'Good-bye,' the reverend responded. 'Tell those two

²² Ver página 66.

teens of yours, Josh and Sandy, that they'll make an excellent addition to our young persons' ministry. They're fine kids,' he said with a wink. 'Almost as fine and foxy as their parents!'" (Sedaris 1). La palabra *fine* aparece dos veces; en la oración "They're fine kids", el significado apropiado del adjetivo sería, según el OED, "(dicho de una persona) que merece o provoca admiración". Por lo tanto, puede traducirse como "Son buenos muchachos". Sin embargo, ese significado no puede aplicarse la segunda vez que se usa la palabra ("Almost as fine and foxy as their parents"), pues, si nos concentramos en el contexto, la palabra *foxy*, un adjetivo usado en el habla vulgar para denotar que alguien es atractivo,²³ hace que el significado que se acomode más a *fine* sea el que también pertenece al habla vulgar: "extremely attractive, 'hot'".²⁴ En español, también se puede aprovechar el uso de homónimos con la palabra bueno, siempre y cuando se utilice la construcción estar + bueno²⁵ para decir de manera vulgar que alguien es atractivo: "Son buenos muchachos —dijo, guiñando un ojo—. ¡Están casi igual de buenos y sensuales que sus padres!". Después de resolver el uso de la homonimia en la traducción, me di cuenta de que la palabra sensuales se antojaba discreta en comparación con *foxy*, que es coherente con el lenguaje vulgar que el sacerdote utiliza. Por eso, decidí aprovechar la construcción estar + bueno para agregar el adjetivo *rico*.²⁶ Por último, decidí exagerar estas construcciones vulgares agregando el adverbio *bien*, lo cual hizo necesario que tuviera una sintaxis distinta con tal de que la oración no pareciera estar escrita de forma rebuscada o torpe; esta exageración puede ayudar a que el efecto humorístico sea mayor, pues la hipérbole o la "exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice" (Beristáin 259) se utiliza con frecuencia para transmitir un mensaje

²³ *Online Slang Dictionary*, <onlineslangdictionary.com>

²⁴ *Idem*.

²⁵ Según *The Free Online Dictionary in Spanish*: "Estar bueno" *fam.*: tener un cuerpo muy atractivo.

²⁶ Según *The Free Online Dictionary in Spanish*: "Estar rico" *fam.*: que tiene un aspecto atractivo.

cómico.²⁷ El resultado es el siguiente: "Son buenos muchachos —dijo, guiñando un ojo—. ¡Están bien buenos y bien ricos, casi igual que sus padres!". En el primer capítulo cité a Isabel Ermida, quien dice que "la lengua puede ser manipulada, distorsionada, dislocada e incluso podemos quitarle todo sentido con tal de crear un efecto cómico" (Ermida 41); éste ha sido mi propósito al hacer uso de la hipérbole. Además, recalcar el uso del habla vulgar en mi traducción se apega a la preferencia del humor mexicano por hacer referencias sexuales (véanse los pasajes acerca del albur, tema del que escribí en el capítulo anterior, por ejemplo).

b) La mimesis

El segundo recurso lingüístico, la mimesis, se encuentra presente en ambos textos. Como lo menciono en el segundo capítulo, la mimesis es una estrategia mediante la cual el autor humorístico imita alguna convención estilística seria o modifica una frase culta conocida con tal de crear un efecto cómico. En "Next of Kin" podemos tomar en cuenta el libro ficticio. En el pasaje que cité anteriormente, por ejemplo, es importante notar que el autor ha sido cuidadoso en cuanto al registro que utiliza cuando toma el papel del narrador ficticio. En las primeras oraciones ("I found the book hidden in the woods beneath a sheet of plywood, its cover torn away and the pages damp with mildew" y "Brock and Bonnie Rivers stood in the driveway waving good-bye to the Reverend Hassleback") el lector puede imaginar que se trata de cualquier cosa excepto un relato relacionado con un libro pornográfico donde se leerán toda suerte de vulgaridades. Por lo tanto es importante mantener el contraste entre un registro que parece imitar las convenciones literarias serias —pensemos en la imagen de un libro "humedecido por el moho", escondido en un bosque, casi como en un cuento de hadas, o en la familia Rivers, quienes esperan a un reverendo "en el camino hacia su hogar"— y el lenguaje soez utilizado más adelante. La ruptura

²⁷ Véase el primer capítulo de la traducción comentada.

de la expectativa es la que favorecerá el efecto humorístico. Por un lado tenemos a un reverendo despidiéndose afectuosamente de la familia Rivers; por otro lado están los jóvenes Rivers, encadenados en un calabozo. Para conservar estas contradicciones, decidí usar palabras que parecieran mucho más formales (*hogar* en lugar de *casa*, *humedecido* en lugar de *mojado*, etcétera) para que el choque con palabras como *ricos* o la imagen de dos adolescentes encadenados impactara al lector y así procurar el efecto humorístico.

En "The Understudy" el narrador hace uso de la mimesis al recrear el modo de hablar que tendría una persona como la señora Peacock, una mujer blanca, que parece pertenecer a la clase baja o media baja, es vulgar y, según el narrador, no habla correctamente. Para recrear este tipo de habla tan distintivo utilicé mexicanismos, ya que las groserías y las formas incorrectas de hablar me obligaron a adoptarlos para que todos estos detalles tuvieran coherencia. A continuación ejemplificaré con algunas oraciones seleccionadas (usaré cursivas para que sea más claro qué palabras en el original corresponden a las de la traducción):

1. "Your mama mentioned *they's* some *sodie pops* in the kitchen. Go fetch me one, why don't you."

1. —Tu mamá dijo *de que* había unos *chescos* en la cocina. Tráeme uno, ¿no?

En el ejemplo anterior utilicé *chescos*, una forma coloquial de decir refrescos para traducir *sodie pops* y compensé el sujeto *they* con el verbo *to be* mal conjugado (*they's*) utilizando un dequeísmo, "uno de los errores gramaticales más habituales en nuestro tiempo",²⁸ que consiste en agregar la preposición "de" cuando no es necesario hacerlo; este error también está ligado al queísmo, un proceso similar en el que, por el contrario, se omite la preposición "de" cuando debe agregarse. En la oración "Resulta de que mi novia ya no vino", debería omitirse la preposición

²⁸ Dequeísmo/queísmo en *Centro Virtual Cervantes*
< http://cvc.cervantes.es/alhabla/museo_horrores/museo_010.htm>.

"de" y para comprobar que eso sería lo adecuado, puede reemplazarse lo que sigue al verbo *resultar* por la palabra *algo*: "Resulta *algo*" y no "Resulta *de algo*". En un ejemplo de queísmo se puede hacer la misma prueba; en la oración "Estoy seguro que lo hice" debe agregarse la preposición *de* como lo demuestra la prueba con la palabra *algo*: "Estoy seguro *de algo*" y no "Estoy seguro *algo*", por lo que lo adecuado es decir y escribir "Estoy seguro de que lo hice".

2. "*Y'all's got the same damn thing, only they ain't poked out yet.*"

2. —*Pos*, ustedes también van a estar bien pinches peludos, *nomás es de que* todavía no les salen.

Ya que en la oración original se encuentra una contracción doble (*Y'all's* en lugar de *You all is*) y además se utiliza el verbo *to be* incorrectamente, lo cual nos habla de un uso coloquial de la lengua, en particular en el sur de EE. UU., decidí marcar ese registro coloquial usando la palabra *pos*, una forma de decir *pues*, que es además una muletilla común en el español mexicano. Ese uso coloquial se marca también con la palabra *ain't*, un coloquialismo y una contracción que puede significar *am not*, *is not*, *has not* y *have not*; para compensar esta característica de la oración en inglés, utilicé la palabra *nomás* (en vez de *nada más*, *solamente* o *sólo*) y el dequeísmo, como lo explique más arriba, con tal de transmitir ese uso particular de la lengua.

Los mexicanismos en los diálogos de la señora Peacock también me permitieron extender su uso en otra oración del relato, cuando el narrador describe una de sus pertenencias, creando un paralelismo entre la imagen y el habla del personaje:

* "Look at her suitcase, tied shut with rope! Listen to her mumble, not a clear sentence to be had."

* "Sólo había que ver su maleta, ¡cerrada con un *mecate!*, o escucharla hablar entre dientes; no podía decir ni una oración con claridad".²⁹

Otro ejemplo similar es el del narrador del relato "The Understudy", quien imagina ser el camarero de un hotel de lujo y les da a las niñeras que lo cuidan a él y a sus hermanas recorridos por toda la casa hablando de una manera exageradamente formal. La imagen absurda de un niño usando palabras rebuscadas para describir una casa común y corriente es también algo que puede causar risa —recordemos la teoría de la interpretación de incongruencias—. Ya que me di cuenta de esta incongruencia, decidí hacer uso de la tendencia de los hablantes de español por utilizar expresiones verbosas, para así remarcar el uso de la mimesis en esos pasajes, aunque no necesariamente expresaran lo mismo que el texto original. A continuación citaré algunas oraciones en inglés y sus traducciones para ejemplificar el uso de mimesis y mostrar mis propuestas.

a) "This is your TV, this is your private sundeck, and over here you've got a bathroom — just yours and nobody else's" (Sedaris 20).

b) "While Gretchen got the Coke, I was instructed to close the drapes. It was, to me, an idea that bordered on insanity, and I tried my best to talk her out of it. 'The private deck is your room's best feature,' I said. 'Do you really want to block it out while the sun's still shining?'" (Sedaris 25).

a) —De este lado se encuentra su televisión, esto que tenemos acá es su terraza privada; el cuarto de baño está por aquí: es todo suyo.

b) Mientras Gretchen fue por la Coca, a mí me mandó a cerrar las cortinas. A mí se me hacía una idea que rayaba en la locura e hice lo mejor que pude para convencerla de no hacerlo.

²⁹ No he respetado la estructura de la oración en mi traducción porque el resultado final era torpe, pues en español el cambio a imperativo parecía demasiado drástico e innecesario.

—La terraza privada es definitivamente la mejor parte de su habitación —le dije—. ¿De verdad desea cubrirla ahora que el sol sigue brillando de esa forma?

En este caso, la exageración, al agregar palabras que no son necesarias, sirve para resaltar la incongruencia que sugiere el original. Aunque pudiera argumentarse que traducir de esta forma no es necesario, aprovecho la tendencia del español por contar con periodos más extensos que en inglés: "La tendencia a la claridad expositiva del inglés contemporáneo le hace privilegiar las frases breves, separando con puntos elementos que en castellano constituyen elementos subordinados dentro de una oración principal" (López 85).

c) La inversión paradigmática

En cuanto al tercer recurso lingüístico que exploraré, la inversión paradigmática, cabe notar que es uno de los más abundantes en los relatos de Sedaris y en los textos humorísticos en general, pues es un método sencillo para crear humor. Recordemos que la inversión paradigmática consiste en romper una expectativa al cambiar un paradigma (una palabra) con la que se esperaba completar una serie, una oración. Esperaríamos que la serie "me encanta leer", por ejemplo, se completara con los paradigmas "el periódico", "novelas", etcétera. Si rompemos esta expectativa y decimos "me encanta leer el epitafio de mi suegra", es posible que creamos humor. Ésa es una inversión paradigmática. Para analizar este recurso en los textos de Sedaris realizaré el siguiente ejercicio: escribiré la oración que cuenta con una inversión paradigmática y comentaré brevemente cuál es el contexto de la oración, pero la completaré con los paradigmas con los que yo esperaría que se completara la serie (los marcaré utilizando cursivas), para después escribir las inversiones paradigmáticas de Sedaris y sugerir que éstas han sido las rupturas

de mis expectativas como lector; más adelante colocaré las traducciones que propongo. Comenzaré con los ejemplos extraídos de "Next of Kin" y seguiré con los de "The Understudy".

