



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**TRADUCCIÓN COMENTADA DE *FUN
HOME: A FAMILY TRAGICOMIC* DE
ALISON BECHDEL**



**TRADUCCIÓN COMENTADA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA
ANABEL ATENAS CONTRERAS ALVAREZ

ASESORA:
MTRA. JULIA EDITH CONSTANTINO REYES



MÉXICO D.F., 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

A la maestra Julia Constantino, porque pasó dos años leyendo este trabajo y haciendo grandísimas aportaciones a él. Porque sin ella este trabajo hubiera sido algo completamente diferente. Porque sin su guía en este trabajo, yo también sería alguien bien diferente y con otros intereses académicos. Gracias.

A la maestra Claudia Lucotti por también haber aguantado leer esto durante dos años y haber hecho grandes comentarios y sugerencias que llevaron este trabajo por un mejor camino.

A la maestra Ariadna Molinari, la doctora María Elena Isibasi y la doctora Nair Anaya, porque sus comentarios hicieron que todo esto fluyera mucho mejor y más claramente. Porque me hicieron ver este trabajo desde otra perspectiva.

A mi mamá y papá, porque soy quien soy gracias a ellos. Porque cada determinado tiempo mi mamá me decía “¿y la tesis?” entonces gracias a ellos soy y esto es.

A Olivia. Por aguantar casi dos años de correcciones y escritura y un tiradero de libros y hojas. Por estar y por ser y porque seamos.

A todos los que de alguna u otra forma me hicieron paro en este trabajo y/o fueron parte del trayecto que me trajo hasta aquí.

But I want to tell my stories and, more than that, I
have to in order to stay sane

Lena Dunham

All the people carrying signs or who looked “queer” were extra friendly to one another and talked as if they’d known each other for years, even if they were just introducing themselves. Adam knew if he was alone, he wouldn’t look like he was one of them, so he stood close and chatted with Casey and June, asserting himself as part of the group.

The queer people were cheesy and “in your face,” but he liked the idea of being part of something.

Ariel Scharg

ALISON: Did you ever imagine I’d hang on to your stuff, Dad? Me neither. But I guess I always knew that someday I was going to draw you. In cartoons. Yes, Dad, I know you think cartoons are silly, but I draw cartoons. And I need real things to draw from because I don’t trust memory.

Lisa Kron

Tabla de contenidos

Introducción	1
I. Novelas gráficas, cómics, comix	11
I.1 Las diferencias	14
I.2 El lenguaje	16
II. Alison Bechdel	19
II.1 Su obra	22
II.1.1 <i>Dykes to Watch Out For</i>	22
II.1.2 <i>Fun Home: A Family Tragicomic</i>	24
III. Comentarios a la traducción	27
III.1 Particularidades	28
III.2 Problemas traductológicos	32
III.2.1 Lo <i>queer</i>	32
III.2.2 Las voces	48
III.2.2.1 Las voces en la autobiografía	50
III.2.2.1.1 Bechdel	55
III.2.2.1.2 Bruce Bechdel	64
III.2.2.2 Las voces externas a la autobiografía	70
III.2.3 El espacio	75
IV. Traducciones	80
V.1 “Viejo padre, viejo artífice” – traducción de “Old Father, Old Artificer”	81
V.2 “A la sombra de las muchachas en flor” – traducción de “In the Shadow of Young Girls in Flower”	103
V. Conclusiones	136
VI. Anexos	139

VI.1 “Old Father, Old Artificer”	140
VI.2 “In the Shadow of Young Girls in Flower”	162
Bibliografía	195
Referencia	201
Citas	202
Imágenes	204

Introducción

Lo primero por responder en esta introducción es porqué quiero hacer esta traducción comentada, y considero que se puede abordar la respuesta desde dos puntos diferentes: en primer lugar, me interesa trabajar con un cómic porque es un campo aún no muy explorado en México. A pesar de que en nuestro país los cómics se han vuelto un producto cultural ampliamente consumido, su popularidad se concentra en su mayoría en las historietas, en los cómics que se publican con periodicidad y no en las novelas gráficas; además los cómics se siguen viendo como un objeto que sólo es consumido por un público adolescente, pues la mayoría de la gente sigue pensando en los cómics como objetos sin un gran valor cultural o literario. Pese a que en los últimos años los cómics han tenido una suerte de explosión en cuanto a popularidad en el ámbito académico, en México esto aún no sucede, ya que, a diferencia de universidades estadounidenses o británicas, todavía no se imparten clases que giren en torno a los cómics, no se hacen simposios o conferencias respecto de ellos,¹ ni tampoco se publican libros en español de teoría de cómics. También me parece que la traducción de cómics en México es algo a lo que se le ha dado muy poca importancia, o algo a lo que se le ha dado una importancia muy dirigida, pues en el país sí se hacen traducciones de historietas que salen una vez al mes, pero es casi imposible encontrar traducciones de novelas gráficas hechas en México, y la mayoría de las que se venden en librerías nacionales son producidas en España o Argentina. Después de ver el panorama respecto de los cómics en la academia y a la traducción de cómics en México, se puede entender porqué es imposible encontrar textos producidos en México acerca de la traducción de cómics, y es por ello que veo pertinente hacer una traducción comentada de una novela gráfica.

En segundo lugar, me interesa hacer una traducción de *Fun Home: A Family Tragicomic* de Alison Bechdel porque es un representante de los cómics y de la literatura *queer*, género al que también se le ha prestado muy poca atención en México. *Queer* es un término muy reciente; en *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Jack Halberstam identifica su popularización dentro de una comunidad que se autodenomina como tal a finales del siglo XX, y es en parte por este

¹ Me refiero aquí a conferencias dirigidas al público académico, en la actualidad ya existen en el país eventos como La Mole Comic Con donde hay conferencias impartidas por escritores, dibujantes y coloristas de cómics, pero son una convención y conferencias dirigidos a aficionados.

reciente uso y por la adopción del término por parte de la comunidad, que es una palabra ambivalente y difícil de definir. Al igual que muchos de los adjetivos con los que se define la comunidad gay, *queer* es un término que originalmente era utilizado como un despectivo y que hoy en día es utilizado por una comunidad que se autodenomina como tal.² Aun cuando “queer is very much a category in the process of formation” (Jagose 1) y por lo tanto es un término que sigue en construcción y no tiene una definición completamente establecida, considero necesario establecer una descripción clara para poder avanzar con este trabajo; creo que la mejor forma de definir *queer*, para este propósito, es como lo propone Cristiano Mazzei, como “[r]epresentations of diverse sexual identities [...] men and women whose sexualities do not fit the heteronormative mainstream culture [...] a term representing unity but also suggesting diversity” (Mazzei 1).³ Me parece que es importante completar esta definición con lo propuesto por Annamarie Jagose: “[d]emonstrating the impossibility of any ‘natural’ sexuality, [queer] calls into question even such apparently unproblematic terms as ‘man’ and ‘woman’” (Jagose 3), porque, a mi parecer, el término *queer* permite englobar no sólo la preferencia sexual sino la autoidentificación de la persona. A pesar de que considero que es la mejor definición del término y de que es posible reconocer a qué apunto con ella, es también muy problemática, pues se refiere a lo *queer* a partir de lo que no es y no a partir de lo que es, pero veo difícil encontrar una definición adecuada más precisa debido a lo reciente del uso y adopción del término.

Es posible identificar *Fun Home* como un cómic *queer* pues gran parte de él gira en torno a la sexualidad y a la identidad de Alison y Bruce Bechdel. Creo que es posible reconocerlo como *queer* y no solamente como cómic gay⁴ porque Bruce y Alison son personas cuya identidad es diferente a las tradicionales: tenemos a Bruce, un hombre casado con una mujer pero que al mismo tiempo mantiene relaciones con hombres

² Considero importante aclarar que a pesar de que hoy en día la comunidad *queer* ha adoptado la palabra, se sigue utilizando como un peyorativo por algunas personas que no pertenecen a ella. Creo que la palabra *queer* pasa por el mismo problema que la palabra *butch*, de la cual haré una distinción más clara en la sección III.2.1, pues ambos términos son autodenominantes y son utilizados con orgullo por la comunidad lésbica o *queer* ya que le da un sentido de pertenencia, pero también siguen siendo utilizadas como insultos por muchas personas.

³ Esta definición utiliza “diversas identidades sexuales” y con ello implica que incluye a la comunidad lésbico, gay y bisexual pero no se limita a ella.

⁴ Me parece además que es complicado identificarlo como un cómic gay porque, tradicionalmente, el término gay sirve para referirse a hombres homosexuales, sin hacer una referencia directa a mujeres ni a personas con otras preferencias.

jóvenes. En el lado opuesto está Alison que desde niña es una *butch*,⁵ tal como Bechdel se define, e incluso en el cómic identificamos un par de viñetas en las que Alison le pide a su hermano John que la llame Albert para que piensen que es un niño. En ambos casos las identidades de los personajes se alejan de las preestablecidas, y por ello veo prudente identificarlas como *queer*, pues ambos personajes “do not feel the privilege of majoritarian belonging, normative tastes, and ‘rational’ expectations” (Muñoz 27).

Tomando lo dicho anteriormente como base, es posible ver cómo es que los elementos *queer* forman una parte importante de este cómic, por eso considero necesario hacer una traducción que ponga particular atención a dichos elementos; es decir, hacer una traducción *queer*. Para hacer esto me parece necesario tomar en cuenta el panorama del sistema literario mexicano, en el cual las obras *queer*, originales o traducciones, son casi inexistentes.⁶ Debido a esto, al hacer esta traducción “[t]he translator is in the paradoxical position of ‘telling a new story’ to the receptor audience [...] because neither the content nor the intertextual framework of such texts is familiar to [them]”⁷ (Tymoczko 13). Por lo tanto esta traducción no será solamente un acercamiento del lector a *Fun Home* de Alison Bechdel, sino que será una aproximación a la cultura *queer*. Considero que es pertinente hacer este tipo de traducción porque hoy en día “LGBTQ⁸ cartoonists are moving out of the queer media ghetto and bringing their

⁵ Utilizo la palabra *butch* y no un equivalente en español como marimacha o machorra porque me parece que los términos no significan lo mismo. En español, marimacha y machorra son palabras que se suelen utilizar como despectivos y no como términos para autoidentificarse; nunca he escuchado a ninguna mujer definirse como tal. Además, ambas palabras incluyen “macho”, lo cual hace que los términos impliquen que dichas mujeres tienen algo de hombres en ellas. De forma opuesta, creo que aun cuando el término *butch* implica que la mujer tiene algo de masculinidad, en su etimología no implica que tenga que ver con un hombre; además, a mi parecer, es un término mucho más político, considero que la mejor forma de definirlo es como lo hace Joan Nestle: “None of the butch women [...] ever presented themselves [...] as men; they did announce themselves as tabooed women who were willing to identify their passion for other women by wearing clothes that symbolized the taking of responsibility [...] this courage to feel comfortable with arousing other woman became a political act” (Nestle 100 – 101). Utilizo el término *butch* porque es una palabra que implica masculinidad sin implicar que quien describe es parcialmente un hombre y porque es reconocida con orgullo por quien se autodenomina así.

⁶ La literatura *queer*, e incluso LGBTQ, es algo que apenas se va abriendo camino en México. Hoy en día en el D.F. se encuentran solamente dos librerías LGBTQ: *Voces en tinta* y *El armario abierto*, y una búsqueda del término *queer* en los catálogos de las cadenas de librerías más populares arroja menos de diez resultados en cada una de ellas; si bien la existencia de ambos elementos demuestra que es algo a lo que ya se le pone atención y es consultado, debido a la cantidad de resultados es posible ver que su desarrollo apenas comienza.