Ejemplo 1 - "Next of Kin":

—Contexto: El narrador explica qué piensa de los personajes de la novela pornográfica.

—Serie completada con los paradigmas que yo espero: "Yes, these people were naughty, but at the age of thirteen, I couldn't help but admire *the way they lived their sexuality*".

—Inversión paradigmática: "Yes, these people were naughty, but at the age of thirteen, I couldn't help but admire their infectious energy and spirited enjoyment of life."

—Comentario: Esperaba que la serie se completara con algo que estuviera relacionado con el motivo sexual de la novela pornográfica después de haber leído palabras como *naughty*. En la inversión paradigmática se rompe mi expectativa cuando el narrador en realidad enumera cualidades positivas de los personajes; lo que normalmente se esperaría sería que hablara de sus "perversiones" o su "sexualidad desenfrenada", pero esta expectativa no se cumple y resulta cómico que lo que el narrador admire sea "la energía contagiosa y la forma en que disfrutaban de la vida", lo cual suena incoherente si se habla de una novela pornográfica y no una de superación personal, por ejemplo. Ése es el contraste que habrá que mantener en la traducción.

—Traducción: "Por supuesto que eran unos perversos pero, a la edad de trece años, no pude sino admirar su energía contagiosa y la forma tan vivaz con la que disfrutaban de la vida".

A pesar de que *naughty* podría traducirse como mal portados, traviosos o atrevidos, decidí usar la palabra *perversos* para así subrayar el choque con las expresiones *energía contagiosa* y *forma tan vivaz con la que disfrutaban de la vida*. Además el uso de la palabra *perversos* alude a un juicio moral que crea una expectativa con la que el lector pensará que lo que se dice a

continuación será coherente con dicho juicio. La ruptura de esa expectativa, por lo tanto, se conserva en la traducción.

Ejemplo 2 - "Next of Kin":

—Contexto: La novela pornográfica llega a las manos de una de las hermanas del narrador, quien expresa lo que piensa de ella.

—Serie completada con los paradigmas que yo espero: "The book went from Lisa to our eleven-year-old sister, Gretchen, who interpreted it as a *demonstration of people's evil ways*".

—Inversión paradigmática: "The book went from Lisa to our eleven-year-old sister, Gretchen, who interpreted it as a startling, nonfiction exposé of the American middle class".

—Comentario: Mi expectativa estaba basada en que Gretchen es una niña de once años, por lo tanto no esperaba que lo interpretara como algo que en realidad pasa en el mundo de los adultos; además utilizar las palabras *nonfiction exposé* hace que la imagen sea aun más incongruente. ¿Acaso una niña clasificaría la novela utilizando esos términos relacionados a un género literario tan específico? En cuanto al término *nonfiction exposé*, es pertinente comentar que en español no es común encontrar la clasificación bibliográfica *non-fiction* o *no-ficción* (que engloba una gran cantidad de géneros y subgéneros tales como el ensayo, diarios, documentales, libros de viajes, crónicas, biografías, libros de texto, manuales, etcétera). Por eso decidí *amplificar* el término en la traducción, una herramienta traductológica que va de lo implícito a lo explícito y se utiliza "cuando elementos semánticos importantes que se encuentran implícitamente en la lengua fuente pudieran requerir una identificación explícita en la lengua receptora" (Baker 81). Además, *exposé* es un subgénero periodístico mediante el que se investiga a profundidad un tema, en el que se expone a una persona, un grupo o una empresa ya sea en cuanto a un asunto político, un crimen, un fraude, corrupción, etcétera; en español, se dice que

estas obras forman parte del periodismo de investigación, los reportajes. Así, con la frase "una obra extraordinaria que nada tenía que ver con la ficción y era un reportaje periodístico" traduzco el término en inglés *nonfiction exposé*. A pesar de que el resultado es una oración más larga, la traducción es más efectiva, pues no permite que el término sea confuso. Además, si volvemos a la imagen de una niña que habla de un "reportaje periodístico de la clase media estadounidense", podemos ver que lo absurdo y cómico de la imagen funciona incluso mejor en español, al tener una oración larga que es difícil atribuirle a una niña.

—Traducción: Habrá que poner especial atención a que la parte del género literario suene tan absurda como sea posible. "El libro pasó de las manos de Lisa a las de nuestra hermana de once años, Gretchen, quien lo interpretó como una obra extraordinaria que nada tenía que ver con la ficción y era un reportaje periodístico de la clase media estadounidense".

Ejemplo 3 - "The Understudy":

—Contexto: El narrador del relato se pregunta dónde pudo haber encontrado su mamá a una mujer como la señora Peacock, a lo que ella le responde que tal vez fue en el club que frecuenta.

—Serie completada con los paradigmas que yo espero: "But who at the club would have hired such a creature? In order to become a member you had to meet certain requirements, one of them being that *you were very rich, and also that you were recommended by a member*".

—Inversión paradigmática: "But who at the club would have hired such a creature? In order to become a member you had to meet certain requirements, one of them being that you did not know people like Mrs. Peacock. You did not go to places where she ate or worshipped, and you certainly didn't give her the run of your home".

—Comentario: El efecto humorístico reside en que el narrador juega con la expectativa de cuáles son los requisitos del club. Podríamos pensar que los posibles requisitos podrían ser cosas como tener dos tarjetas de crédito, demostrar que se trabaja en cierta empresa, pagar la entrada anual al club por anticipado, etcétera; sin embargo, el autor reemplaza estos requisitos "esperados" por otros menos probables que tienen que ver con la señora Peacock (no conocer gente como ella, no ir a los lugares que ella frecuenta...). A pesar de que el narrador parece adoptar la percepción de él mismo cuando era niño, es evidente que el sarcasmo es exclusivo de la visión adulta.

—Traducción: no habrá que perder de vista esas incongruencias. "Pero ¿qué miembro del club habría contratado a semejante criatura? Para poder ser miembro tenías que cumplir con ciertos requisitos; uno de ellos era no conocer a gente como la señora Peacock. Tampoco debías ir a los lugares que ella frecuentaba o a los que iba a comer y mucho menos dejabas que se encargara de tu casa". Mientras que en el original hay dos ideas en una misma oración ("In order to become a member you had to meet certain requirements, one of them being that you did not know people like Mrs. Peacock"), por motivos de puntuación, en español no es posible hacer lo mismo, por lo que tuve que crear dos oraciones unidas por un punto y coma. Esto, sin embargo, favorece al efecto humorístico al dar la apariencia de que se está enlistando dichos requisitos y la puntuación, si la vemos como una pausa entre esas dos ideas, hace que la expectativa se alargue un poco más y por lo tanto la ruptura de la misma resultará más evidente.

Ejemplo 4 - "The Understudy":

—Contexto: El narrador escribe en una libreta de quejas todo lo que no le gusta de la señora Peacock.

—Serie completada con los paradigmas que yo espero: "Can't go two minutes without using the word 'damn.' Can't cook *anything*".

—Inversión paradigmática: "Can't go two minutes without using the word 'damn.' Can't cook worth a damn hoot."

—Comentario: Ya que una de las quejas del narrador es que la señora Peacock utiliza demasiado la palabra *damn*, no se espera que él mismo la use.

—Traducción: Ya que la palabra *damn* es muy común en inglés, habrá que encontrar una alternativa en español que también sea muy usada y funcione como adjetivo para que parezca natural la forma en la que el narrador la utiliza y la contradicción sea evidente pero no confusa. "No puede estar dos minutos sin decir la palabra 'pinche'. 'No puede cocinar ni un pinche huevo". Por otro lado, a pesar de que *damn* debería traducirse con una interjección como "caray" o "caramba", por ejemplo, o con una exclamación como podría ser "maldita sea", traducir la palabra como "pinche" no sólo permite que la oración resulte clara, sino que favorece el efecto humorístico al hacer uso de una palabra soez que, ya sea por el proceso de alivio de tensiones (la tensión de escuchar una grosería) o simplemente por pensar en que es un niño quien la utiliza, puede causar risa en el lector.

El proceso de expectativas y ruptura de las mismas —en este caso, esperar un paradigma determinado que el autor después invierte— es una experiencia automática en el lector que he tratado de ejemplificar con los comentarios y los paradigmas que yo, como lector, esperaría. Aunque los lectores no se detendrán a pensar si tenían una expectativa que no se ha cumplido, para el traductor es importante poder identificar si ha habido paradigmas "esperados" y si éstos se han invertido en favor de un efecto cómico para así tratar de recrear las mismas rupturas de expectativa que el autor del texto original ha provocado. Por otro lado, conocer este proceso

puede ser útil si es posible tomarse otras libertades, como que el traductor tenga la posibilidad de invertir sus propios paradigmas, por ejemplo. En mi caso, he preferido no otorgarme estas licencias para así seguir el texto original más de cerca.

c) Juegos grafológicos

A pesar de que éste es un recurso humorístico difícil de encontrar, se encuentra presente tanto en "Next of Kin" como en "The Understudy". En la novela pornográfica descrita en "Next of Kin" se encuentran muchos dedazos que le sirven de pretexto al autor para no escribir las palabras vulgares que supuestamente se encuentran en el libro, cambiando una que otra letra, como podemos ver en los siguientes ejemplos:

a) "In the opening chapter the daughter is caught with her brother's ceck in her pissy, calling out, 'Feck me, hard, hardir.'"

b) "The phrase "tight willin' gasshole" was growing more popular by the day"

Para traducir las oraciones anteriores, decidí basarme en un diccionario popular de expresiones mexicanas para asegurarme de que sólo estuviera utilizando mexicanismos³⁰ y simplemente cambié una letra en cada palabra, como se hace en el original.

a) "En el primer capítulo, a la hija la sorprenden con la vurga de su hermano en su picha, diciendo: 'Cógume furte, más furte'".

b) " La frase 'gulo apretado y dispuesto' se popularizaba cada día más"

En "The Understudy", se encuentra la recreación del libro de quejas en el que el narrador y sus hermanas anotan las "atrocidades" por las que la señora Peacock los hace pasar. Es en estos pasajes donde también hay algunos juegos grafológicos que, sin embargo, no tienen dificultad

³⁰ Consulté el siguiente diccionario en línea:

< <http://www.elportaldemexico.com/cultura/diccionarios/diccionarioexpresionesmexicanas>>

alguna, pues se trata simplemente del uso incorrecto de algunos signos de puntuación y tipografía específica.

Ejemplos:

—She just says she was married so people will believe in her!!!

—Can't cook worth a ~~damn~~ hoot.

Mientras que en el primer ejemplo el autor utiliza esa puntuación simplemente para expresar la desesperación que los niños sentían al estar con la señora Peacock, en el segundo ejemplo podemos ver que el narrador "transcribe" lo que de niño anotó en una libreta, donde al parecer adoptó la misma palabra por la que criticó a la señora Peacock. Podemos notar además un detalle grafológico que el autor ha incluido con tal de resaltar la ironía en la que ha caído él mismo de niño al adoptar la palabra de la que se queja.

Ésas fueron las dificultades a las que me enfrenté a la hora de traducir los textos de David Sedaris y de manera general se puede apuntar que en las decisiones que tomé abundan las modificaciones que difieren de lo que está escrito en el texto fuente. Estos cambios son necesarios a causa de las diferentes formas en las que se entiende el humor de una cultura a otra, como vimos en el tercer capítulo. Lejos de ser errores de traducción, estas modificaciones son necesarias para brindarle al texto tanto naturalidad como la coherencia necesaria con la cultura meta y con el escopo de la traducción. Estas divergencias hacen de la traducción una obra diferente del texto fuente, pues como nos recuerda Vermeer, "el texto meta, el *translatum*, está orientado a la cultura meta y es ésta la que finalmente define su pertinencia. Por lo tanto se deduce que los textos fuente y meta podrían diferir el uno del otro de manera considerable, no sólo en la formulación y la distribución del contenido, sino también en cuanto a las metas que se establecen para cada uno" (222-223).

En mi traducción de estos textos humorísticos, tomar como punto de partida un objetivo específico fue una táctica productiva mediante la cual pude guiar mis decisiones y modificar todo lo que fuera necesario para así cumplir con los efectos cómicos que los textos originales logran transmitir al lector. La búsqueda del efecto humorístico, por otro lado, provocó que la traducción fuese al fin y al cabo una creación diferente del original que, sin embargo, es coherente con el texto fuente y por lo tanto el resultado es una obra rica que combina la información que se transmite en el texto fuente y la cercanía con la cultura meta, que es necesaria para que el lector comprenda y no perciba la traducción como algo ajeno a sí mismo.

5. Conclusiones

A lo largo de esta traducción comentada he explorado distintos aspectos del humor para así establecer un panorama mediante el cual se pueda obtener una definición de qué es el humor con el fin de reconocer las características que le permiten al traductor recrear el efecto humorístico, propósito que debe ser primordial a la hora de traducir un texto cómico; es pertinente mencionar que dicha definición no puede considerarse definitiva y general, sino que funciona para esta traducción en específico. Tanto la lectura como la traducción de los textos que elegí me han permitido reconocer rasgos que constantemente aparecieron cuando analizaba en dónde residía el efecto humorístico; a partir de la exploración que he detallado en esta traducción comentada propongo que el humor es el resultado de la ruptura de una expectativa que se crea desde el momento en el que sabemos que estamos leyendo un texto humorístico o desde que estamos conscientes de participar en un acto cómico (el lector sabe que se trata de un chiste, una tira cómica, un relato humorístico, etcétera). Sin embargo, ésta no es una condición indispensable para la existencia del efecto humorístico; sólo hace falta pensar en las situaciones en las que no está planeado que los receptores rían o los casos en los que un suceso es accidentalmente gracioso. Entre más grande sea la diferencia entre lo que el lector esperaba y lo que en realidad escribe el autor, más grande será el efecto humorístico; una sonrisa, la risa o una carcajada pueden acompañar este proceso de desajuste y relectura en el que el lector debe reconsiderar lo que esperaba.

Por otro lado, la traducción de este tipo de textos requiere que el traductor pueda reconocer la forma en que se ha alcanzado el efecto humorístico para poder recrearlo o simplemente transmitirlo en el texto meta. Con tal de llevar a cabo esta tarea, el traductor puede valerse de la identificación de herramientas específicas como los recursos lingüísticos del humor

o las diferencias y los puntos en común entre la cultura humorística del texto meta y el texto fuente. Además, habrá que tomar en cuenta algunos otros puntos mucho más subjetivos, como la capacidad del traductor para apreciar el efecto humorístico, ya que ésta definirá qué pasajes del texto fuente el traductor localizará para reproducirlos en la traducción y cuáles pasarán desapercibidos.

Esa subjetividad, la forma en la que el traductor lee e interpreta el texto y las diferentes decisiones que éste tome a la hora de traducir el texto humorístico se combinarán para dar como resultado un texto diferente que, a pesar de haber sido creado a partir del texto fuente, debe ser considerado una creación aparte, reconociendo el papel que desempeña el traductor al fungir como puente entre dos lenguas y dos culturas, aportando una versión del texto distinta a la que cualquier otra persona habría presentado. Si seguimos esta lógica, podemos relacionar fácilmente este fundamento de la traducción con la teoría del escopo; tener un objetivo en la traducción —en este caso, crear el efecto humorístico— es esencial para lograr los objetivos que el traductor se haya propuesto. Después de analizar los textos de Sedaris, propongo considerarlos tanto una oportunidad para hacer reír a través de un texto literario, como una crítica a la sociedad en la que el autor vive; ése es el logro de Sedaris, sugerir que más allá del humor puede encontrarse un comentario sobre la crueldad, la depresión, las dificultades de la niñez, etcétera: "Lo que hace su trabajo un placer continuo al leer es su deliciosa visión torcida del mundo y el humor impávido que nos entrega... Sedaris es un conocedor de la naturaleza humana en su peor estado" (Muther s/n). Aunque esas sean las posibles funciones del texto original, la traducción podría diferir de ellas. En el caso de mi traducción, considero que el resultado permite cumplir con el efecto humorístico de manera que sea efectivo para un lector mexicano; eso implica haber modificado la información que no le es familiar a dicho lector. Además, la crítica social que Sedaris muestra en

el texto original puede ser transmitida en la traducción, gracias a lo cual el lector mexicano podrá conocer las convenciones sociales y las costumbres de las que el autor se burla. Por otro lado, habrá que considerar también los cambios necesarios en la traducción con tal de cumplir con el objetivo mencionado: hacer reír o, al menos, hacer que el texto sea reconocible como texto humorístico.

Quiero además apuntar una reflexión que surgió durante el estudio de las diferentes culturas del humor. Es pertinente recordar que la mayoría de los ejemplos humorísticos tuvieron que ver con el desprecio o la discriminación a todo aquello que es diferente de nosotros; al parecer lo más gracioso será aquello que denigre y humille al otro. Aunque también pude encontrarme con ejemplos en los que los juegos de palabras, el engaño o simplemente las incoherencias forman parte del efecto humorístico, desgraciadamente la mayor parte de los chistes que leí consistían en burlarse de quien tuviese un color de piel diferente, una orientación sexual diferente y en general una cultura diferente. La burla que ataca y denigra es la más abundante en este tipo de chistes. Por eso, creo que una reflexión del humor siempre nos debería llevar a pensar que es tiempo de encontrar una forma más humana de gozar del acto humorístico, sin tender a rebajar todo aquello que nos parece diferente o con lo que no estamos de acuerdo.

El fenómeno de la risa y el del humor en general no puede ser comprendido en su totalidad sino tomando en cuenta otros campos como el de la psicología, la sociología, la neurología, etcétera; sin embargo, al hablar del humor con respecto a la traducción y la literatura, los puntos que he abordado en la traducción comentada demuestran que es posible abordar el tema sin profundizar en dichas disciplinas. He rescatado evidencia textual concreta para poder usarla como herramientas que me permitieron justificar mis decisiones y reflexionar acerca de la relevancia de los textos traducidos, la traducción en general y los rasgos culturales que están siempre presentes.

6. Familiar directo

Encontré el libro escondido en el bosque debajo de una tabla de triplay, con la portada despegada y las páginas humedecidas por el moho.

Brock y Bonnie Rivers estaban en el camino que llevaba a la entrada de su hogar mientras se despedían del reverendo Hassleback.

—Adiós —dijeron—, diciendo adiós con la mano.

—Adiós —respondió el reverendo—, y díganle a esos dos adolescentes suyos, Josh y Sandi, que serán una excelente adición al ministerio de jóvenes. Son buenos muchachos —dijo, guiñando un ojo—. ¡Están bien buenos y bien ricos, casi igual que sus padres!

Los Rivers le respondieron con una risita, levantando las manos para despedirse de nuevo. Cuando el auto del reverendo por fin se alejó de la entrada, se quedaron un momento bajo la brillante luz del sol antes de bajar al calabozo del sótano para desencadenar a sus hijos.

El tema del libro era que la gente no siempre es lo que parece. La familia Rivers era sumamente respetada por la comunidad, pertenecía a la clase media y se tomaba muy literalmente la frase “Ama a tu prójimo”. Además de ser flexibles como gimnastas, estas personas eran también desvergonzadas e insaciables. Padre e hija, hermano y hermana, madre e hijo: después de agotar toda combinación posible, ampliaron su círculo para incluir capitanes de navío cachondos y vendedores de cuchillos de puerta en puerta. Lo hacían en cuevas con su dóberman y en el techo de su casa con el personal de construcción que habían contratado para reemplazar las tejas. Las primeras dos veces que leí el libro, me encontré adolorido de placer. Por supuesto que eran unos perversos, pero, a los trece años, no podía sino admirar su energía contagiosa y la forma tan vivaz con la que disfrutaban de la vida. La tercera vez me quedé horrorizado, no a causa del

comportamiento de los personajes, sino por el sinfín de dedazos. ¿Acaso nadie se había molestado en corregir el libro antes de mandarlo a imprenta? En el primer capítulo, a la hija la sorprenden con la *vurga* de su hermano en su *picha*, diciendo: “*Cógume fuerte, más furte*”. Cuando el hijo tiene sexo con su madre en la página treinta y tres, deja a la mujer con las “*tatas* brillando con *samen*”.

Le enseñé el libro a mi hermana Lisa, quien me lo arrebató de las manos diciendo “Déjame ver esto un rato”. Ella y yo a menudo hacíamos trueque con nuestros trabajos de niños y nos considerábamos bastante bien letrados en el campo de la pornografía literaria.

—Busca en el cuarto de los papás, debajo de los suéteres en el segundo cajón del tocador blanco —me decía.

Cada uno había leído *Historia de O* y las obras reunidas del Marqués de Sade, siempre echándole un vistazo a la puerta de la entrada y temiendo que los dueños de la casa entraran y nos torturaran usando látigos con púas y aceites calientes. Cuando los papás revisaban a sus hijos dormidos, con las miradas les decíamos: "Ahora ya los conocemos. Sabemos todo sobre ustedes...".

El libro pasó de las manos de Lisa a las de nuestra hermana de once años, Gretchen, quien lo interpretó como una obra extraordinaria que nada tenía que ver con la ficción y que era un reportaje periodístico de la clase media estadounidense.

—Estoy segura de que esto es precisamente lo que está pasando justo aquí en North Hills —susurró, mientras le daba palmaditas al libro, que estaba escondido debajo del pasto artificial de su canasta de Pascua—. Mira nada más a la familia Sherman, por ejemplo. Apenas la semana pasada vi a Heidi metiendo las manos en los pantalones de su hermano Steve.

—Ese tipo tiene los dos brazos rotos —le dije—. Seguramente tan sólo estaba fajándole la camisa.

—¿Le pedirías a alguna de *nosotras* que te fajáramos *a ti* la camisa? —me preguntó.