⁷ Es importante aclarar que en “The Metonymics of Translating Marginalized Texts”, Tymoczko se refiere a textos marginalizados poscoloniales, sin embargo, considero que la misma observación puede ajustarse a textos *queer* que también son marginalizados.

⁸ Las siglas LGBTQ hacen referencia a las comunidades lésbico, gay, bisexual, transexual y *queer*.

work to wider audiences” (Hall II); es decir, empiezan a ser reconocidos por gente que no pertenece a dicha comunidad, y por lo tanto tienen un alcance mucho más amplio.

Veo una traducción *queer* como una en la que se le pone particular atención a dichos elementos en el texto, aquella en la que es necesario interpretar todos los posibles dobles sentidos que pueda tener una frase, tomando en consideración no sólo los elementos lingüísticos, sino también los elementos visuales de las viñetas para intentar obtener una obra igualmente *queer*. Al poner particular atención a dichos elementos, “[a] queer translation would [...] destabilise and denaturalise gender and sex norms” (Burton 57), es decir, desestabilizará una identidad cultural y buscará abrir camino a una nueva identidad.

Con esta traducción pretendo entonces lo mismo que la cultura *queer*: “the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world” (Muñoz 1), es decir, la presentación de la posibilidad de un nuevo campo traductológico, en este caso, de un campo de traducción *queer*. Podrá verse el texto meta como una traducción *queer* por ambos elementos que se han mencionado: tanto por el tratamiento que daré durante el proceso de traducción y todas las posibles interpretaciones que tomaré en cuenta, como por el tipo de obra que es *Fun Home*: por los temas que maneja, la identidad de los personajes y el tipo de lenguaje que ellos utilizan, e incluso por quién es Alison Bechdel.

A pesar de que ya existe una traducción de *Fun Home*, de Reservoir Books Mondadori, elaborada por Rocío de la Maya, a mi parecer es una traducción deficiente en los dos elementos que se han mencionado en esta introducción: el hecho de que *Fun Home* es un cómic y que además es una obra *queer*. En el primer caso encontramos que en dicha traducción se ignora que, por ser un cómic, el texto funciona también como un elemento visual, como parte de una imagen, y por ello debe hacerse todo lo posible por mantenerlo de la misma forma que en el texto base, pero en esta traducción se disminuyó el tamaño de la tipografía y en varios casos, como en la viñeta inferior, se pusieron más líneas de texto que en el texto base:

BUT LOCAL FORTUNES HAD DECLINED STEADILY FROM THAT POINT, AND WHEN MY PARENTS BOUGHT THE PLACE IN 1962, IT WAS A SHELL OF ITS FORMER SELF.



PERO LAS FORTUNAS LOCALES ENTRARON EN UN CONSTANTE DECLIVE A PARTIR DE ENTONCES, Y CUANDO MIS PADRES COMPRARON LA CASA EN 1962 SOLO QUEDABA EL ARMAZÓN DE LO QUE HABÍA SIDO.



(Bechdel 8)

Esto sucede en muchas ocasiones y me parece que es algo que no debió hacerse pues para Bechdel es muy importante cómo interactúan los elementos lingüísticos y los visuales en la página, la autora incluso dice “I never wanted there to be more than four lines of text above the panels, so that the words didn’t overwhelm the pictures” (Bechdel citada en Chute, *Outside*, 164). De igual forma, en esta traducción, De la Maya ignora que el texto se conecta con diversos elementos como texto en *gutters*,⁹ en globos de diálogo, en viñetas previas y además con elementos visuales, por lo tanto desconoce que se encuentra un sentido que hay que reconocer y traducir como un todo, lo que nos dice la primera regla de Hillaire Belloc.¹⁰

Como ejemplo de esto encontramos:

⁹ Los *gutters* es como se les llama a los canales que existen entre las viñetas. Aun cuando en español se les denomina “canales”, la mayoría de las veces se utiliza el anglicismo para hablar de ellos. A lo largo de este trabajo me referiré a ellos con la palabra anglosajona para evitar la confusión de ellos con los canales de significación.

¹⁰ Las seis reglas de Belloc serán mencionadas en el apartado III.1 de este trabajo.

CONSIDERING THE FATE OF ICARUS AFTER HE FLOUTED HIS FATHER'S ADVICE AND FLEW SO CLOSE TO THE SUN HIS WINGS MELTED, PERHAPS SOME DARK HUMOR IS INTENDED.



PUEDE ESCONDERSE UN POCO DE HUMOR NEGRO EN LA SUERTE QUE CORRIÓ ÍCARO CUANDO DESOYÓ EL CONSEJO DE SU PADRE Y VOLÓ TAN CERCA DEL SOL QUE SUS ALAS SE DERRITIERON.



(Bechdel 4)

Al verlo aisladamente, puede que, en cuanto al sentido, la traducción sea cercana, pero en el texto en español deja completamente fuera la relación que esta viñeta mantiene con el último panel de la página anterior:



Encuentro un problema con esta traducción porque De la Maya obtuvo un texto meta teniendo en cuenta solamente el texto de la viñeta superior y no el sentido total del lenguaje, pues no se hace ninguna referencia a los *icarian games* mencionados una página atrás (panel a la izquierda). De la Maya deja fuera

este subtexto pues obtiene en su traducción “Puede esconderse un poco de humor negro en la suerte que corrió Ícaro [...]”, no hace una traducción del verbo *considering*, el cual es la unión entre este último panel y la viñeta en cuyo *gutter* se hace la traducción, y es por ello que desaparece una red de significado,¹¹ pues De la Maya no hace una relación de su mención a Ícaro en el *gutter* superior del panel con los *icarian games* mencionados en el recuadro que, como indica Bechdel, practican los gimnastas y en estas dos viñetas también lo hacen Bruce y Alison. Creo que hay un problema de continuidad porque en esta traducción el humor negro sólo hace referencia a la caída de Ícaro, y no a que hay algo de humor en que se llamen “juegos de Ícaro” si se tiene en

¹¹ Tal como las define Antoine Berman, las redes subyacentes de significado o *underlying networks of signification* son “a hidden dimension, an ‘underlying’ text, where certain signifiers correspond and link up, forming all sorts of networks beneath the ‘surface’ of the text itself” (Berman 248).

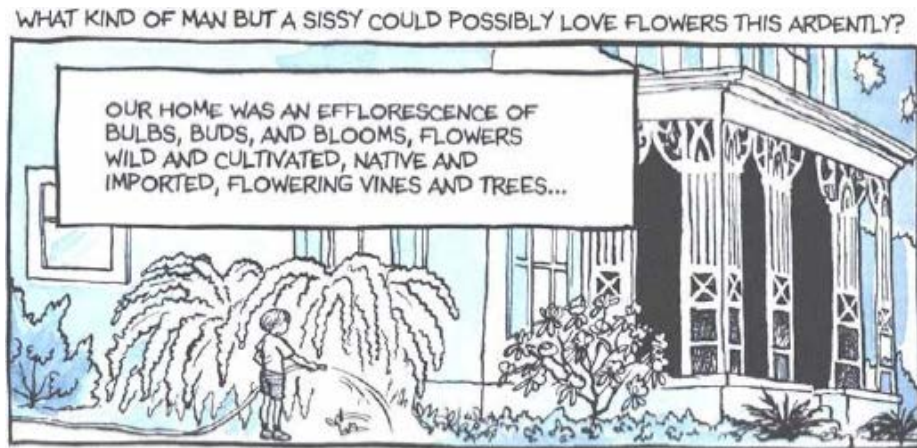
cuenta que Ícaro cayó por desobedecer a su padre, y que Alison puede caer justo cuando su padre la está sosteniendo. Podemos encontrar una falla similar en el siguiente panel:



(Bechdel 90)



En esta viñeta se hacen modificaciones más grandes en la traducción, incluso cambiando lo que dice el texto base: por ejemplo, en el texto original viene *decided* como un adjetivo que modifica a *bent*, y en la traducción el primero es convertido en un verbo que efectúa Bruce. De igual forma, considero que en este panel también se hacen modificaciones que dejan fuera las relaciones con la viñeta siguiente y creo que estas alteraciones no deberían hacerse porque así se elimina la red de significado de los elementos *queer*, la cual es uno de los ejes centrales de este cómic y es la base de la traducción de este cómic:



En la primera viñeta original se utiliza *bent* para referirse a la inclinación de Bruce por la jardinería y después para referirse a su inclinación sexual. Creo que es necesario utilizar la misma palabra en la traducción porque en el panel siguiente Bechdel dice “What kind of man but a sissy could posible love flowers this ardently?”, es decir, hace referencia a ambas inclinaciones, lo cual se pierde por completo en la traducción de Rocío de la Maya. Podemos ver cómo en estos paneles se ignora la relación narrativa que existe entre texto e imagen, lo que es la base de la traducción de cómics (Haindl 39), y es por ello que considero que la traducción del cómic es defectuosa.

Por encima de esta falla, me parece que es pertinente hacer una traducción comentada de *Fun Home* por el segundo elemento mencionado: lo *queer*. En la traducción que ya existe sucede lo que Jeremy Munday plantea que pasa con las traducciones de textos gay: “markers of [queer] identity either disappear or are made pejorative” (Munday 201) y por lo tanto, en este caso se deja fuera una parte muy importante del cómic. Podemos ver un ejemplo de lo primero en la siguiente viñeta:



(Bechdel 93)

En este panel podemos observar que se traduce *pansies* por “pensamientos”, el nombre de la flor, pero se deja completamente fuera el doble sentido, la referencia *queer*: que *pansies* sea sinónimo de hombres gay, y por ello se elimina el registro *queer* del lenguaje.¹² También podemos encontrar ejemplos de lo segundo que dice Munday, que los marcadores gay sean traducidos como peyorativos, como en la siguiente viñeta:



(Bechdel 15)

De la Maya utiliza “marimacho” para traducir *butch* y “princesa” para traducir *nelly*. Bechdel utiliza el primer término como un autodenominante, y la palabra “marimacho” habitualmente funciona como peyorativo, tal y como Munday dice que suele suceder;¹³ Bechdel utiliza el segundo término para referirse a su padre y me parece que en la traducción se utiliza una palabra sumamente ofensiva porque equipara a Bruce con una mujer, es un término sexista y que en ningún momento funciona como un autodenominante por los hombres gay.¹⁴ En mi traducción busco tomar en cuenta

¹² En el apartado III.2.1 discutiré a profundidad el problema que encuentro en este panel, en las viñetas que lo rodean y cómo intenté mantener el registro *queer* en toda esta página.