Tenía razón. Un análisis minucioso sugería que los Sherman no eran las personas que fingían ser. A menudo se le veía al padre manoseándose la entrepierna y su esposa tenía la perturbadora costumbre de mirarte directo a los ojos mientras se olía los dedos. Se había develado una cortina, especialmente para Gretchen, quien ahora veía el mundo como un pozo hirviente de sexualidad desenfrenada. Sentada en un sillón largo en el club deportivo, fruncía los ojos y especulaba acerca de los niños que se amontonaban en la parte poco profunda de la alberca.

—Tengo la ligera sospecha de que Christina Youngblood podría ser nuestra media hermana. Tiene la barba de su padre, pero sus ojos y su boca no pueden ser sino de mamá.

Me sentía incómodo al involucrar a nuestros padres, pero Gretchen proveía un sinfín de evidencias aterradoras. Se fijaba en la forma en la que mi mamá se ponía el labial cuando se acercaba el hombre que repartía las papas fritas, el mismo a quien llamaba por su nombre y a menudo invitaba a usar nuestro baño. Mi papá se dirigía a las cajeras del banco diciéndoles “muñeca” o “cariño”, y la forma en que le respondían sugería que se había aprovechado de ellas en repetidas ocasiones. La Iglesia Ortodoxa Griega, las parejas vestidas alegremente en el club deportivo, incluso nuestra vieja perra pastor escocés, Duquesa... todos estaban inmiscuidos, según Gretchen, a quien le dio por apilar muebles detrás de la puerta de su habitación cada noche antes de irse a dormir.

El libro acabó en las manos de nuestra hermana de diez años, Amy, quien lo usó como libro de texto en la clase de mentiritas que impartía cada día después de la escuela. Vestida con una peluca y zapatillas, ya entrada la tarde, se la pasaba parada frente a un pizarrón imitando a sus maestras. Le hablaba al espacio vacío en una de las sillas plegables que acomodaba frente a ella y decía:

—Lo siento mucho, Candice, pero voy a tener que reprobarte. El problema no es que no lo intentes. El problema es que eres estúpida. Muy, muy estúpida. ¿Verdad que Candice es estúpida, chicos? También es fea, ¿o me equivoco? Muy bien, Candice, te puedes sentar hasta allá atrás y, por el amor de Dios, deja de llorar. Muy bien, chicos, ahora les voy a leer el nuevo libro de esta semana. Es la historia de una familia californiana y se titula *Familiar directo*.

Si Amy había leído el libro, entonces seguramente también lo había visto Tiffany, de ocho años, quien compartía con ella la habitación, y posiblemente también nuestro hermano Paul, quien a la edad de dos años pudo haber chupado la cubierta, lo cual era incluso más peligroso que leerlo. Estaba claro que esto tenía que detenerse antes de que se nos saliera de las manos. La frase “*gulo* apretado y dispuesto” se popularizaba cada día más, e incluso nuestra anciana abuela griega llegaba a la mesa del desayuno con ojeras que lucían bastante sospechosas.

Gretchen tomó el libro y lo escondió bajo la alfombra de su habitación, donde nuestra empleada doméstica, Lena, lo encontró y finalmente se lo entregó a mi madre.

—Me aseguraré de deshacerme de esto como es debido —dijo mi madre, caminando de prisa por el pasillo para llegar a su cuarto—. “*Cogiando*” —se carcajeó, leyendo en voz alta una página seleccionada al azar—. Esto debe estar muy bueno.

Semanas después, Gretchen y yo encontramos el libro escondido entre el colchón y la base de la cama de mis padres; las páginas estaban manchadas con marcas de tazas de café y ceniza de cigarro. El descubrimiento pareció dar validez a todas las sospechas de Gretchen.

—Cualquier día de éstos van a venir por nosotros —advirtió—. Prepárate, amiguito, porque esta vez vienen con todo.

Sin duda se refería a la escena en el capítulo ocho en la que el señor y la señora Rivers le ofrecen sus hijos a una pandilla de mineros malhumorados con aliento fétido y manos ásperas y

callosas. Los niños Rivers parecían disfrutarlo, pero también era cierto que a ellos así los habían educado.

Estuvimos esperando que sucediera. Siempre me había asegurado de darle un beso a mi madre antes de ir a la cama, pero ya no. La sensación de su mano sobre mi hombro ahora me enchinaba la piel. Estaba haciéndole el dobladillo a mis pantalones una tarde cuando, parado frente a ella sobre una silla de la cocina, sentí su mano rozando mi trasero.

—Sólo quiero que seamos amigos —le dije, tartamudeando—. Ni más, ni menos.

Se sacó los alfileres de la boca y me observó por un momento antes de decir suspirando:

—Caray, y tú que me has estado dando falsas esperanzas todo este tiempo.

Leí el libro una vez más, tratando de recapturar el placer que había sentido antes, pero ya era demasiado tarde. No podía leer la frase “Pelluzcó los pizonos de su hija, que estaban duros como piedra” sin pensar en Gretchen atrancándose en su habitación.

Pensé que podría tirar el libro o incluso quemarlo, pero era como un suéter que ya no te queda y que está en perfectas condiciones; parecía un desperdicio destruirlo mientras el mundo estaba lleno de gente que podía darle algún uso. Con esto en mente, llevé el libro al estacionamiento de una tienda de abarrotes y lo lancé a la caja de una *pickup* nueva y brillante. Silbando a causa de la aprensión y el alivio nervioso, me acomodé a un lado de la máquina expendedora de la tienda, que estaba afuera, para esperar que el dueño de la camioneta regresara empujando un carrito lleno de provisiones. Era un hombre tosco con patillas largas que le llegaban hasta la mandíbula, a la moda, y un yeso que le cubría la mitad del brazo. Mientras colocaba las bolsas en la parte trasera de su camioneta, sus ojos se concentraron en el libro. Vi cómo lo tomó y hojeó las primeras páginas antes de levantar la cabeza y examinar el estacionamiento, revisando el área minuciosamente como si fuera a encontrar una cámara de vigilancia o, de preferencia, una vagoneta llena de libertinas desnudas que presionaran sus senos

desnudos contra las ventanas y lo invitaran a unirse a la diversión. Sacó un cigarro de su bolsillo y le dio un golpecito en el techo de la camioneta antes de encenderlo. Después se metió el libro en el bolsillo trasero del pantalón, arrancó la camioneta y se fue.

7. La suplente

En la primavera de 1967, mis papás salieron de la ciudad durante el fin de semana y nos dejaron a mis cuatro hermanas y a mí en compañía de la señora Byrd, una anciana negra que trabajaba como empleada doméstica para uno de nuestros vecinos. Llegó a nuestra casa un viernes por la tarde y, después de que llevó su maleta a la habitación de mis papás, le di un pequeño recorrido tal y como imaginaba que lo hacían en los hoteles.

—De este lado se encuentra su televisión, esto que tenemos acá es su terraza privada; el cuarto de baño está por aquí: es todo suyo.

—Que alguien me pellizque. Me voy a desmayar —dijo la señora Byrd, llevándose la mano a la mejilla—.

Susurró algo de nuevo cuando abrí un cajón del tocador y le expliqué que si se trataba de abrigos y todo eso preferíamos utilizar un pequeño espacio llamado clóset.

—Hay dos pegados a la pared de ahí y usted puede usar el de la derecha.

Para ella, pensé, era un sueño: *su* teléfono, *su* enorme cama, *su* regadera con cancelles de vidrio. Sólo había que dejar todo un poco más limpio de lo que estaba antes de usarlo.

Unos cuantos meses después, mis papás salieron de nuevo y nos dejaron con la señora Robbins, quien también era negra y quien, al igual que la señora Byrd, me permitía verme como un hacedor de milagros. Llegaba la noche y yo la imaginaba arrodillada sobre la alfombra, con la frente rozando la colcha dorada de mis padres, diciendo:

—Gracias, Dios, por estas maravillosas personas blancas y por todo lo que me han dado este fin de semana.

Con una niñera adolescente convencional podías hacer tonterías, asustarla cuando sale del baño, ese tipo de cosas, pero con la señora Robbins y la señora Byrd éramos respetuosos y nos comportábamos bien; no éramos nosotros para nada. Eso hacía que la escapada de fin de semana de nuestros padres fuera una escapada para nosotros también: pues, ¿qué eran unas vacaciones sino la oportunidad de ser alguien diferente?

A principios de septiembre de ese mismo año, mis papás se fueron con mi tía Joyce y mi tío Dick para pasar un fin de semana en las Islas Vírgenes. Ni la señora Byrd ni la señora Robbins podían quedarse con nosotros, así que mi mamá encontró a una señora llamada Peacock. Exactamente *dónde* la encontró sería tema de especulación durante el resto de nuestra infancia.

—¿Mamá fue alguna vez a una cárcel de mujeres?—preguntaba mi hermana Amy—.

—Querrás decir una cárcel de *hombres*—decía Gretchen, ya que nunca pudo convencerse de que la señora Peacock fuese una mujer legítima. Aquello de que era una "señora" era mentira de cualquier forma y eso era todo lo que sabíamos.

"¡¡¡Sólo dice que estuvo casada para que la gente crea en ella!!!" Ése era uno de los comentarios que registramos en un cuaderno durante el tiempo en que se quedó con nosotros. Había páginas llenas de ellos, todos escritos con garabatos desesperados, con muchos signos de exclamación y palabras subrayadas. Era el tipo de caligrafía que uno tendría si estuviera en un barco que se hunde, el tipo de caligrafía que de verdad les pondría los pelos de punta a los seres queridos que nos sobrevivieran:

—Si tan sólo lo hubieramos sabido—dirían gimiendo—. Ay, por el amor de Dios, si tan sólo...

¿Pero qué era lo que había que saber, en serio? Una chica de quince años ofrece cuidar a tus hijos por la noche y, claro, le preguntas por ella a sus padres, investigas. Pero con una mujer adulta no tenías que pedir referencias, sobre todo si la mujer era blanca.

Mamá nunca pudo recordar dónde encontró a la señora Peacock.

—En un anuncio del periódico —decía—. No sé, tal vez trabajó de niñera para alguien del club —comentaba también.

Pero ¿qué miembro del club habría contratado a semejante criatura? Para poder ser miembro tenías que cumplir con ciertos requisitos; uno de ellos era no conocer gente como la señora Peacock. Tampoco debías ir a los lugares que ella frecuentaba o a los que iba a comer y mucho menos dejabas que se encargara de tu casa.

En el instante en que su auto se detuvo frente a la casa, supe que habría problemas; era un pedazo de chatarra que iba manejando un tipo sin camisa. Se veía lo suficientemente mayor como para empezar a rasurarse y seguía sentado mientras la silueta que estaba a su lado abría la puerta y bajaba del auto con cuidado. Era la señora Peacock, y lo primero que noté fue su cabello ondulado, del color de la margarina, que le llegaba a la mitad de la espalda. Era el tipo de cabello que podría tener una sirena, totalmente inadecuado para una mujer de sesenta años que no sólo estaba pasada de peso, sino que era gorda y además se movía como si cada paso pudiera ser el último.

—¡Mamá! —grité, y, mientras mi mamá salía de la casa, el hombre sin camisa se fue de la entrada manejando en reversa y aceleró por toda la calle.

—¿Era su esposo? —le preguntó mi mamá, y la señora Peacock volteó al lugar donde había estado el auto.

—Nah —dijo—. Sólo es Keith.

No dijo "mi sobrino Keith" o "Keith, el que trabaja en la gasolinera y es prófugo de la justicia", sino que sólo dijo "Keith", como si hubiéramos leído un libro acerca de su vida y esperara que recordáramos a todos los personajes.