¹³ Discutiré el uso de “marimacho” y lo que este término suele implicar y cuándo es utilizado más profundamente en el apartado III.2.1

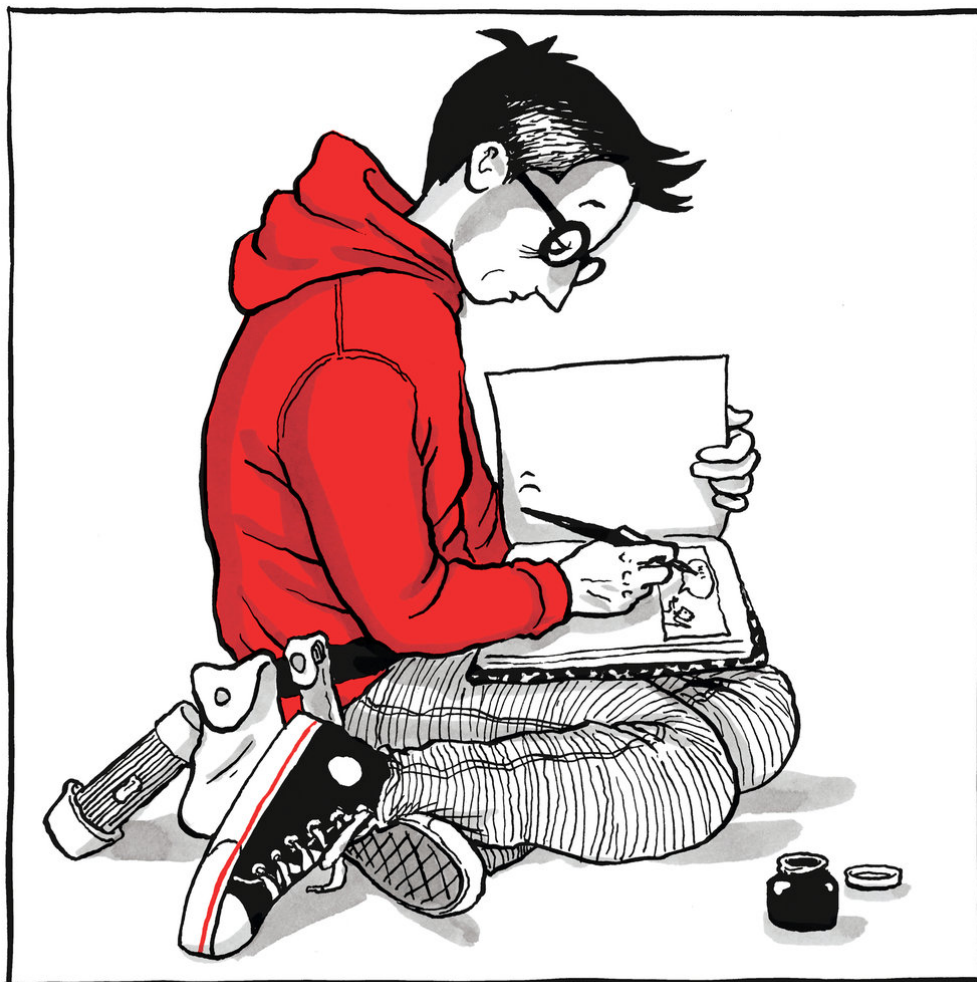
¹⁴ A pesar de que algunas veces los hombres gay utilizan adjetivos femeninos como autodenominantes, creo que siempre, o la mayoría de veces que los utilizan, lo hacen en un tono de burla, implicando que son algo humillante (entre los adjetivos que he escuchado a hombres gay utilizar se encuentran: loca, puta, perdida, zorra, gata), y por lo tanto no son autodenominantes *per se*, pues se nombran a sí mismos con adjetivos femeninos pero en realidad no se identifican con dicho adjetivo.

todos los elementos que llevan un doble sentido y todos los marcadores del lenguaje *queer*, poniendo especial atención en el *camp*,¹⁵ porque es lo que manifiesta la identidad y hace visible a la comunidad *queer* (Munday 201); por ello, al trabajar el *camp* en esta traducción y buscar hacerlo evidente, se podrá evidenciar la identidad *queer* del cómic.

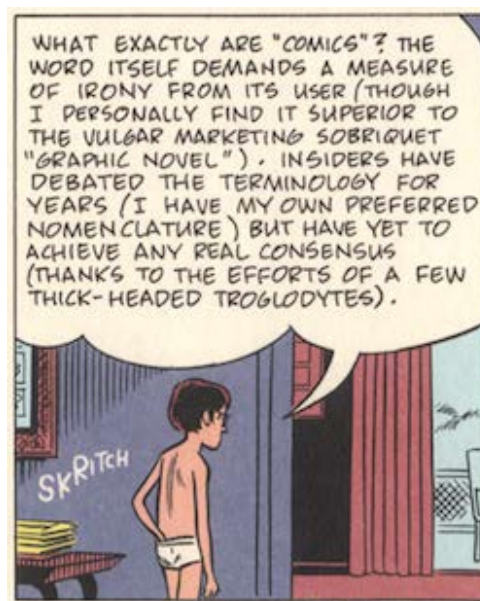
En este trabajo hice una traducción de los capítulos 1 y 4 de *Fun Home* pues en ellos encontramos elementos clave para el desarrollo de la obra y por ello, si se leen solamente estos dos capítulos es posible entender la trama de todo el cómic y tener una noción clara de quiénes son los personajes y cómo están desarrollados. De igual forma, quiero trabajar con estos dos capítulos porque en ellos es posible encontrar diversos desafíos traductológicos como tener que traducir más de una obra por diferentes autores, *Fun Home*, un fragmento de diccionario y una cita de *En busca del tiempo perdido* de Proust, abordar dobles sentidos que transmiten gran parte de la identidad *queer* de la obra, identificar las redes de significado que existen, mantener las mismas relaciones que hay entre ellos en el texto meta, y tener que ajustarse al espacio establecido mientras se transmite todo lo que la voz narrativa quiere decir.

A largo de todo este trabajo planeo poner particular atención a esos dos elementos: lo *queer* y el lenguaje, pues mi objetivo es tener un cómic cuyo lenguaje cuente con la mayoría de referencias que se encuentran en el texto base, poniendo especial atención a las *queer*, para intentar crear una respuesta similar en el lector y lograr que se enfrente con un cómic *queer*.

¹⁵ Tradicionalmente se le ha llamado *camp* a la forma de hablar de personajes masculinos gay. En el apartado III.2 de este trabajo plantearé que es un elemento representativo de la cultura *queer* y no sólo de personajes gay.



I. Novelas gráficas, cómics, comix



Dan Clowes

Se puede identificar el inicio de los cómics, en su forma más básica, a finales del siglo XIX, cuando en los periódicos dejan de aparecer caricaturas de un panel y empiezan a aparecer tiras cómicas compuestas por artes secuenciales,¹⁶ por series de imágenes que cuentan algo. Desde un inicio, estas tiras cómicas fueron muy populares. El caso más notable de esa época fue *The Yellow Kid* de Richard Outcault, cuya circulación comenzó en 1896 y fue tan popular que dos periódicos pelearon legalmente por los derechos de publicación; además fue la primera tira cómica de la que hicieron productos como postales, juguetes, abanicos y paquetes de cigarrillos, que fueron vendidos en todo Nueva York.

En la primera década del siglo XX las tiras cómicas que sólo presentaban imágenes en viñetas evolucionan y empiezan a aparecer en ellas globos de diálogo y recuadros con texto, una característica casi esencial de los cómics actuales y, además, se empiezan a publicar libros que compilan las tiras cómicas más populares de los periódicos y que pueden verse como los antecedentes de los cómics de hoy (Sabin 24). La edad dorada de los cómics en Estados Unidos fue de 1935 a 1965, cuando se comercializaron las historietas o *comic books*, empezaron a importarse títulos europeos

¹⁶ El término *sequential art* es con el que Will Eisner describe y define los cómics, la mejor explicación al respecto es dada por Scott McCloud: "Taken **individually**, the pictures [...] are merely **that – pictures**. However, when part of a **sequence**, even a sequence of only **two**, the art of the **image** is **transformed** into something **more: the art of comics!**" (McCloud 5). En español, me parece que el término más cercano a este que se ha acuñado es "narrativa en imágenes" por Román Gubern en *Literatura de la imagen*.

a dicho país y se desarrollaron personajes como Batman y Superman; aunque la mayoría de estos cómics seguían teniendo como público principal a los niños o adolescentes, también es en esta época cuando se empiezan a desarrollar tiras y revistas como *Mad* para adultos, y con ellas nacen los cómics alternativos.

En la misma época en que despegaba la popularidad de los cómics, empieza a haber oposición contra ellos. En 1954, Fredrich Wertham publica *Seduction of the Innocent*, el cual “claimed that morally suspect comic books were contributing to juvenile delinquency” (Wolk 38). En un intento de protegerse de los guardianes de la decencia¹⁷ y de autoridades legales, la Comics Magazine Association of America creó la Comics Code Authority para regular las historietas dentro de la misma industria.

La existencia de esta autoridad detuvo el desarrollo de los cómics *mainstream*, pero al mismo tiempo favoreció el desarrollo de los cómics *underground*,¹⁸ y para finales de los sesenta “it was time for payback: where the Code had stipulated ‘no violence’, ‘no sex’, ‘no drugs’ and ‘no social relevance’, the underground comix would indulge themselves to the maximum in every category” (Sabin 92). Los *underground comix* son los primeros cómics hechos específicamente para lectores adultos, pero debido a su naturaleza¹⁹ no eran populares con el público en general y por eso no se vendían en librerías y, como eran producidos y vendidos en su mayoría directamente por el artista, no recibían ninguna publicidad. El trato que se le da a los cómics para adultos empieza a cambiar con el surgimiento del término novela gráfica, el cual se utilizó públicamente por primera vez en 1964 en una hoja informativa escrita por Richard Kyle y dirigida a la Amateur Press Association, pero fue hasta 1978 cuando Will Eisner creó *A Contract with God and Other Tenement Stories* e intentó venderlo a editoriales no especializadas como una novela gráfica (Eisner, *A Contract*, X) que la expresión se volvió común y los cómics se empezaron a vender en librerías.

¹⁷ Para una explicación más detallada de los *guardians of decency*, cf. Terry Gilliam, “Foreword”, *1001 Comics You Must Read Before You Die*, 6.

¹⁸ Utilizaré los anglicismos *underground* y *mainstream* porque me parece que son palabras que ya han sido adoptadas y reconocidas por hispanoparlantes mexicanos y porque creo que no hay un término en español que transmita exactamente lo que estas palabras quieren decir.

¹⁹ La mayoría de ellos cuentan con un contenido político y un contenido sexual, incluso se ha dicho que la X en *comix* viene de *X-rated*.

I.1 Las diferencias

They are not doing kid stuff over there. They have the top artists [...]

And the stuff they are doing, grown-ups are reading it. Adults. It's dark. It's also mean, I think, but look around you, this is a mean age we're living in.

Michael Chabon

En los noventa el género de *alternative comics* y *underground comics* se sigue desarrollando, y en 1994 Harper publica *Understanding Comics* de Scott McCloud, con lo cual “a partnership between trade publishing and comics publishing began” (Weiner 9). Es también en los noventa cuando comienza a despertarse el interés académico en los cómics, empezando con “The Graphic Novel: A Twentieth Century Conference on an Emerging Literary and Artistic Medium”, un simposio de tres días con Will Eisner que patrocinó la Universidad de Massachusetts en 1998 (Weiner 11).

Desde el establecimiento del término por parte de Eisner, la expresión novela gráfica ha ido evolucionando a lo largo de los años, y hoy en día

‘graphic novel’ has become not only a term of convenience within the comic book fandom but also a label increasingly used by booksellers to bracket a dizzying range of disparate comics: from compilations of popular superhero comic book stories, to translated volumes of Japanese *manga*, to the rare original graphic novel designed for a non-fan audience. Such works tend to be lumped together indiscriminately.

(Hatfield 30)

Es por esto que es importante dejar en claro los términos que se van a utilizar antes de avanzar con este trabajo. Lo primero que se debe tener en cuenta es que “[c]omics’ [...] refers to the medium **itself**, not a specific **object** as ‘comic book’ or ‘comic strip’ do” (McCloud 4).

La división principal que se puede hacer es entre cómics *mainstream* y cómics alternativos o *comix*: los primeros son “the majority of comics from long-running superhero publishers [...] which make a lot of their profits from characters and franchises rather than directly from particular creators’ work” (Wolk 47). Los cómics alternativos o *comix* son aquellos que le dan más importancia al creador, pues la mayoría de las veces son escritos, dibujados y en muchas ocasiones publicados por la misma persona; es por ello que los *comix* “established the idea of comics as a form for adults [...] they transformed an object that was jejune and mechanical in origin into a radically new kind of expressive object, a vehicle for the most personal and unguarded of revelations” (Hatfield 7).