La semana siguiente se la pasó haciendo lo mismo y yo comencé a odiarla por eso. También llamaban personas a la casa y, después de colgar, decía:

—Ya estuvo bueno con Eugene.

O, si no, decía:

—Le dije a Vicky que ya no me llamara aquí.

—¿Quién es Eugene? —le preguntábamos—. ¿Qué cosa hizo Vicky que estuvo tan mal?

Y ella nos decía que no estuviéramos de metiches.

Además, tenía toda una actitud; no se comportaba como si fuera mejor que nosotros, sino como si fuera igual a nosotros: y eso nada más no era cierto. Sólo había que ver su maleta, ¡cerrada con un mecate! O escucharla hablar entre dientes; no podía decir ni una sola oración con claridad. Una persona amable habría expresado su admiración si alguien le hubiera dado un recorrido por toda la casa, pero además de algunas preguntas relacionadas con la estufa, la señora Peacock casi no dijo nada y solamente se encogió de hombros cuando le mostré la habitación principal, que por tener la palabra "principal" se suponía que te haría sentir poderoso y afortunado de estar vivo. Sus gestos parecían decir: *He visto cosas mejores*, pero eso no se lo creí ni por un segundo.

Las primeras dos veces que mis papás se fueron de vacaciones, mis hermanas y yo los escoltamos hasta la puerta y les dijimos que los extrañaríamos muchísimo. Antes sólo lo actuábamos todo para lucir muy sensatos e ingleses, pero esta vez lo hicimos en serio.

—Dejen de portarse como si fueran bebés —dijo mi mamá—. Sólo es una semana.

Después miró a la señora Peacock como si le estuviera diciendo: "Así son los niños, ¿qué vamos a hacer con ellos?".

En esos casos, había otra mirada con la que se podía responder y que se traduce como: "Ni que lo diga", pero la señora Peacock no la necesitaba, pues sabía con exactitud qué iba a hacer con nosotros: esclavizarnos. No había otra palabra para lo que nos sucedió. Una hora después de que mis papás se fueron, ahí estaba ella acostada boca abajo en su cama y sólo traía puesto un camisón. Al igual que su piel, el camisón tenía el color de la vaselina, que en realidad no era un color y se veía aun peor combinado con el cabello amarillo. A eso hay que añadirle sus enormes piernas desnudas, que tenían hoyuelos en la parte trasera de las rodillas y estaban repletas de venas moradas e hinchadas a todo lo largo.

Mis hermanas y yo intentamos ser diplomáticos:

—¿De casualidad no hay algún *quehacer* por terminar?

—Oye, tú, la de los lentes —la señora Peacock señaló a mi hermana Gretchen—. Tu mamá dijo que había unos chescos en la cocina. Tráeme uno, ¿no?

—¿Se refiere a la Coca-Cola? —preguntó Gretchen—.

—Ándale, ésa está bien —dijo la señora Peacock—. Y pónmela en un tarro con hielo.

Mientras Gretchen fue por la Coca, a mí me mandó a cerrar las cortinas. A mí se me hacía una idea que rayaba en la locura e hice lo mejor que pude para convencerla de no hacerlo.

—La terraza privada es la mejor parte de su habitación —le dije—. ¿*De verdad* quiere taparla ahora que el sol sigue brillando?

Sí decidió hacerlo. Después quiso su maleta. Mi hermana Amy la puso en su cama y vimos cómo la señora Peacock le quitaba el mecate y metía la mano para sacar una manita de

plástico unida a una vara de unos treinta centímetros. La cosa de la punta no era más grande que la pata de un mono y los dedos estaban doblados hacia adelante sólo un poco, como si los hubieran congelado justo cuando la mano estaba pidiendo dinero. Era una cosa asquerosa; las uñas estaban manchadas de grasa y durante la siguiente semana estaríamos viéndola a cada rato. Hasta el día de hoy, si uno de nuestros novios nos pide que le rasquemos la espalda, mis hermanas y yo nos rehusamos a hacerlo.

—Tállate contra una pared de ladrillos —les decimos—. O contrata a una enfermera, pero a mí ni me veas. Yo ya pasé por eso.

A finales de los sesenta, nadie hablaba del síndrome del túnel carpiano, pero eso no quería decir que no existiera. Sólo que nadie lo había nombrado. Pasamos la manita por la espalda de la señora Peacock una y otra vez; a veces la manita le hacía líneas blancas o a veces le sacaba ronchas.

—Oye, ten cuidado —nos decía con los tirantes del camisón que se le habían bajado hasta el antebrazo, mientras un lado de su cara quedaba completamente aplastado sobre la colcha dorada—. No soy de piedra, ¿eh?

Eso era lo único que nos quedaba claro. Las piedras no sudan. Las piedras no apestan ni les sale sarpullido, y es obvio que no les crecen pelos negros en medio de la espalda. Eso último se lo hicimos notar a la señora Peacock, y ella nos respondió diciendo:

—Ustedes también van a estar bien pinches peludos, nomás que todavía no les salen.

Eso último lo escribimos palabra por palabra y lo leímos en voz alta durante las juntas diarias de emergencia que a mis hermanas y a mí nos dio por llevar a cabo en el bosque que estaba detrás de la casa. "Ustedes también van a estar bien pinches peludos, nomás que todavía

no les salen". Era espeluznante oír esas palabras salir de su boca, y era incluso peor cuando las repetíamos en un tono neutral, sin pronunciarlas mal ni hablar con acento de pueblo.

"No sabe hablar bien", fue lo que escribí en el libro de quejas. "No puede estar dos minutos sin decir la palabra 'pinche'". "No puede cocinar ni un ~~pinche~~ huevo".

El último comentario no era del todo cierto, pero no le hubiera caído mal ampliar su repertorio. Sándwiches con picadillo y cátsup y más sándwiches con picadillo y cátsup: nos pasaba el plato por encima de la cabeza, como si más bien se tratara de un filete. Y es que nadie comía a menos que nos lo ganáramos, lo cual significaba que debíamos servirle bebidas, cepillarle el cabello o rascarle la espalda con la pata de mono pasándosela por los hombros hasta que gimiera. La hora de comer iba y venía pero, como ella estaba llena de Coca y papas fritas, no se daba cuenta sino hasta que uno de nosotros se atrevía a mencionárselo.

—Si tenían hambre, ¿por qué no me dijeron nada? No les puedo leer la mente, ¿eh? Ni que fuera una pinche psíquica.

Después de eso se la pasaba dando portazos por toda la cocina, con la piel de los brazos que le temblaba mientras dejaba caer el sartén sobre la estufa, ponía un poco de carne molida y le echaba cátsup.

Mis hermanas y yo nos sentábamos a la mesa, pero la señora Peacock comía parada, *como una vaca*, pensamos, *una vaca que habla por teléfono*:

—Dile a Curtis que digo yo que si no lleva a Tanya a la audiencia de R. C., se las va a tener que ver conmigo y con Gene Junior, y no estoy jugando.

Sus llamadas telefónicas le recordaban que estaba lejos de la acción. Todos los acontecimientos estaban llegando a su punto crítico: el drama de Ray, el asunto entre Kim y Lucille, pero aquí estaba ella, atrapada en medio de la nada. Eso era nuestra casa para ella: el

lugar más lejano de la Tierra. Después de unos años, yo iba a ser el primero en estar de acuerdo con ella, pero cuando tenía once y todavía se podían oler las vigas frescas de pino que estaban detrás de los muros de lámina de yeso, pensaba que no había un mejor lugar para estar.

—Me gustaría ver dónde vive *ella* —le dije a mi hermana Lisa.

Y después, a manera de castigo, sí vimos dónde vivía.

Eso ocurrió el quinto día y todo fue culpa de Amy: al menos eso era lo que decía la señora Peacock. Cualquier adulto cuerdo, cualquier persona con hijos, se habría hecho responsable por lo sucedido. *Bueno, pues, ¿ya qué?*, debió haber pensado. *Tenía que pasar tarde o temprano.* Una niña de siete años, con el brazo hecho hule después de pasar horas rascándole la espalda, lleva la pata de mono al baño principal, donde se le cae de la mano y termina en el piso de losa. Los dedos se destrozan por completo, sin dejar rastro de lo que eran: un pequeño puño mal recortado en la punta de un palo.

—Ora sí se lo buscaron —dijo la señora Peacock.

Todos nos fuimos a dormir sin cenar. Y a la mañana siguiente Keith se estacionó frente a la casa, aún sin camisa. Tocó el claxon en la entrada y ella le gritó del otro lado de la puerta cerrada que cuál era su pinche prisa.

—No creo que la pueda oír —le dijo Gretchen, y la señora Peacock le respondió que ya no iba a aguantar más majaderías. Como ella ya no iba a aguantar más majaderías, nos quedamos en silencio amontonándonos dentro del auto mientras Keith contaba una anécdota acerca de él y alguien llamado Sherwood. Salió hecho un rayo de la parte de Raleigh que conocíamos y se adentró en un barrio lleno de perros que ladraban y de casas con entradas tapizadas de grava. Las casas parecían salidas de un dibujo hecho por un niño; eran una serie de cuadrados temblorosos

con triángulos arriba de ellos. A eso agrégale una puerta y dos ventanas. Planea plantar un árbol en el jardín delantero y después decídete por no hacerlo porque las ramas son mucho lío.

La casa de la señora Peacock estaba dividida en dos; ella estaba en la parte de atrás y alguien llamado Leslie vivía al frente. Un *hombre* llamado Leslie que usaba ropa camuflajeada y estaba parado a un lado del buzón jugando luchitas con un dóberman mientras llegábamos en el auto. Pensé que iba a poner mala cara cuando vio a la señora Peacock, pero en lugar de eso sonrió y la saludó con la mano. Ella le respondió el saludo. Había cinco niños apretujados en el asiento trasero, unos niños que se morían por informar que los habían secuestrado, pero Leslie no parecía haberse dado cuenta más de lo que Keith lo había hecho.

Cuando el auto se detuvo, la señora Peacock volteó desde el asiento delantero y nos avisó que tenía algunas cosas que hacer.

—Adelante —le dijimos—. La esperamos aquí.

—Hasta creen —nos dijo.

Empezamos afuera, recogiendo cacas que el dóberman, cuyo nombre resultó ser Rascal, había desechado. El jardín de la entrada estaba minado, pero la parte de atrás, de la que se encargaba la señora Peacock, era sorprendentemente normal, mejor que normal, de verdad. Había un pequeño espacio con césped y, a todo lo largo, había un lecho angosto de flores cortas; creo que eran violetas. Había más flores en el patio que estaba al salir de la puerta de su lado, la mayoría en vasijas de plástico y acompañadas por pequeñas criaturas de cerámica: una ardilla con la cola rota y un sapo sonriente.

Había creído que la señora Peacock era una persona a quien no le hacía sentido la palabra "lindo", así que fue sorprendente entrar en la mitad de la casa que le correspondía y encontrarla llena de muñecas. Debía haber unas cien, todas metidas en una sola habitación. Había muñecas

sentadas sobre la televisión, muñecas paradas con los pies pegados a la parte de arriba del ventilador eléctrico y una tonelada más de muñecas abarrotadas en unas repisas que iban del suelo hasta el techo. Lo que me pareció extraño fue que no las había acomodado de acuerdo a su tamaño y calidad. Había una modelo con un vestido elegante que lucía enana al lado de un bebé llorón barato o al lado de una niña que al parecer se había acercado demasiado a la estufa, con el cabello chamuscado y el rostro desfigurado con el ceño fruncido.