La división entre cómics alternativos y *mainstream* se basa en la importancia que se le atribuye a sus creadores, pero también se pueden encontrar otras diferencias notables entre historietas y novela gráfica: el *comic book* o historieta suele tener una extensión de 20 a 24 páginas, incluyendo publicidad; venderse en puestos de periódicos, supermercados o tiendas especializadas de cómics; ser escrito y dibujado por diferentes personas y aparecer periódicamente, pues “[t]hey’re story driven and series-based so there are always more stories to tell” (Wolk 27). La novela gráfica suele ser dibujada y escrita por un solo autor, tener una longitud que supera las 48 páginas, ser publicada en un solo número, estar impresa en un papel de mejor calidad que el de las historietas y ser vendida tanto en tiendas especializadas como en librerías.

Por encima de estas diferencias físicas, lo más importante que las mantiene como elementos separados es que “comic books and graphic novels may be said to be essentially different in their use of narrative time. This fact allows graphic novels to explore and create more complex narrative structures” (Romero 132); no es sólo la extensión, sino el manejo y tipo de contenido y de narrativa. Todas estas diferencias se pueden ver conectadas: el que las novelas gráficas se publiquen en una sola exhibición y no por ejemplares permite que se utilice de forma diferente la narrativa pues, a diferencia de las historietas, son autocontenidas, y gracias a que tienen un número mayor de páginas es que pueden tener narrativas más complejas, pues se encuentra más espacio para desarrollarlas junto con la trama.

El primer elemento en el que se puede identificar la diferencia en la complejidad de estructuras narrativas es en los personajes, pues son ellos quienes podrán evolucionar junto con la narrativa si tienen el espacio y estructura necesarios. Andrés Romero toma como base la noción de cronotopo de Bajtín para clasificar las historietas en el cronotopo del romance griego en el que el personaje “keeps on being the same person [after his or her adventures] and emerges... with his identity absolutely unchanged” (Bajtín citado en Romero 132); en las historietas, personajes como Superman o Batman permanecen siendo exactamente los mismos pese a que han aparecido en centenas de números y sus tramas se han desarrollado en miles de páginas. Por el contrario, Romero ubica la novela gráfica en el cronotopo de la novela de aventuras e indica que en ella “[c]haracters [...] suffer the passing of time as it transforms their identity and behaviour, turning them into different beings from those that started the narrative” (Romero 132); en la novela gráfica los personajes evolucionan,

como ejemplos claros podemos encontrar a Vladek Spiegelman en *Maus*, Marjane Satrapi en *Persepolis* o Alison Bechdel en *Fun Home*.

I.2 El lenguaje

En la mayoría de los cómics, ya sean *mainstream* o alternativos, historietas o novelas gráficas, el lenguaje se encuentra compuesto por elementos lingüísticos, el texto, y visuales, las imágenes.²⁰ Es importante establecer desde el inicio que ambos elementos son igual de importantes para la narrativa: “if the pictures are not involved in conveying the story, then comics are ‘merely’ prose narratives with some embellishing visual decorations” (Miodrag 94); esto también aplica en sentido contrario, pues las imágenes de los cómics no podrían transmitir “much of a narrative without their outlandish and engaging textual context” (Miodrag 57). La complejidad del lenguaje en los cómics recae en que texto e imagen pueden tener diferentes tipos de relación en los paneles: el texto puede ser el elemento central en el panel, aclarar o amplificar las imágenes, o trabajar en paralelo con la imagen sin intersecarse con ella (McCloud 153 – 155).

También es importante tener en cuenta que, a pesar de que el lenguaje está compuesto por elementos diferentes, estos elementos no sólo están estrechamente relacionados, sino que además suelen cruzar la línea que existe entre ellos, pues “pictures, like words, can be iconic and [visual] to various degrees” (Saraceni 27). El texto siempre será un elemento visual, pues el tamaño de los globos de diálogo o el acomodo de los recuadros que lo contienen siempre serán parte de la imagen; el caso más evidente en que se puede ver cómo se cruza esta línea y en el que el texto adquiere toda una significación como elemento visual es con las onomatopeyas, pues en ellas lo simbólico y lo visual son el mismo elemento. En el panel inferior de *Chloe*

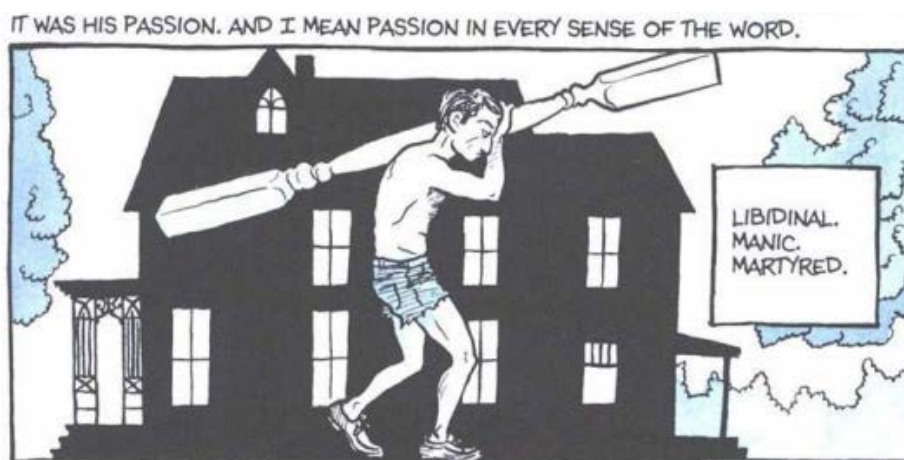
²⁰ Aunque también es posible encontrar cómics que sólo contengan uno de estos elementos. *Carry Me* de Dan Berry desarrolla su trama en 27 páginas sin incluir ninguna palabra; en el lado opuesto encontramos *Dumb and Dumber* de Shane Simmons, tira en la que solamente se emplean letras y signos de puntuación y ninguna imagen.



(Ellerby 5)

Noonan, “Wom wom wom wom” es una representación lingüística del sonido hecho por Chloe y por Zoe al comer pero también es un elemento dibujado, una representación visual, y por lo tanto “text reads as an image” (Eisner, *Comics*, 2) y también “it [...] blurs the distinction between visual and verbal by suggesting the latter *becomes* the former when its graphic form is utilized in this way” (Miodrag 102). Al mismo tiempo, esta relación también puede trabajar de forma opuesta y las imágenes pueden afectar cómo se lee el texto, pues los elementos visuales “can suggest what a narrator or a group of characters is not saying [and] add a layer of meaning and shape the way a reader

responds” (Varnuum XIV). Así como el texto puede trabajar en conjunto con la imagen para aclararla o completarla, determinadas imágenes brindan un contexto o significado nuevo o diferente al texto: las imágenes “[can be] employed as modifying adjectives or adverbs [and] provide the storyteller with an economical narrative device” (Eisner, *Graphic*, 15). Podemos encontrar un ejemplo claro de esto en el siguiente panel del primer capítulo de *Fun Home*:



(Bechdel 7)

Al leer el texto del *gutter* se podría interpretar “pasión” como una gran afición, algo que Bruce disfruta mucho y que le obsesiona, pero al ver el panel inferior al *gutter*, la palabra adquiere un nuevo significado, pues es evidente que la imagen hace alusión a Jesús

cargando la cruz, y por lo tanto, "pasión" hace una nueva referencia a la pasión de Cristo: el elemento visual agrega una nueva capa de significado al elemento lingüístico.

El lenguaje y cómo se compone es un elemento muy importante en los cómics porque podemos ver que se integra por más elementos que el texto, es por eso que para poder reconocer todos los posibles significados se requiere una lectura mucho más cuidadosa. Por esa misma razón, la traducción de ellos requiere que se tomen en cuenta más elementos que en un texto base ordinario y que se ponga atención especial a todas las posibles interpretaciones y a todos los posibles juegos del lenguaje que existen entre elementos lingüísticos y visuales.



II. Alison Bechdel

Naturally, it's appropriate to include biographical particulars in relation to her work. [...] We must remember, though, as we look at all this personal information, that the most important thing is what Laura White wrote. We should, of course, gather all the information we can about her life as well, by all means. It's our duty to literary history.

[...] In the end, from a literary point of view, it hardly matters what the person who wrote the books did, or thought, or felt, although such things naturally arouse our human curiosity.

Pasi Ilmari Jääskeläinen

Alison Bechdel nació el 10 de septiembre de 1960 en Lock Haven, Pensilvania, lugar en el que vivió con su familia hasta 1977 cuando entró a Simon's Rock College. *Fun Home* y *Are You My Mother?* son cómics autobiográficos, y gracias a ellos sabemos que la literatura fue una parte muy importante de su vida; en *Fun Home* es posible tener una noción de la biblioteca familiar con la que creció y la importancia que su padre le daba a los libros. Dicha importancia se puede ver en esta obra no sólo por cómo es retratado Bruce y cómo se retrata a sí misma Bechdel en la universidad, sino por el papel e importancia que los libros y diversos elementos pertenecientes a ellos tienen en todo el cómic.

En 1979 Bechdel descubre que es lesbiana mientras está hojeando libros en una librería; un par de semanas después se lo dice a sus padres mediante una carta. Luego de unos meses de esta revelación, el padre de Bechdel muere en lo que pudo ser un suicidio que Bechdel atribuye a que ella salió del clóset cuando él nunca pudo hacerlo y a que su madre le había pedido el divorcio. Todo esto lo podemos encontrar en *Fun Home*, cómic que, desde la perspectiva de Bechdel, nos cuenta la historia de su padre y familia. En 1981, una vez que Bechdel termina la universidad, se va a vivir a Nueva York y dice que durante esa época encontró un universo paralelo en el cual las lesbianas eran algo muy común, y en ese momento descubre que "I wanted to be a part of this insurrection. And yes, I wanted to have sex with each and every one of these compelling creatures. But even more compelling was a desire to *capture* them, somehow. To pin down their... essence" (Bechdel, *Dykes*, XII). Me parece importante esta cita porque lo que Bechdel hace por más de 25 años con *Dykes to Watch Out For*²¹ e incluso con *Fun Home* y *Are You My Mother?* es *capturar* y representar la "esencia" de mujeres lesbianas. En 1981 Bechdel descubre la existencia de cómics gay al leer el primer

²¹ Con la finalidad de tener una referencia más amplia de la obra de Bechdel y del papel de la autora en los cómics *queer*, en el siguiente apartado ahondaré en *Dykes to Watch Out For*.

ejemplar de *Gay Comix*, y establece que “[t]hrough I loved cartoony pictures, and I’d been out as a lesbian for a couple of years, the notion of cartoons about being gay had never crossed my mind” (Bechdel, *Indelible*, 9). Después de hacer este descubrimiento, Bechdel empieza a dibujar cómics de lesbianas en lo que describe casi como un acto automático: “[w]ords crept into my drawings of lesbians” (Bechdel, *Dykes*, XIV), es decir, a los dibujos que ya hacía desde antes, ahora los empezaron a acompañar elementos lingüísticos.

Ese momento es cuando Bechdel empieza a publicar sus primeras caricaturas y retoma, ahora semiprofionalmente, algo que había hecho desde que era niña: dibujar. En 1986 Firebrand Books publica la primera recopilación de *DtWOF*, lo cual la hace saltar de la publicación serializada a la publicación en libros. De 1988 a 1990, mientras Bechdel vive en St. Paul, Minnesota, escribe y dibuja para *The Advocate* “Servants to the Cause”, otra tira gráfica de una página que trataba del *staff* de un periódico gay; esta publicación amplió su público lector pues *The Advocate* es la revista LGBTQ más antigua y una de las más populares en Estados Unidos y, a diferencia de los pequeños periódicos que publicaban *DtWOF*, *The Advocate* tiene una distribución nacional.

En 1990 cuando *Dykes to Watch Out For* empieza a cobrar más popularidad, Bechdel se dedica por completo a la tira y a la producción de mercancía que vendía en festivales como el Michigan Womyn’s Music Festival. En 1999 Bechdel empieza a trabajar en *Fun Home: A Family Tragicomic*, su primer cómic biográfico, que es publicado por Houghton Mifflin en 2006. Gracias a esta obra la autora salta a la fama, y en este salto la acompaña también *Dykes to Watch Out For*, pues Houghton Mifflin publica estas tiras en 2008 en una sola compilación.

En 2011, Bechdel editó la publicación anual de *Best American Comics*. 2012 fue un año importante para ella, durante ese periodo publicó *Are You My Mother?* con Houghton Mifflin; fue miembro residente del Mary L. Gray Center de la Universidad de Chicago, donde impartió con Hillary Chute la cátedra “Lines of Transmission: Autobiography and Comics”; recibió el Bill Whitehead Award, un reconocimiento literario de Publishing Triangle que se entrega a autores de la comunidad LGBTQ; y recibió la beca Guggenheim con la cual empezó a trabajar en su tercer cómic biográfico que se concentra en sus hermanos y en cómo funciona un sistema familiar. En 2014 Bechdel recibió la beca MacArthur y se convirtió en la segunda novelista gráfica en recibirla en 23 años que ha existido el programa.

II.1 Su obra

A la fecha, Bechdel ha dibujado cómics para *The Advocate*, *Slate*, *McSweeney's*, *Entertainment Weekly*, *Wimmen's Comix*, *The New York Times Book Review*, *Out*, *The Village Voice*, *The New Yorker* y *Granta*, pero son tres obras suyas las que merecen más atención: *Dykes to Watch Out For*, *Fun Home: A Family Tragicomic* y *Are You My Mother?*, pues no son tiras ni historietas,²² sino novelas gráficas con personajes redondos que pueden clasificarse en el cronotopo de novela de aventura de Bajtín. A través de estos tres cómics podemos identificar a Bechdel como una importante representante no sólo de cómics *queer* o de cómics gay, sino incluso de cómics creados por mujeres, los cuales, a pesar de que siguen siendo una minoría, se han ido popularizando en los últimos años gracias a que “[t]here is literally no other place besides comics where you can find women speaking the truth and using their pictures to show you, in vivid detail, what it means to live your life outside the stereotypes and delusions” (Bright 7). Es debido a esta incursión de escritoras y artistas tanto en novelas gráficas como en historietas que es posible encontrar personajes femeninos más reales en los cómics. Podemos ver que Bechdel ha ayudado a establecer este género, pues incluso ha dicho que “[t]he secret subversive goal of my work is to show that women, not just lesbians, are regular human beings. I want to create women who get to be ‘universal’ the way, historically, men have gotten to be universal” (Bechdel citada en Joost 11); es decir, ha intentado volver habitual a las mujeres en los cómics, ya sea como personajes o como autoras.

II.1.1 *Dykes to Watch Out For*

Bechdel dice que empezó a dibujar lesbianas porque “I was very hungry to see visual images of people who looked like me and I didn't see them anywhere” (Bechdel citada en Emmert 2) y empezó esta tira como una especie de broma, ya que en una carta a una amiga suya, la autora decide mandarle uno de estos dibujos acompañado por la leyenda “Dykes to watch out for. Plate no. 27”. La autora afirma que “I had not actually

²² *Dykes to Watch Out For* sí es una tira pues aparecía periódicamente en diversas publicaciones; sin embargo, durante los 25 años que fue publicada se alcanzó a desarrollar una trama compleja y contó con los mismos personajes que fueron evolucionando y envejeciendo durante ese tiempo.

drawn twenty-six other dykes to watch out for, but the faux textbook tone inspired me. A catalog of lesbians! I would [...] depict the undepicted!” (Bechdel, *Dykes*, XIV). Como ya dije, Bechdel había descubierto los comics gay en 1981, pero la mayoría de ellos eran creados por hombres, por eso es posible entender la necesidad de representar lo no-representado.

El primer panel de *Dykes to Watch Out For*, o de los antecedentes de la tira, fue publicado en junio de 1983 en *Womannews*, un periódico feminista en el que Bechdel trabajaba, y un año después otros periódicos empezaron a circularla; en su momento de mayor éxito, la tira era publicada por 70 periódicos simultáneamente. Durante la mayor parte del tiempo que Bechdel dibujó *DtWOF*, esta fue publicada en revistas y periódicos gays que eran vendidos casi exclusivamente en librerías LGBTQ, por lo que la mayor parte del público lector eran personas pertenecientes a esta comunidad. Esto cambia radicalmente después de la publicación de *Fun Home*, cuando Houghton Mifflin publica *Essential Dykes to Watch Out For*, pues para el 2010 se habían vendido más de un cuarto de millón de copias de este título, lo cual, según la editorial, “elevates a title well beyond ‘cult’ (read: niche gay) status” (Chute, *Graphic*, 178).

DtWOF fue un cómic muy popular en la comunidad LGBTQ, aun cuando se encontraba en el completo opuesto de las historias sentimentales de salidas del clóset que eran lo más común en publicacioneslésbicas en los ochenta. Bechdel dice que “I hoped to make lesbians more visible not just to ourselves but to everyone” (Bechdel, *Dykes*, XV). *DtWOF* relataba historias de la vida cotidiana de una minoría y es capaz de lograr la intención inicial de la autora: “[t]he comic characters would create an immense cartoon universe created for lesbians, but function as a sort of getaway into lesbian culture for the uninitiated” (Murphy 159), convirtiéndose así en una obra icónica de la literatura *queer*²³ no sólo para su comunidad, sino incluso fuera de ella. En 2008 Bechdel le puso una pausa indeterminada a *Dykes to Watch Out For* para terminar *Are You My Mother?* Este cómic es importante porque le dio un lugar establecido a Bechdel dentro de la comunidad LGBTQ y porque con él, el mundo de los cómics se abrió un poco más a las obras *queer*.

²³ A pesar de que en el título se encuentra la palabra *dykes* y de que ya se ha dicho que la mayoría del público lector han sido lesbianas, me parece que *DtWOF* es una representación de los cómics y la literatura *queer*, pues dentro del cómic encontramos no sólo representaciones de lesbianas, sino también de personajes heterosexuales, transexuales y demás individuos que reconocen ser diferentes y lo aceptan a pesar de los peligros que esto puede implicar (Murphy 161). También podemos ver esta obra como icónica dentro de los cómics *queer* porque fue la segunda tira *queer* de publicación continua; la única que fue publicada antes fue *Wendel* de Howard Cruse.

II.1.2 *Fun Home: A Family Tragicomic*

Fun Home es la obra más importante de Alison Bechdel a la fecha. Fue con ella con la que saltó a la fama en 2006, pues fue nombrada mejor libro del año por la revista *Time*, así como el mejor libro de no-ficción por *Entertainment Weekly*, uno de los mejores diez libros por el *London Times* y *The New York Magazine*, fue finalista del National Book Critics Circle Award y entró a la lista de 100 libros notables de 2006 de *The New York Times*. Se le ha comparado ampliamente con *Maus* de Art Spiegelman, el cómic de no ficción más reconocido hoy en día, ya que ambos son trabajos biográficos en los que la relación de la autora con su padre es el eje central de la obra.

Fun Home: A Family Tragicomic, la primera obra de un solo volumen de Alison Bechdel, fue publicada en 2006 por Houghton Mifflin, y fue la primera narrativa gráfica de esta casa editorial. Es posible reconocer en *Fun Home* tres tramas principales: la vida de Bruce Bechdel que termina en su suicidio; el desarrollo de Alison como artista y su esfuerzo “to claim the authority to represent their story” (Lemberg 129); y la relación entre Alison y Bruce, en la cual ambos se encuentran en el mismo lugar por ser gay, pero al mismo tiempo se encuentran en lugares completamente opuestos por cómo se enfrentan a este hecho y por cómo cumplen con los estereotipos relativos a sus identidades. Estas tres tramas se encuentran conectadas porque “Bechdel seeks to understand the connections between her father’s life and her own and to work through the trauma that can accompany queer identity” (Lemberg 129). Al ver cualquiera de dichas tramas es posible clasificar *Fun Home* como una narrativa gráfica, término propuesto por Hillary Chute, es decir, una obra con las mismas características de una novela gráfica pero que es una biografía.

Además de haber sido muy popular por los reconocimientos recibidos, *Fun Home* ha sido aceptada y reconocida “as serious literature [because] it is explicitly ‘literary’: it discusses, and cites, many famous, mostly modernist, works of literature at length” (Chute, *Graphic*, 185).²⁴ A través de todo el cómic, diversas obras y referencias

²⁴ Me parece importante hacer notar que aunque esa es la razón por la que mucha gente ha identificado *Fun Home* como literatura, no es necesariamente la razón más válida, pues en realidad “[the] sense of the book as ‘literary’ [...] has to do with how the page composition, through panel size and panel shape and arrangement, gestures at a certain rhythm that is connected with ‘the complex relation between knowing and not knowing’ that Cathy Caruth identifies as the premise of [...] literature (*Unclaimed Experience* 3)” (Chute, *Graphic*, 180-181); es decir, el que sea literatura depende más de cómo funciona la obra, de cómo está estructurado todo para dejar saber y no saber determinadas cosas al lector, de la complejidad de la narrativa,

literarias juegan un papel muy importante, los títulos de cada capítulo hacen alusión a obras como *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *A Happy Death*, “Sunday Morning”, *In Search of Lost Time* y *The Wind in the Willows*, respectivamente, y el contenido de los capítulos gira en torno a la obra a la cual se hace referencia.²⁵ Bechdel incluso ha reconocido que “these other books and authors were part of the story on a structural level” (Bechdel citada en Chute, *Outside*, 161) y es por eso que “*Fun Home* invites—and requires—readers to read differently, to attend the disjunctions between the cartoon panel and the verbal text, to disrupt the seeming forward motion of the cartoon sequence and adopt a reflexive and recursive reading practice” (Watson 124). Ese mismo principio se puede adoptar al momento de hacer la traducción, pues aunque se deben tener en cuenta las redes subyacentes de significado entre lo dicho por los personajes, las citas de estas obras y las imágenes, también es necesario notar que son obras de otros autores, y que por ello requieren un trato diferente.

Fun Home es la narrativa gráfica más importante de los últimos 20 años. Además de las razones previamente mencionadas, podemos ver que su importancia y reconocimiento se deben a cómo está hecha y a la compleja estructura que posee, las ya mencionadas redes subyacentes de significado no sólo se encuentran en relación con las citas de otras obras, sino que a lo largo de todo el cómic se encuentran diversos tejidos entre texto, imágenes y citas. Bechdel incluso establece que:

I went over and over and over it, tweaking the connection between what had happened and what was still coming [...] Everything in the book is so carefully linked to everything else, that removing one word would be like pulling on a thread that unravels the whole sweater.

(Bechdel citada en Chute, *Graphic*, 178)

Un ejemplo claro de estas redes de significado lo encontramos en la página 6 de este trabajo, donde se explica cómo es que las viñetas se encuentran relacionadas con los paneles que le rodean y cómo es que esto se debe tomar en cuenta al momento de hacer la traducción, ya que no se tiene un significado aislado por viñeta, sino un significado a lo largo de varios paneles.

En 2013 *Fun Home* alcanzó un público y reconocimiento diferentes cuando fue adaptada por Lis Kron y Jeanine Tesori a un musical. La obra se estrenó el 30 de septiembre de 2013 en el Public Theater y su temporada se extendió varias veces para

que, tal y como ya se expuso en la propuesta de Romero, las novelas gráficas tienen ampliamente desarrollada.