—La primera regla es que nadie toca nada —dijo la señora Peacock—. Nadie, sin excepción.

Obviamente pensó que su casa era algo especial, un paraíso infantil, la tierra del encanto, pero a mí lo único que me pareció fue que estaba sobrepoblada.

—Y oscura —añadirían mis hermanas más tarde—. Y calurosa y apestosa.

La señora Peacock tenía un expendedor de vasos desechables montado en la pared, arriba de su tocador. Dejaba las pantuflas a un lado de la puerta del baño y dentro de cada una había un pequeño trol con el cabello acomodado hacia atrás como si una fuerte ráfaga de viento lo hubiera puesto así.

—¿Ya vieron? —nos dijo—. ¡Es como de que están subidos en unas lanchas!

—Ah, claro —le respondimos—. Qué padre.

Después señaló una cocina en miniatura expuesta en una de las repisas bajas.

—El refrigeradorcito se me rompió, pero me hice otro con una caja de cerillos. Acérquense pa' que lo vean.

—¿Usted *lo hizo*? —le preguntamos, aunque la respuesta era obvia: se notaba porque se veía la bandita de lija para prender los cerillos—

Estaba claro que la señora Peacock intentaba ser una buena anfitriona, pero yo hubiera preferido que no lo hiciera. Ya me había formado una opinión sobre ella, de hecho ya estaba todo por escrito, y tomar en consideración sus pequeñas muestras de amabilidad sólo haría que el reporte de lo sucedido fuese confuso. Al igual que cualquier niño de quinto de primaria, prefería que mis villanos fueran malos y lo siguieran siendo, que actuaran como Drácula y no como el monstruo de Frankenstein quien arruinó todo al darle una flor a la campesina ésa. Aunque más o menos lo compensó ahogándola unos minutos más tarde, pero, aun así, no era posible verlo de la misma forma. Mis hermanas y yo no queríamos entender a la señora Peacock. Sólo queríamos odiarla, así que fue un alivio cuando metió la mano en su clóset y sacó otra manita; al parecer esta vez se trataba de la buena. No era más larga que el modelo anterior, pero la mano era más delgada y mejor definida; era la mano de una dama, no la de un mono. En cuanto la tuvo en las manos, dejó de actuar como anfitriona. Se quitó la playera de hombre que se había puesto encima del camisón y retomó su lugar en la cama, rodeada por las muñecas bebé a las que se refería como "bebecitas". A Gretchen le tocó el primer turno y a los demás nos mandaron afuera para arrancar maleza bajo el sol abrasador.

—Gracias a Dios —le dije a Lisa—. Por un momento me preocupó que tuviéramos que sentir lástima por ella.

* * *

De niños sospechamos que la señora Peacock estaba loca, un término comodín que usábamos para cualquiera que no reconociera nuestros encantos. Aunque de adultos somos más específicos y nos preguntamos si no sufría de depresión clínica. Los drásticos cambios de ánimo, el tiempo que pasaba dormida, una tristeza tan grande que no podía vestirse ni bañarse: por eso el camisón,

por eso el cabello que se hacía más y más grasoso al pasar la semana y dejaba una mancha permanente en la colcha dorada de mis papás.

—Me pregunto si ya la habían metido al psiquiátrico —se preguntará Lisa—. Tal vez había recibido un tratamiento de electrochoques, que es lo que les hacían en ese entonces. Pobrecita.

Nos habría gustado ser así de compasivos cuando éramos niños, pero ya teníamos nuestra lista y no podíamos ni pensar en hacerle caso omiso debido a una fea caja de cerillos. Mis papás regresaron de sus vacaciones. No habían ni bajado del auto cuando los abordamos; éramos una muchedumbre y hablábamos todos al mismo tiempo.

—Nos hizo ir a su cuchitril para recoger cacas. Y una noche nos mandó a dormir sin cenar. Dijo que el baño principal era feo y que eran unos idiotas por tener aire acondicionado.

—Ya, ya —dijo mamá—. Por Dios, cálmense.

—Nos hizo rascarle la espalda y por poco se nos caen los brazos. Preparó sándwiches de picadillo todos los días, y cuando se nos acabó el pan nos dijo que lo comiéramos con galletas.

Seguíamos diciéndoles todo eso cuando la señora Peacock salió del desayunador y caminó hasta la cochera. Estaba vestida, por primera vez, y hasta traía los zapatos puestos, pero era demasiado tarde para hacerse la normal. Frente a mi mamá, que estaba bronceada y bonita, se veía aun más enferma, casi siniestra, y tenía la boca torcida con una extraña sonrisa.

—Se la pasó todo el fin de semana acostada y lavó la ropa hasta ayer en la noche.

Supongo que yo esperaba una pelea violenta. No hubo forma de expresar mi decepción, cuando en lugar de darle una cachetada a la señora Peacock, mi mamá la miró directo a los ojos y le dijo:

—Ay, por favor, no les creo nada.

Era la frase que usaba cuando creía cada palabra que escuchaba pero estaba demasiado cansada como para que le importara.

—Pero nos secuestró.

—Pues qué bien por ella.

Mi mamá acompañó a la señora Peacock a la casa y nos dejó a mis hermanas y a mí parados en la cochera.

—¿Verdad que son odiosos? —le dijo—. Honestamente no sé cómo pudo soportarlos toda una semana.

—¿No sabes cómo pudo soportarnos *ella a nosotros*?

¡*Paf!*, se cerró la puerta en nuestras narices, y después mamá sentó a su invitada en el desayunador y le ofreció algo de beber.

Enmarcadas por la ventana, lucían como dos siluetas en un escenario, dos personajes que parecen ser lo opuesto, pero descubren que tienen mucho en común: unos orígenes igual de difíciles, un gusto por el vino tinto de California y la indiferencia mutua por el público escandaloso de la matiné, que las abuchea abucheándolas desde el otro lado del telón abierto.

8. Anexos

8.1 Next of Kin

I found the book hidden in the woods beneath a sheet of plywood, its cover torn away and the pages damp with mildew.

Brock and Bonnie Rivers stood in the driveway waving good-bye to the Reverend Hassleback.

“Good-bye,” they said, waving.

“Good-bye,” the reverend responded. “Tell those two teens of yours, Josh and Sandy, that they’ll make an excellent addition to our young persons’ ministry. They’re fine kids,” he said with a wink. “Almost as fine and foxy as their parents!”

The Rivers chuckled, raising their hands in another wave. When the reverend’s car finally left the driveway, they stood for a moment in the bright sunshine before descending into the basement dungeon to unshackle their children.

The theme of the book was that people are not always what they seem. Highly respected in their upper-middleclass community, the Rivers family practiced a literal interpretation of the phrase “Love thy neighbor”. Limber as gymnasts, these people were both shameless and insatiable. Father and daughter, brother and sister, mother and son: after exhausting every possible combination, they widened their circle to include horny sea captains and door-to-door knife salesmen. They did it in caves with their Doberman pinscher and on their slanted roof with the construction crew hired to replace the shingles. The first two times I read the book, I found myself aching with pleasure. Yes, these people were naughty, but at the age of thirteen, I couldn’t help but admire their infectious energy and spirited enjoyment of life. The third time I came away shocked, not by the characters’ behavior but by the innumerable typos. Had nobody bothered to proofread this book before sending it to print? In the opening chapter the daughter is caught with her brother’s *ceck* in her *pissy*, calling out, “*Feck* me, hard, *hardir*.” When on page thirty-three the son has sex with his mother, he leaves the woman’s “*tots* glistening with *jas*m.”

I showed the book to my sister Lisa, who tore it from my hands saying, “Let me hold on to this for a while.” She and I often swapped baby-sitting jobs and considered ourselves fairly well read in the field of literary pornography.

“Look in the parents’ bedroom beneath the sweaters in the second drawer of the white dresser,” she’d say. We’d each read *The Story of O* and the collected writing of the Marquis de Sade with one eye on the front door, fearful that the homeowners might walk in and torture us with barbed whips and hot oils. “I know you,” our looks would say as the parents checked on their sleeping children. “I know all about you.”

The book went from Lisa to our eleven-year-old sister, Gretchen, who interpreted it as a startling, nonfiction exposé of the American middle class. “I’m pretty sure this exact same thing is going on right here in North Hills,” she whispered, tucking the book beneath the artificial grass of her Easter basket. “Take the Sherman family, for instance. Just last week I saw Heidi sticking her hands down Steve Junior’s pants.”

“The guy has two broken arms,” I said. “She was probably just tucking in his shirt.”

“Would you ask one of *us* to tuck in *your* shirt?” she asked.

She had a point. A careful study suggested that the Shermans were not the people they pretended to be. The father was often seen tugging at his crotch, and his wife had a disturbing habit of looking at you straight in the eye while sniffing her fingers. A veil had been lifted, especially for Gretchen, who now saw the world as a steaming pit of unbridled sexuality. Seated on a lounge chair at the country club, she would narrow her eyes, speculating on the children crowding the shallow end of the pool. “I have a sneaking suspicion Christina Youngblood might be our half sister. She’s got her father’s chin, but the eyes and mouth are pure Mom.”

I felt uneasy implicating our parents, but Gretchen provided a wealth of frightening evidence. She noted the way our mother applied lipstick at the approach of the potato chip

delivery man, whom she addressed by first name and often invited to use our bathroom. Our father referred to the bank tellers as “doll” or “sweetheart” and their responses suggested that he had taken advantage of them one time too many. The Greek Orthodox Church, the gaily dressed couples at the country club, even our elderly collie, Duchess: they were all in on it, according to Gretchen, who took to piling furniture against her bedroom door before going to sleep each night.

The book wound up in the hands of our ten-year-old sister, Amy, who used it as a textbook in the make-believe class she held after school each day. Dressed in a wig and high heels, she passed her late afternoons standing before a blackboard and imitating her teachers. “I’m very sorry, Candice, but I’m going to have to fail you,” she’d say, addressing one of the empty folding chairs arranged before her. “The problem is not that you don’t try. The problem is that you’re stupid. Very, very stupid. Isn’t Candice stupid, class? She’s ugly, too, am I wrong? Very well, Candice, you can sit back down now and, for God’s sake, stop crying. All right, class, now I’m going to read to you this week’s new book. It’s a story about a California family and it’s called *Next of Kin*.

If Amy had reached the book, then surely it had been seen by eight-year-old Tiffany, who shared her bedroom, and possibly by our brother, Paul, who at the age of two might have sucked on the binding, which was even more dangerous than reading it. Clearly this had to stop before it got out of hand. The phrase “tight willin’ *gasshole*” was growing more popular by the day, and even our ancient Greek grandmother was arriving at the breakfast table with suspicious-looking circles beneath her eyes.

Gretchen took the book and hid it under the carpet of her bedroom, where it was discovered by our housekeeper, Lena, who eventually handed it over to our mother.

“I’ll make sure this is properly disposed of,” my mother said, hurrying down the hallway to her bedroom. “*Fecking*,” she laughed, reading aloud from a randomly selected page. “Oh, this ought to be good.”