²⁵ Además de que se encuentran muchas conexiones no sólo mediante los elementos lingüísticos, sino mediante los elementos visuales con pistas sutiles, pues todo el lenguaje de *Fun Home* hace referencias a estas obras que eran de los libros favoritos de Bruce Bechdel.

terminar el 12 de enero de 2014 y volvió a estar en cartelera en Broadway a partir del 19 de abril del 2015. Este musical recibió reseñas favorables, en 2014 fue nominado a más de 20 premios teatrales y fue finalista del premio Pulitzer de Teatro, y en 2015 ganó el Tony a mejor musical.

Fun Home: A Family Tragicomic es además muy importante como representante de los cómics de mujeres, de los cómics *queer* e incluso de los cómics como medio en general, pues “*Fun Home*’s wide success bodes an institutional change; it is a prime example of how the form of comics expands what “literature” is in a way that puts productive pressure on the academy, the publishing industry, and literary journalism” (Chute, *Graphic*, 178), es decir, ha sido capaz de demostrar que los cómics son literatura y ha logrado que esto sea reconocido por diversos medios.



III. Comentarios a la traducción

III.1 Particularidades

Como ya se ha establecido, el lenguaje en los cómics es diferente al lenguaje en prosa o en cualquier otra expresión literaria porque en este medio se compone no sólo con palabras o elementos lingüísticos, también incluye elementos visuales. Los cómics “are narrative[s] with a visual dominant” (Groensteen, *System*, 14), por lo tanto el significado se transmite a través de los dos componentes. Una de las principales particularidades de la traducción de cómics es que el lenguaje es un híbrido,²⁶ y por lo tanto, el traductor “has to pay attention to every visual sign in order to detect its contribution to the global meaning” (Celotti 37). En un cómic, el texto puede tener diferentes significados al tomar como referencia los componentes visuales que lo rodean, pues los elementos visual y lingüístico pueden complementarse, contradecirse o hacer juegos de significado.

Ya se ha explicado cómo es que los componentes lingüísticos pueden convertirse en elementos visuales mediante las onomatopeyas, pero esto también puede pasar dentro de los recuadros de texto o de los globos de diálogo. En *Fun Home* encontramos el siguiente panel:



(Bechdel 97)

Me parece que es posible ver que las cuatro primeras líneas del panel “It’s imprecise and insufficient” están acomodadas de esa forma por una razón particular: para crear énfasis. Podemos ver que el espacio en el panel permitiría que escribiera “it’s imprecise / and” o “it’s / imprecise and”, pero el acomodo de esta forma permite que en

²⁶ El término híbrido es utilizado por Varnum y Gibbons en *The Language of Comics*, y por Hannah Miodrag quien lo define como “[...] an appropriate [word] for describing these visual-verbal conjunctions [...] it implies an interwoven totality that could not exist—or signify—without both its constituent forebears” (Miodrag 99).

una lectura inicial se lean más lentamente las primeras cuatro líneas por la separación palabra por palabra que existe. Visualmente, resalta *imprecise* ya que la palabra queda un tanto enmarcada por la primera y tercera líneas, e incluso *insufficient* puede encontrarse en la misma situación, pues en la línea superior queda el espacio en blanco que la hace sobresalir. Considero que esto es aún más evidente cuando se lee el texto del *gutter* a la derecha en donde se encuentra “it is sufficient”, en donde se utilizan las itálicas para dar énfasis a un concepto que hace referencia al utilizado en la viñeta anterior.

Al momento de hacer la traducción, fue necesario tomar esto en cuenta, acomodar el texto de la misma forma y utilizar itálicas para conservar el mismo énfasis:



(Bechdel 97)

De esta manera, se intenta mantener el mismo énfasis que en el texto base y conservar la misma relación visual de estos elementos lingüísticos. Me parece que esto es particularmente importante en este cómic si se tiene en cuenta el proceso que Bechdel siguió para crear cada página. Todo *Fun Home* fue escrito antes de ser dibujado, pero Bechdel escribía el texto directamente sobre paneles vacíos; respecto a su proceso de creación, la autora ha dicho que “I needed to think in terms of the two-dimensional field of the page, not the one-dimensional line of text in a word-processing document” (Bechdel citada en Abel, *Mastering*, 258). Es posible ver que el acomodo del texto es muy importante para Bechdel y, por lo tanto, que no es casual, y por eso considero que en casos como este se deben mantener los mismos patrones en la traducción.

Además de esto, otra particularidad de la traducción de cómics es que se le ve como una traducción restringida. Como ya se ha establecido, el lenguaje en los cómics se compone por dos elementos, y se considera que es restringida porque “el traductor

generalmente puede intervenir en uno de los niveles—el texto—sin alterar el conjunto” (Valero 77). Debido a la estrecha relación que se mantiene entre elementos lingüísticos y visuales, y a que de ella depende gran parte del lenguaje, es importante mantener dicha relación en la traducción para así intentar mantener intacto ese elemento del lenguaje.

Para hacer esta traducción me basé en las seis reglas formuladas por Hilaire Belloc que Susan Bassnett cita en *Translation Studies*:

- (1) [...] [T]he translator should consider the work as an integral unit and translate in sections, asking himself ‘before each what the whole sense is he has to render’.
- (2) The translator should render idiom by idiom and idioms of their nature demand translation into another form from that of the original.
- (3) The translator must render ‘intention by intention’, bearing in mind that ‘the intention of a phrase in one language may be less emphatic than the form of the phrase, or it may be more emphatic’. [...]
- (4) Belloc warns against *les faux amis*, those words or structures that may appear to correspond in both SL and TL but actually do not, [...]
- (5) The translator is advised to ‘transmute boldly’ and Belloc suggests that the essence of translating is ‘the resurrection of an alien thing in a native body’.
- (6) The translator should never embellish.

(Belloc citado en Bassnet 116)

La aplicación de estas reglas podrá verse a través de este capítulo al discutir los problemas con los que me encontré al hacer la traducción. De igual forma, a lo largo de esta traducción y del análisis que presentaré, busqué tomar como guía las tendencias planteadas por Antoine Berman en “Translation and the Trials of the Foreign”: intenté evitar la destrucción de ritmos y de redes subyacentes de significado, evité las expansiones porque debido al formato no tenía espacio para ellas y también lo hice para no perjudicar el flujo rítmico de la obra; finalmente, como lo que buscaba era introducir una obra *queer* a una cultura que no está muy familiarizada con este tipo de literatura, intenté hacer clarificaciones, para obviar cosas que podían ser no tan evidentes en el cómic o que podrían no identificarse tan fácilmente si el lector no tiene un contexto LGBTQ y por ello desconoce el lenguaje que se utiliza en dicho entorno.

Es también importante tener en cuenta no sólo los aspectos metodológicos sino el tipo de texto que se va a traducir. Como ya se ha dicho, *Fun Home* no es sólo un

cómic y Bechdel no es sólo una caricaturista, pues este cómic ha alcanzado un lugar importante dentro de la literatura *queer* y desde ese punto se puede realizar y analizar la traducción. Debido a que “[t]ranslation is a process by which the chain of signifiers that constitutes the source-language text is replaced by a chain of signifiers in the target language” (Venuti 13), el texto meta siempre estará sujeto a la interpretación del traductor. Las elecciones del lenguaje y la postura ideológica que se tome al hacer la traducción pueden hacer que al final el cómic sea igualmente representativo de la literatura *queer* o se pueden no tomar en cuenta todas esas sutilezas como los dobles sentidos o los juegos entre elementos visuales y lingüísticos que se incluyen en el original y que son lo que convierten al cómic en una obra importante dentro de este género.

Basándonos en la idea de que la traducción es una serie de elecciones, puede verse que en este caso la traducción “is a culturally over-determined project that produces a taxonomy of homosexuality in order to answer (or silence) various aesthetic, legal, political, and social issues” (Breen 4). Es posible escoger el enfoque con el que el texto meta será leído porque a través de la traducción no sólo se representa el texto original sino que, al evidenciar o esconder determinados elementos del lenguaje, lleva al texto meta a lidiar o evitar determinadas cuestiones sociales o políticas. Tomando esto en cuenta, en el caso de esta traducción de *Fun Home* pretendo hacer una traducción *queer* para volver a estos dos capítulos del cómic un representante de este tipo de literatura en México y de esta forma traer un elemento nuevo a una tradición literaria en desarrollo en nuestro país.

El panorama de la literatura *queer* en México, y en general en español, ya sean textos originales o traducciones, es muy reducido, y por eso es que me parece importante tomar este enfoque para esta traducción comentada, ya que es un medio que permite presentar una obra *queer* en conjunto con una explicación al respecto, convirtiendo así el texto en un elemento disponible para un público mexicano.²⁷ Una traducción, en este caso *queer*, permite no sólo comunicar y presentar, sino crear y establecer, pues como traductora “[one] can use language as cultural intervention, as

²⁷ Debido a su calidad y al reconocimiento que ha adquirido en los medios y en la academia, *Fun Home* ha sido considerada como una ventana a los cómics para el público que no suele leer este género; al mismo tiempo creo que se puede ver este cómic como una puerta a la literatura *queer*, en parte por el reconocimiento del que ya ha sido objeto, lo cual ha acercado el cómic a un público que de otra forma lo desconocería, y también porque los cómics se han vuelto un medio muy popular para autores *queer* pues “LGBTQ comics [...] provide a unique window into the hopes, fears, and fantasies of queer people” (Hall II).

part of an effort to alter expressions of domination” (Simon 9) y así empezar a volver la literatura *queer* algo común.

III.2 Problemas traductológicos

En este apartado trataré tres elementos que, a mi parecer, desempeñaron un papel muy importante al momento de hacer la traducción. El primero girará en torno a la elaboración de una traducción *queer* y al manejo que tuve que darle al texto base para obtener una traducción que fuera representativa de la literatura *queer* en México. El segundo de ellos, en el que los elementos visuales tienen un rol muy pequeño, es el manejo de las voces, poniendo particular atención a los tonos y registros de Bruce Bechdel y de Bechdel como narradora. Finalmente, el último apartado de este capítulo se concentra en el espacio, que es un problema que se encuentra al hacer la traducción de cualquier cómic y que es particularmente importante en *Fun Home* porque no sólo tuve que adaptar la traducción al número de caracteres disponibles sino además al acomodo del texto en los paneles y globos.

III.2.1 Lo *queer*

These are the words that lurk
between the words I say.

April Lindner

Como ya se estableció en la introducción, lo *queer* es algo que puede encontrarse tanto en Alison como en Bruce por la identidad que tienen, por cómo se identifica Alison²⁸ y por cómo Bechdel identifica a Bruce, y no sólo por la orientación sexual que puedan tener. Considero importante señalar que lo *queer* corresponde a la identidad y no a la preferencia sexual²⁹ porque entonces podemos identificar lo *queer* como un eje central

²⁸ Es importante hacer un reconocimiento de las dos presencias de Alison Bechdel, pues “[t]he narrating I, or the self that tells the events of a life and gathers together stray details of experience into the legible structures of a story is pried away from the narrated I that functions as an actor in the story” (Chaney 3); es por esto que me referiré al personaje como Alison y a la voz narrativa/autora como Bechdel.