Weeks later Gretchen and I found the book hidden between the mattress and box spring of my parents’ bed, the pages stained with coffee rings and cigarette ash. The discovery seemed to validate all of Gretchen’s suspicions. “They’ll be coming for us any day now,” she warned. “Be prepared, my friend, because this time they’ll be playing for keeps.”

She was undoubtedly referring to the episode in chapter eight where Mr. and Mrs. Rivers offer their children to a band of crusty gold miners with foul breath and rough, callused hands. The Rivers children seemed to enjoy it, but then again, they’d been raised that way.

We waited. I’d always made it a point to kiss my mother before going to bed, but not anymore. The feel of her hand on my shoulder now made my flesh crawl. She was hemming a pair of my pants one afternoon when, standing before her on a kitchen chair, I felt her hand graze my butt.

“I just want to be friends,” I stammered. “Nothing more, nothing less.”

She took the pins out of her mouth and studied me for a moment before sighing, “Damn, and here you you’ve been leading me on all this time.”

I read the book once more, trying to recapture my earlier pleasure, but it was too late now. I couldn’t read the phrase “He paunched his daughter’s rock-hard nopples” without thinking of Gretchen barricading herself in her room.

I thought I might throw the book away or maybe even burn it, but like a perfectly good outgrown sweater, it seemed a shame to destroy it when the world was full of people who might get some use out of it. With this in mind, I carried the book to the grocery-store parking lot and tossed it into the bed of a shining new pickup truck. Whistling out of apprehension and nervous

relief, I took out my post beside the store's outdoor vending machine, waiting until the truck's owner returned pushing a cart full of groceries. He was a wiry man with fashionable mutton-chop sideburns and a half cast on his arm. As he placed his bags in the back of the truck, his eyes narrowed upon the book, I watched as he picked it up and leafed through the first few pages before raising his head to search the parking lot, combing the area as if he might spot either a surveillance camera or, preferably, a vanload of naked swingers pressing their bare breasts against the windows and inviting him to join the fun. He took a cigarette from his pocket and tapped it against the roof of the truck before lighting it. Then he slipped the book into his back pocket and drove away.

8.2 The Understudy

In the spring of 1967, my mother and father went out of town for the weekend and left my four sisters and me in the company of a woman named Mrs. Byrd, who was old and black and worked as a maid for one of our neighbors. She arrived at our house on a Friday afternoon, and, after carrying her suitcase to my parent's bedroom, I gave her a little tour, the way I imagined they did in hotels. "This is your TV, this is your private sundeck, and over here you've got a bathroom — just yours and nobody else's."

Mrs. Byrd put her hand to her cheek. "Somebody pinch me. I'm about to fall out."

She cooed again when I opened a dresser drawer and explained that when it came to coats and so forth we favored a little room called a closet. "There are two of them against the wall there, and you can use the one on the right."

It was, I thought, a dream for her: *your* telephone, *your* massive bed, *your* glass-doored shower stall. All you had to do was leave it a little cleaner than you found it.

A few months later, my parents went away again and left us with Mrs. Robins, who as also black, and who, like Mrs. Byrd, allowed me to see myself as a miracle worker. Night fell, and I pictured her kneeling on the carpet, her forehead grazing my parents' gold bedspread. "Thank you, Jesus, for these wonderful white people and all that they have given me this fine weekend."

With a regular teenager babysitter, you horsed around, jumped her on her way out of the bathroom, that sort of thing, but with Mrs. Robins and Mrs. Byrd we were respectful and well behaved, not like ourselves at all. This made our parents' getaway weekend a getaway for us as well — for what was a vacation but a chance to be someone different?

In early September of that same year, my parents joined my aunt Joyce and uncle Dick for a week in the Virgin Islands. Neither Mrs. Byrd nor Mrs. Robbins was available to stay with us, and so my mother found someone named Mrs. Peacock. Exactly *where* she found her would be speculated on for the remainder of our childhoods.

"Has Mom ever been to a women's prison?" my sister Amy would ask.

"Try a man's prison," Gretchen would say, as she was never convinced that Mrs. Peacock was a legitimate female. The "Mrs." part was a lie anyway, that much we knew.

"She just says she was married so people will believe in her!!!" This was one of the insights we recorded in a notebook while she was staying with us. There were pages of them, all written in a desperate scrawl, with lots of exclamation points and underlined words. It was the sort of writing you might do when a ship was going down, the sort that would give your surviving loved ones an actual hill. "If only we'd known," they'd moan. "Oh, for the love of God, if only we had known."

But what was there to know, really? Some fifteen-year-old offers to watch your kids for the night and, sure, you ask her parents about her, you nose around. But with a grown woman you didn't demand a reference, especially if the woman was white.

Our mother could never remember where she had found Mrs. Peacock. "A newspaper ad," she'd say, or, "I don't know, maybe she sat for someone at the club."

But who at the club would have hired such a creature? In order to become a member you had to meet certain requirements, one of them being that you did not know people like Mrs. Peacock. You did not go to places where she ate or worshipped, and you certainly didn't give her the run of your home.

I smelled trouble the moment her car pulled up, a piece of junk driven by a guy with no shirt on. He looked just old enough to start shaving, and remained seated as the figure beside him pushed open the door and eased her way out. This was Mrs. Peacock, and the first thing I noticed was her hair, which was the color of margarine and fell in waves to the middle of her back. It was the sort of hair you might find on a mermaid, completely wrong for a sixty-year-old woman who was not just heavy but fat, and moved as if each step might be her last.

"Mom!" I called, and, as my mother stepped out of the house, the man with no shirt backed out of the driveway and peeled off down the street.

"Was that your husband?" my mother asked, and Mrs. Peacock looked at the spot where the car had been.

"Naw," she said. "That's just Keith."

Not "my nephew Keith" or "Keith, who works at the filling station and is wanted in five states," but "just Keith," as if we had read a book about her life and were expected to remember all the characters.

She'd do this a lot over the coming week, and I would grow to hate her for it. Someone would phone the house, and after hanging up she'd say, "So much for Eugene" or "I told Vicky not to call me here no more."

"Who's Eugene?" we'd ask. "What did Vicky do that was so bad?" And she'd tell us to mind our own business.

She had an attitude, not that she was better than us but that she was as good as us — and that simply was not true. Look at her suitcase, tied shut with rope! Listen to her mumble, not a clear sentence to be had. A polite person would express admiration when given a tour of the house, but aside from a few questions regarding the stovetop Mrs. Peacock said very little and

merely shrugged when shown the master bedroom, which had the word "master" in it and was supposed to make you feel powerful and lucky to be alive. *I've seen better*, her look seemed to say, but I didn't for one moment believe it.

The first two times my parents left for vacation, my sisters and I escorted them to the door and said that we would miss them terribly. It was just an act, designed to make us look sensitive and English, but on this occasion we meant it. "Oh, stop being such babies," our mother said. "It's only a week." Then she gave Mrs. Peacock the look meaning "Kids. What are you going to do?"

There was a corresponding look that translated to "You tell me," but Mrs. Peacock didn't need it, for she knew exactly what she was going to do: enslave us. There was no other word for it. An hour after my parents left, she was lying facedown on their bed, dressed in nothing but her slip. Like her skin, it was the color of Vaseline, an uncolor really, which looked even worse with yellow hair. Add to this her great bare legs, which were dimpled at the inner knee and streaked throughout with angry purple veins.

My sisters and I attempted diplomacy. "Isn't there, perhaps, some *work* to be done?"

"You there, the one with the glasses." Mrs. Peacock pointed at my sister Gretchen. "Your mama mentioned they's some sodie pops in the kitchen. Go fetch me one, why don't you."

"Do you mean Coke?" Gretchen asked.

"That'll do," Mrs. Peacock said. "And put it in a mug with ice in it."

While Gretchen got the Coke, I was instructed to close the drapes. It was, to me, an idea that bordered on insanity, and I tried my best to talk her out of it. "The private deck is your room's best feature," I said. "Do you *really* want to block it out while the sun's still shining?"

She did. Then she wanted her suitcase. My sister Amy put it on the bed, and we watched as Mrs. Peacock untied the rope and reached inside, removing a plastic hand attached to a foot-long wand. The business end was no bigger than a monkey's paw, the fingers bent slightly

inward, as if they had been frozen in the act of begging. It was a nasty little thing, the nails slick with grease, and over the coming week we were to see a lot of it. To this day, should any of our boyfriends demand a back-scratch, my sisters and I recoil. "Brush yourself against a brick wall," we say. "Hire a nurse, but don't look at me. I've done my time."

No one spoke of carpal tunnel syndrome in the late 1960s, but that doesn't mean it didn't exist. There just wasn't a name for it. Again and again we ran the paw over Mrs. Peacock's back, the fingers leaving white trails and sometimes welts. "Ease up," she'd say, the straps of her slip lowered to her forearms, the side of her face mashed flat against the gold bedspread. "I ain't made of stone, you know."

That much was clear. Stone didn't sweat. Stone didn't stink or break out in a rash, and it certainly didn't sprout little black hairs between its shoulder blades. We drew this last one to Mrs. Peacock's attention, and she responded, saying. "Y'all's got the same damn thing, only they ain't poked out yet."

That one was written verbatim and read aloud during the daily crisis meetings my sisters and I had taken to holding in the woods behind our house. "Y'all's got the same damn thing, only they ain't poked out yet". It sounded chilling when said in her voice, and even worse when recited normally, without the mumble and the country accent.

"Can't speak English," I wrote in the complaint book. "Can't go two minutes without using the word 'damn.' Can't cook worth a ~~damn~~ hoot."

The last part was not quite true, but it wouldn't have hurt her to expand her repertoire. Sloppy joe, sloppy joe, sloppy joe, held over our heads as if it were steak. Nobody ate unless they earned it, which meant fetching her drinks, brushing her hair, driving the monkey paw into her shoulders until she moaned. Mealtime came and went — her too full of Coke and potato chips to

notice until one of us dared to mention it. "If y'all was hungry, why didn't you say nothing? I'm not a mind reader, you know? Not a psychic or some damn thing."

Then she'd slam around the kitchen, her upper arms jiggling as she threw the pan on the burner, pitched in some ground beef, shook ketchup into it.

My sisters and I sat at the table, but Mrs. Peacock ate standing, *like a cow*, we thought, *a cow with a telephone*:

"You tell Curtis for me that if he don't run Tanya to R.C.'s hearing, he'll have to answer to both me and Gene Junior, and that's no lie."

Her phone calls reminded her that she was away from the action. Events were coming to head: the drama with Ray, the business between Kim and Lucille, and here she was stuck in the middle of nowhere. That's how she saw our house: the end of the earth. In a few years' time, I'd be the first to agree with her, but when I was eleven, and you could still smell the fresh pine joists from behind the Sheet-rocked walls, I thought there was no finer place to be.

"I'd like to see where she lives," I said to my sister Lisa. And then, as punishment, we did see.

This occurred on day five, and was Amy's fault — at least according to Mrs. Peacock. Any sane adult, anyone with children, might have taken the blame upon herself. Oh, *well*, she would have thought. *It was bound to happen sooner or later*. Seven-year-old girl, her arm worn to rubber after hours of back-scratching, carries the monkey paw into the master bathroom, where it drops from her hand and falls to the tile floor. The fingers shatter clean off, leaving nothing — a jagged little fist at the end of a stick.