²⁹ La identidad, tal como su nombre lo indica, se refiere a cómo se identifica una persona a sí misma mientras que la preferencia sexual se refiere a por quién siente atracción una persona.

de quiénes son los personajes e incluso quién es Bechdel. Lo *queer* no es sólo pertenecer a una comunidad, es algo que imbuye el todo de los personajes, pues “queer is something you are, constitutively, rather than something you might do (have done) [or] feel (have felt)” (Dyer 3). De igual forma, creo que lo *queer* es algo que imbuye el todo de este trabajo, por esa razón lo he ido mencionando a lo largo de los apartados, pero considero importante hablar de ello en la particularidad de la traducción porque lo que pretendo no es sólo hacer una traducción de una obra *queer*, sino hacer una traducción *queer* de esta obra.

Un problema importante al hacer esta traducción fue querer mantener estos dos capítulos de *Fun Home* como una obra representativa de la literatura *queer*, pues esto requirió que se hiciera un trabajo muy cuidadoso con el lenguaje. A lo largo del cómic se encuentra el *camp* que representa la identidad *queer*,³⁰ pero además encontramos una serie de dobles sentidos que llevan gran parte de lo *queer* del cómic, puesto que son referencias a quiénes son los personajes. Me parece que es importante adoptar un enfoque *queer* al momento de hacer la traducción porque “*Fun Home* [...] implicates readers in discerning its possible closure, and in learning to practice a radical critique of sexual politics and aesthetics” (Watson 150), es decir, de alguna forma es una obra que ayuda a introducir a lectores que no pertenecen a la comunidad LGBTQ a ella y por eso es que se debe hacer este tipo de traducción, para intentar crear lo mismo con lectores mexicanos que no pertenecen a la comunidad LGBTQ.

Hacer una traducción *queer* presenta dificultades adicionales, ya que gran parte del texto por traducir requiere una lectura aún más profunda que en el resto de traducciones, pues “[n]ot only do translators need to be sensitive toward cultural diversity when reading a source language text, but they also must be wary of different sexualities in contemporary societies” (Mazzei 12), es decir, una traducción *queer* implica leer más allá de la lectura profunda para reconocer la diversidad cultural, pues se debe ir más

³⁰ En el apartado III.2.2 estableceré que *camp* es un elemento que definía la identidad gay, lo cual es la definición clásica de esta sensibilidad, pero en esta sección busco establecer que hoy en día sirve para identificar la cultura *queer* pues “[c]amp was once a homosexual discourse, but now refers [...] to strategies and tactics of queer parody” (Meyer 9, 14). Gracias a esto, podemos ver que la vigencia del *camp* es corta: ya pasó de ser un identificador gay a uno *queer*, pero además, debido a que esta cultura surge gracias a que la comunidad se autoidentifica con el término, el lenguaje mismo puede sufrir muchas variaciones en corto tiempo, ya que es una cultura naciente que apenas se va estableciendo, y aún no tienen nada completamente definido. Por las mismas razones se puede encontrar al *camp* como un lenguaje muy local, cuyas características y términos cambian de acuerdo al lugar en el que se hable, pues son las mismas comunidades las que van adoptando y creando el lenguaje, y por lo tanto, dichas comunidades podrán ir adoptando o rechazando diversos términos.

lejos para reconocer la diversidad sexual y cómo es que se encuentra representada en las diferentes culturas. Tomando como base a Mazzei, es posible ver que en una obra como *Fun Home* es muy importante tener en cuenta todos los posibles significados del texto, así como hacer lo posible por traducir los dobles sentidos que se encuentran en él para poder transmitir el significado inmediato del texto base pero también para transmitir lo que se implica de forma sutil en esas palabras.

Lo que busco al hacer una traducción *queer* es resaltar los elementos *queer* del lenguaje, poniendo especial atención en las redes subyacentes de significado, es decir, en todo lo sutil y los segundos sentidos que hacen alguna referencia a las identidades de Bruce, Alison y Bechdel. Creo que es necesario fijarse en estos detalles porque generalmente “suppression and denial are founded on the distortion and discreditation of the language of [the invisible queer] subject” (Meyer 12), es decir, los componentes *queer* del lenguaje suelen pasar desapercibidos o incluso ser suprimidos por la ideología dominante; por lo tanto, para que sean obvios hay que poner una atención especial al momento de trabajarlos para hacerlos evidentes. Considero además que esto tiene más probabilidades de pasar cuando se hace una traducción para un público mexicano, pues aún no contamos con una cultura *queer* plenamente desarrollada y por ende no estamos acostumbrados al uso de este lenguaje.

Como ejemplo de este problema traductológico, podemos encontrar el panel de la derecha en el cuarto capítulo de *Fun Home* en el que Bechdel utiliza el verbo *spring*. Teniendo en cuenta que el panel anterior dice “My father could not afford a chauffeur/secretary”, la traducción inmediata podría ser “Pero sí podía pagar el ocasional asistente de jardinería/niñero”, pero de esa forma se dejarían fuera todas las posibles dobles referencias que se hacen con ese verbo. La primera de ellas se refiere a la emoción que podría sentir Bruce al ver a Roy. En

BUT HE DID SPRING FOR THE OCCASIONAL
YARDWORK ASSISTANT/BABYSITTER.



(Bechdel 94)

PERO SALTABA EN CUANTO VEÍA AL AYUDANTE DE JARDINERO Y CANGURO DE TURNO.



la traducción de Rocío de la Maya (panel a la izquierda) podemos ver que toma en cuenta esta alusión, aunque al hacerlo deja completamente fuera el referente al pago por un servicio y, por lo tanto, la traducción queda muy alejada de lo que Bechdel dice en la primera viñeta. Además, creo que al utilizar “saltaba” se deja fuera la tercera referencia que puede tener el verbo *spring*: el *slang* estadounidense que quiere decir erección. Aun cuando esta última referencia no es tan

inmediata, a mi parecer es algo muy importante en este panel, en especial si tenemos en cuenta los elementos visuales que hay en él: Bruce parado frente a Roy sosteniendo una pala, por cuya posición podría interpretarse fácilmente como que sostiene su sostiene su pene erecto. Mi traducción (panel a la derecha) utiliza “darle” en lugar de *spring*, pues con ese verbo puede leerse como que le da dinero a Roy, acercándose así al primer sentido mencionado y, simultáneamente, “darle” hace una referencia sexual, que si bien no quiere decir exactamente lo mismo y no se refiere a una erección, considero que es adecuado para transmitir la mayoría de posibles sentidos del original. Me parece que este es un claro ejemplo de cómo es necesario aplicar la tercera regla de Belloc, pues lo que tuve en cuenta fue la intención de la frase por traducir, a pesar de que no fuera exactamente el mismo significado. A pesar de que utilizar “dar” como verbo sexual es mucho más evidente que el *slang* “*spring*”, no considero que sea una referencia fuera de lugar si se tiene en cuenta que esta traducción pretende hacer evidente lo *queer* de *Fun Home*, lo que buscaba era hacer una clarificación, “to render ‘clear’ what [is] not clear in the original” (Berman 245) y entonces podemos ver cómo al hacer esto el resultado “is not a simple transfer, but the continuation of a process of meaning creation” (Simon 24).

Me ocurrió algo similar al hacer la traducción del siguiente panel:

PERO SI PODÍA DARLE AL OCASIONAL ASISTENTE DE JARDINERÍA/NINERO.



THE OBJECTS OF OUR DESIRE
WERE QUITE DIFFERENT.



NUESTROS OBJETOS DE DESEO
ERAN MUY DIFERENTES.



(Bechdel 99)

Encontramos esta viñeta después de que Alison le dice a Bruce “You should get a suit with a vest.”. Creo que la respuesta de Bruce es ambivalente pues en una lectura rápida, podemos pensar que Bruce se refiere al traje; sin embargo, teniendo en cuenta el contexto y lo que dice Bechdel en el *gutter*, me parece evidente que Bruce se está refiriendo al modelo que trae el traje puesto. Inicialmente había utilizado “bonito” pero ese adjetivo no suele utilizarse para describir hombres, pensé en utilizar algo como “guapo” pero hubiera dejado fuera la referencia al traje, y eso no me pareció una opción viable porque entonces lo referente al gusto sexual deja de estar en segundo plano y pasa al primero. Utilicé “Se ve bien.” pero me pareció que entonces la referencia al gusto de Bruce por el modelo era muy sutil. Finalmente utilicé “Se me antoja.”, pues creo que puede aplicarse a ambas referencias: al traje y al modelo. Si bien considero que es una referencia mucho más directa que “Nice”, lo utilicé porque lo que busqué en esta traducción fue evidenciar los elementos *queer* del cómic.

THERE, SURROUNDED BY JASMINE, VER-
BENA, AND PANSIES, SAT A LITTLE GIRL.



(Bechdel 93)

En la viñeta a la izquierda nuevamente seguí la tercera regla de Belloc para lograr transmitir la intención de la obra. Bechdel nos presenta a Alison en medio de un jardín y en una lectura rápida puede verse que el texto en el *gutter* que acompaña al panel da casi la misma descripción; la traducción de Rocío de la Maya es “Allí, rodeada de jazmines, verbenas y pensamientos, estaba sentada una chiquilla”. A mi parecer esta traducción se ajusta a la primera lectura pero ignora por

completo el otro significado de *pansies* que es *slang* para hombres gay. Creo que es muy importante incluir el segundo significado de *pansies* por dos razones: en primer lugar los elementos visuales nos presentan a Alison no sólo rodeada por el jardín sino también por sus hermanos y su padre, es decir por sus hermanos y un *pansy*. En segundo lugar porque en el panel inferior Bechdel dice “If there was ever a bigger *pansy* than my father [...]” (Bechdel 93) (mis itálicas), lo cual reafirma el segundo sentido de la palabra *pansies* en la viñeta superior.

A pesar de que utilizar “pensamientos” puede ser adecuado, aunque no ideal, me parece que aquí también es necesario aplicar la primera regla establecida por Belloc y ver la sección, ambas viñetas, como una unidad que contiene un sentido integral. Para hacer la traducción fue necesario tomar en cuenta el texto y las redes subyacentes de significado, es decir los elementos visuales y lo *queer* del cómic, pues “[e]very prime text is made up of a series of interlocking systems, each of which has a determinable function in relation to the whole, and it is the task of the translator to apprehend these functions” (Bassnett 117-118). Al momento de hacer la traducción me concentré en buscar una palabra que pudiera utilizarse en ambos paneles, es decir, una palabra que en español también se refiriera a algo relativo a las plantas y la naturaleza y simultáneamente a hombres homosexuales.

En mi texto meta (panel a la derecha) utilicé “mariquitas”, que si bien no se refiere a una planta como *pansies*, se sigue refiriendo a algo que se puede encontrar en un jardín: un insecto. También consideré utilizar “mariposones” y “mayates”, sin embargo la primera opción no me pareció viable porque es una palabra que no se suele usar para referirse a las mariposas, sólo es un *slang* despectivo para hombres

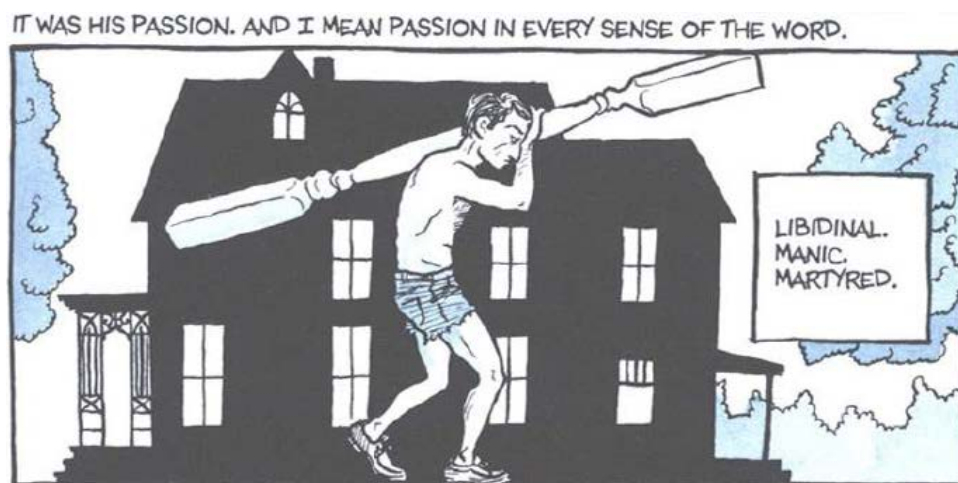
AHÍ, RODEADA DE JAZMÍN, VERBENA Y MARIQUITAS, ESTABA SENTADA UNA NIÑA



gay, entonces no iba a mantener la misma sutileza en la primera viñeta. Descarté la segunda opción en primer lugar porque es un término muy poco común y en segundo por la ambivalencia que tiene la palabra, pues a pesar de que muchas veces se identifica como *slang* para gay, también puede referirse a un hombre que tiene

relaciones sexuales con otros hombres pero que no se considera homosexual,³¹ o incluso puede ser *slang* para hacer alusión a personas morenas. Además, a diferencia de *mayate*, *mariquita* me pareció la mejor opción porque lleva implícito que el hombre de quien se está hablando es afeminado de la misma forma que *pansy* lo hace.