"Now you done it," Mrs. Peacock said. All of us to bed without supper. And the next morning Keith pulled up, still with no shirt on. He honked in the driveway, and she shouted at him through the closed door to hold his damn horses.

"I don't think he can hear you," Gretchen said, and Mrs. Peacock told her she'd had all the lip she was going to take. She'd had all the lip she was going to take from any of us, and so we were quiet as we piled into the car, Keith telling a convoluted story about him and someone named Sherwood as he sped beyond the Raleigh we knew and into a neighborhood of barking dogs and gravel driveways. The houses looked like something a child might draw, a row of shaky squares with triangles on top. Add a door, add two windows. Think of putting a tree in the front yard, and then decide against it because branches aren't worth the trouble.

Mrs. Peacock's place was divided in half, her in the back, and someone named Leslie living in the front. A *man* named Leslie, who wore fatigues and stood by the mailbox play-wrestling with a Doberman pinscher as we drove up. I thought he would scowl at the sight of Mrs. Peacock, but instead he smiled and waved, and she waved in return. Five children wedged into the backseat, children just dying to report that they'd been abducted, but Leslie didn't seem to notice any more than Keith had.

When the car stopped, Mrs. Peacock turned around in the front seat and announced that she had some work that needed doing.

"Go ahead," we told her. "We'll wait here."

"Like fun you will," she said.

We started outdoors, picking up turds deposited by the Doberman, whose name turned out to be Rascal. The front yard was mined with them, but the back, which Mrs. Peacock tended, was surprisingly normal, better than normal, really. There was a small lawn and, along its border, a narrow bed of low-lying flowers — pansies, I think. There were more flowers on the patio

outside her door, most of them in plastic pots and kept company by little ceramic creatures: a squirrel with its tail broken off. a smiling toad.

I'd thought of Mrs. Peacock as a person for whom the word "cute" did not register, and so it was startling to enter her half of the house and find it filled with dolls. There must have been a hundred of them, all squeezed into a single room. There were dolls sitting on the television, dolls standing with their feet glued to the top of the electric fan, and tons more crowded onto floor-to-ceiling shelves. Strange to me was that she hadn't segregated them according to size or quality. Here was a fashion model in a stylish dress, dwarfed by a cheap bawling baby or a little girl who'd apparently come too close to the hot plate, her hair singed off, her face disfigured into a frown.

"First rule is that nobody touches nothing," Mrs. Peacock said. "Not nobody and not for no reason."

She obviously thought that her home was something special, a children's paradise, a land of enchantment, but to me it was just overcrowded.

"*And* dark," my sisters would later add. "*And* hot *and* smelly."

Mrs. Peacock had a Dixie cup dispenser mounted to the wall above her dresser. She kept her bedroom slippers beside the bathroom door, and inside each one was a little troll doll, its hair blown back as if by fierce wind. "See," she told us. "It's like they's riding in boats!"

"Right," we said. "That's really something."

She then pointed out a miniature kitchen set displayed on one of the lower shelves. "The refrigerator broke, so I made me another one out of a matchbox. Get up close, and y'all can look at it."

"You *made* this?" we said, though of course it was obvious. The strike pad gave it away.

Mrs. Peacock was clearly trying to be a good hostess, but I wished she would stop. My opinion of her had already been formed, was written on paper, even, and factoring in her small kindnesses would only muddy the report. Like any normal fifth grader, I preferred my villains to be evil and stay that way, to act like Dracula rather than Frankenstein's monster, who ruined everything by handing that peasant girl a flower. He sort of made up for it by drowning her a few minutes later, but, still, you couldn't look at him the same way again. We just wanted to hate her, and so we were relieved when she reached into her closet and withdrew another back-scratcher, the good one, apparently. It was no larger than the earlier model, but the hand was slimmer and more clearly defined, that of a lady rather than a monkey. The moment she had it, the hostess act melted away. Off came the man's shirt she'd worn over her slip, and she took up her position on the bed, surrounded by the baby dolls she referred to as "doll babies." Gretchen was given the first shift, and the rest of us were outside to pull weeds in the blistering sun.

"Thank God," I said to Lisa. "I was worried for a minute there that we'd have to feel sorry for her."

* * *

As children we suspected that Mrs. Peacock was crazy, a catchall term we used for anyone who did not recognize our charms. As adults, though, we narrow it down and wonder if she wasn't clinically depressed. The drastic mood swings, the hours of sleep, a gloom so heavy she was unable to get dressed or wash herself — thus the slip, thus the hair that grew greasier and greasier as the week progressed and left a permanent stain on our parents' gold bedspread.

"I wonder if she'd been institutionalized," Lisa will say, "Maybe she had shock treatments which is what they did back then, the poor thing."

We'd like to have been that compassionate as children, but we already had our list, and it was unthinkable to disregard it on account of a lousy matchbox. Our parents returned from their vacation, and before they even stepped out of the car we were upon them, a mob, all of us talking at the same time. "She made us go to her shack and pick up turds." "She sent us to bed one night without supper." She said the master bathroom was ugly, and that you were stupid to have air-conditioning."

"All right," our mother said. "Jesus, calm down."

"She made us scratch her back until our arms almost fell off." "She cooked sloppy joe every night, and when we ran out of buns she told us to eat it on crackers."

We were still at it when Mrs. Peacock stepped from the breakfast nook and out into the carport. She was dressed, for once, and even had shoes on, but it was too late to play normal. In the presence of my mother, who was tanned and pretty, she looked all the more unhealthy, sinister almost, her mouth twisted into a freaky smile.

"She spent the whole week in bed and didn't do laundry until last night." I guess I expected a violent showdown. How else to explain my disappointment when, instead of slapping Mrs. Peacock across the face, my mother looked her in the eye, and said, "Oh, come on, I don't believe that for a minute." It was the phrase she used when she believed every word of it but was too tired to care.

"But she *abducted* us."

"Well, good for her." Our mother let Mrs. Peacock into the house and let my sisters and me standing in the carport. "Aren't they just horrible?" she said. "Honest to God, I don't know how you put up with them for an entire week."

"You don't know how *she* put up with *us*?"

Slam! went the door, right in our faces, and then our mom sat her guest down in the breakfast nook and offered her a drink.

Framed through the window, they looked like figures on a stage, two characters who seemed like opposites and then discover they have a lot in common: a similarly hard upbringing, a fondness for the jugged Burgundies of California, and a mutual disregard for the rowdy matinee audience, pitching their catcalls from beyond the parted curtain.

8. Bibliografía

- Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin: Mouton De Gruyter, 1994. Impreso.
- . "Humor and Irony in Interaction: From Mode Adoption to Failure of Detection". *New Perspectives on Miscommunication*. Neuro VR, 2001. Web. 29 noviembre 2012.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Oxford: Oxford University Press, 1995. Impreso.
- Baker, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, 1998. Impreso.
- Barajas Durán, Rafael. *Sólo me río cuando me duele: la cultura del humor en México*. Ciudad de México: Planeta, 2009. Impreso.
- Berger, Arthur Asa. *An Anatomy of Humor*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1993. Impreso.
- Bergson, Henri, Cloudesley Brereton y Fred Rothwell. *Laughter, An Essay on the Meaning of the Comic*. Nueva York: Macmillan, 1913. Impreso.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa, 2008. Impreso.
- Billig, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Laughter*. Londres: Sage, 2005. Impreso.
- Briggs, Peter M. "English Satire and Connecticut Wit". Dudden 3-23.
- Boskin, Joseph y Joseph Dorinson. "Ethnic Humor: Subversion and Survival". Dudden 97-117.
- Cuddon, J. A. *Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin, 1999. Impreso.
- Dudden, Arthur Power y Peter M. Briggs, comp. *American Humor*. Londres: Oxford University Press, 1987. Impreso.

- Eastman, Max. *The Sense of Humor*. Nueva York: C. Scribner's Sons, 1921. Impreso.
- *Enjoyment of Laughter*. Nueva York: Simon and Schuster, 1936. Impreso.
- Ermida, Isabel. *The Language of Comic Narratives Humor Construction in Short Stories*. Berlin: Mouton De Gruyter, 2008. Impreso.
- Flanagan, Mark. "Caricature, Definition". *Contemporary Literature*. About Guide, s. f. Web. 28 noviembre 2012.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 1973. Impreso.
- Gribben, Alan. "The Importance of Mark Twain". Dudden 24-49.
- Inge, M. Thomas. "What's So Funny About the Comics". Dudden 76-84.
- Kant, Immanuel. *Kant's Critique of Judgment*. Trad. J. H. Bernard. Londres: Macmillan, 1914. Impreso.
- Kolawole, Samuel Oladipo. "The Literary Translator and the Concept of Fidelity". *Literary Translations*. Translation Journal Vol. 12, No. 4, octubre 2008. Web. 25 noviembre 2012.
- Kopelson, Kevin. *Sedaris*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. Impreso.
- Koponen, Maarit. "Wordplay in Donald Duck Comics and Their Finnish Translations". *E-Thesis Helsingin yliopiston verkkojulkaisut*. University of Helsinki, junio 2004. Web. 8 octubre 2012.
- López Guix, Juan Gabriel y Jaqueline Minett Wilkinson. *Manual de traducción*. Barcelona: Gedisa, 2006. Impreso.
- Lyall, Sarah. "David Sedaris Talks Funny: But Is It Real?". *The New York Times on the Web*. The New York Times, 6 de junio de 2008. Web. 4 de octubre de 2012.
- Mintz, Lawrence E. "Standup Comedy as Social and Cultural Mediation". Dudden 85-96.

- Muther, Cristopher, "Sedaris Treads Familiar Ground With a More Seasoned Step". *Boston.com*.
Boston Globe, 10 junio 2008. Web. 23 de abril de 2013.
- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. Nueva York: Prentice-Hall International, 1988.
Impreso.
- Nord, Cristiane. "Translating as a Purposeful Activity: A Prospective Approach." *TEFLIN Journal* Aug. 2006: 131-43. TEFLIN Journal. TEFLIN Publication Division, agosto 2006.
Web. 27 noviembre 2012.
- Nordquist, Richards. "Satire, Definition". *Contemporary Literature*. About Guide, s. f. Web. 28
noviembre 2012.
- Norrick, Neal R. y Delia Chiaro. *Humor in Interaction*. Philadelphia: John Benjamins Pub. Co.,
2009. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: FCE, 2004. Impreso.
- Raskin, Victor. *The Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton De Gruyter, 2008. Impreso.
- Sedaris, David. *Naked*. Boston: Little, Brown And Co., 1997. Impreso.
- *When You Are Engulfed in Flames*. Boston: Little, Brown And Co., 2008.
Impreso.
- Schopenhauer, Arthur. "On the Theory of the Ludicrous". *The World As Will and Representation*.
Trad. E. F. J. Payne. The Ralph Nader Libray. Web. 28 de noviembre de 2012.
- Spiller, Alberto. "Un país de nota roja". *Gaceta*. Universidad de Guadalajara. Web. 10 oct. 2012.
- Vandaele, Jeroen. "Humor In Translation". *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Yves
Gambier y Luc van Doorslaer eds. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins, 2010.
147-52. Impreso.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995. Impreso.

—————, comp. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000. Impreso.

Vermeer, Hans J. "Skopos and Commission in Translational Action". Venuti 221-232.

Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura: Las fronteras de la escritura literaria*. 1. ed. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1993. Impreso.