Casi al inicio del primer capítulo encontré otro problema de denominación de Bruce, pues encontramos la siguiente viñeta:



(Bechdel 7)

Bechdel utiliza el adjetivo *libidinal* para referirse a su padre, inicialmente hice la traducción en automático a "libidinoso", y aunque sí fui consciente de que no eran exactamente lo mismo, pensé que funcionaba como una clarificación, y que "libidinoso" solamente evidenciaba lo que ya venía en el original, en primera instancia vi "libidinoso" como una expansión del *libidinal* original. Después de hacer una revisión completa a mi traducción, descubrí que "libidinoso" saltaba mucho y sonaba fuera de lugar, pues hacía notar elementos que en el original no se encuentran. Después de hacer una búsqueda de sinónimos, encontré que, aunque es poco común, la palabra "libidinal" también existe en español, opté por usarla porque "libidinoso" quiere decir lujurioso mientras que "libidinal" es un adjetivo para referirse a lo relativo al deseo o energía sexual. Aunque las definiciones pueden ser cercanas, sí son diferentes, pues "libidinal" hace una referencia al deseo sexual y "libidinoso" la hace a un deseo sexual excesivo, lo cual lo hace parecer como que está mal, y por lo tanto cambia completamente la descripción que se hace de Bruce. Finalmente, obtuve el siguiente panel:

³¹ Me parece que el término *mayate* hubiera funcionado muy bien si sólo se tenía en cuenta que Bruce Bechdel estuvo casado con Helen desde 1959 hasta su muerte, es decir, se encontraba en una relación heterosexual reconocida por todas las personas que le rodeaban pero al mismo tiempo se acostaba con hombres adolescentes en secreto; sin embargo creo que el término no hubiera sido adecuado en el siguiente panel cuando se hace la referencia a Proust.



Al final del cuarto capítulo encontramos la siguiente referencia a Bruce que requirió manejarse cuidadosamente para mantener los elementos *queer*:



(Bechdel 120)

En este panel, mediante los elementos visuales, Bechdel presenta a Bruce en el extremo del estereotipo homosexual pues es un gay feminizado, un gay en ropa de mujer; además, en los elementos lingüísticos considero que Bechdel también juega con el lenguaje al decir “He’s lissome, elegant”. El primer problema que encontré al hacer la traducción fue que ambos adjetivos se refieren a la postura que Bruce tiene en la fotografía y simultáneamente describen la personalidad de Bruce, es por ello que no utilicé un adjetivo como “flexible”. Pensé en utilizar “agraciado”, pues es un adjetivo que puede describir tanto la postura como la actitud de Bruce, además me pareció que funcionaba muy bien porque la palabra también puede significar “bien parecido”. Sin embargo, creo que esta palabra no hacía referencia a flexibilidad como *lissome* lo hace, y me parece que esto es muy importante pues, si bien *lissome* se refiere a flexibilidad corporal, también podría interpretarse como flexibilidad de otro tipo, en este caso de género, pues Bruce está vestido como mujer; además si utilizaba “agraciado”, el adjetivo quedaría en masculino y por lo tanto la referencia a la postura no iría implícita. Finalmente obtuve la siguiente viñeta:



En este panel utilizo los adjetivos “grácil” y “elegante”, los cuales pueden referirse tanto a Bruce como a la postura que mantiene, pues ambos adjetivos son neutros; también quité el sujeto para mantener esta ambivalencia. Me pareció también importante mantener esta ambivalencia en los adjetivos no sólo para que pudieran referirse tanto a Bruce como a su postura, sino además porque Bruce es dibujado como una mujer, y al mantener los adjetivos neutros era posible mantener una ambivalencia de género del personaje en este panel. Si bien la palabra grácil no hace una referencia directa a flexibilidad, considero que de forma indirecta sí puede hacerlo, pues este adjetivo se utiliza comúnmente para referirse a siluetas o para hablar de bailarines. De la misma forma, grácil quiere decir delicado, lo cual me parece que hace una referencia al extremo del

estereotipo gay, en especial si se tiene en cuenta que en las dos páginas anteriores se presenta su lado opuesto: una *bulldyke*, una machorra que es tosca y usa ropa de hombre.

Encontré un problema muy similar al del panel anterior en las viñetas a la derecha. En el primer panel Bechdel utiliza *butches*, una

WOULD I HAVE HAD THE GUTS TO BE ONE OF THOSE EISENHOWER-ERA BUTCHES? OR WOULD I HAVE MARRIED AND SOUGHT SUCCOR FROM MY HIGH SCHOOL STUDENTS?



(Bechdel 108)

¿ME HUBIERA ATREVIDO A SER DE ESAS MACHORRAS DE LA ÉPOCA DE EISENHOWER?



palabra que muchas veces es un autodenominante. Me parecía que el término más cercano en español debía ser otro autodenominante, y por eso pensé en utilizar “lenchas”; sin embargo, así dejaba fuera la masculinidad que *butch* implica. Las palabras que consideré utilizar fueron “machorra”, “marimacho” y “trailera”, pues ellas hacen referencia a una mujer tosca o con rasgos masculinos, pero tampoco sentía que fueran lo mismo que *butch*, en el caso de las primeras dos palabras porque no hacen referencia exclusivamente a lesbianas. En el caso de la tercera palabra me parecía que aunque sí es una referencia directa a lesbianas masculinizadas, es un peyorativo, y por lo tanto no me parece que sea un autodenominante.³² Como resultado obtuve el

panel superior donde utilicé la palabra “machorra” porque me pareció el término más adecuado pues puede funcionar más como un descriptivo que como un peyorativo y, a pesar de que nunca lo he escuchado como autodenominante, sí creo que es un término utilizado por personas de la comunidad LGBTQ, y esto es justo lo que sucede en esta viñeta, pues Bechdel ve a la mujer y piensa si pudo haber sido como ella pero en ningún momento se autoidentifica como ella.

En el segundo panel me crucé con un problema respecto al género de los adjetivos. En las imágenes vemos a los padres de Bechdel y a una lesbiana que camina muy cerca de ellos quien, por lo dicho en el primer panel, puede identificarse con Bechdel. En el *gutter* de la segunda viñeta Bechdel dice “Or would I have married and sought succor from my high school students?” y creo que ese texto hace alusión tanto a Bechdel como a su padre, pues es Bechdel quien dice el texto en el *gutter* pero también encontramos a Bruce casi mirando a los lectores, como para llamar la atención a su persona y recordarnos que él se acostaba con sus alumnos; de igual forma podemos ver a Bruce mirando sorprendido a la lesbiana que pasa frente a ellos, como si se

³² A pesar de que el término *trailera* me parece un despectivo, es una palabra que sí utilicé en este trabajo, lo cual será explicado en la siguiente página.

reconociera en ella o como si supiera que tienen algo en común. Inicialmente había utilizado “¿O me hubiera casado y buscado consuelo en mis alumnos preparatorianos?” pues sólo tuve en cuenta la referencia a Bruce porque me pareció que era lo inmediato debido a cómo se presenta la imagen. Después de leer mi traducción completa descubrí que no estaba siguiendo la primera regla de Belloc, pues no estaba viendo el conjunto de paneles como una unidad integral y por ende no estaba transmitiendo su sentido completo, pues la referencia a Bechdel queda fuera. Lo primero que hice al ver esto fue cambiar el género a las palabras para utilizar “¿O me hubiera casado y buscado consuelo en mis alumnas preparatorianas?” pues así ya podía transmitir la referencia a la autora, pero entonces quedaba fuera toda alusión a su padre. Finalmente, obtuve el panel a la derecha, utilicé “estudiantes de preparatoria”, un término neutral para que el

¿O ME HUBIERA CASADO Y BUSCADO ALIVIO EN MIS ESTUDIANTES DE PREPARATORIA?



texto pudiera mantener una relación tanto con Bechdel como con Bruce.

Unas páginas antes también tuve que hacer una traducción de *butch* pero lo abordé de una forma completamente diferente (viñeta a la izquierda). En este panel podemos encontrar la misma palabra pero utilizada de manera contraria, pues en este caso *butch* no es utilizado como un autodenominante, y por ello como una palabra

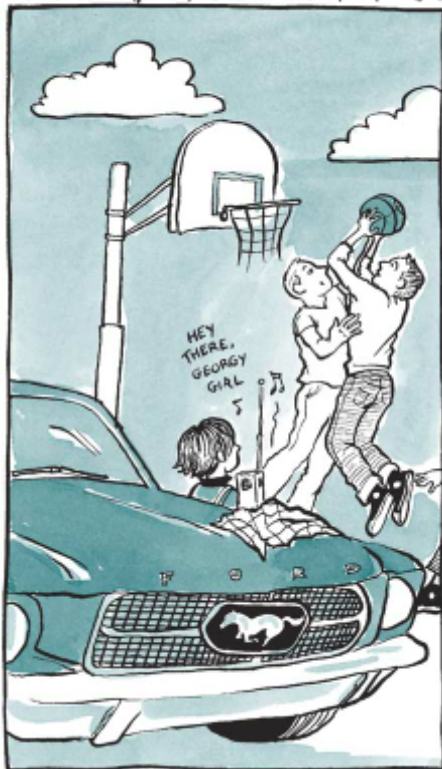
(Bechdel 96) que dé pertenencia, sino como un peyorativo, como una burla por parte de los primos de Alison que es el sentido usual que existe en la cultura heterosexual: “The term ‘butch’ connotes manliness, but is not often used as a descriptive term [...] nor is it used in reference to women, except in a derogatory sense” (Inness 11); por lo tanto, al momento de hacer mi traducción busqué una palabra que

también fuera ofensiva. Mis opciones para la traducción fueron nuevamente “machorra” y “marimacho”, en este caso (panel a la derecha) utilicé “marimacho” por dos razones: en primer lugar para mantener una diferencia en mi traducción cuando utilizara el término *butch* como un autoidentificante y cuando fuera un derogativo, escogí marimacho como el término que funciona como insulto porque tradicionalmente “*marimacho*



[...] [is] a pejorative remark, an insult that connoted and emphasized a more than doubtful heterosexuality in a woman” (Ruiz-Alfaro 44); en segundo lugar utilicé este término para que mantuviera una relación con el panel siguiente. En el texto base encontramos “It was self-descriptive. Cropped, curt, percussive. Practically

ERA AUTODESCRIPTIVO, AGLUTINANTE, BRUSCO, FUERTE, CASI UNA ONOMATOPEYA. COMO FUERA, ERA LO OPUESTO A MARICÓN.



onomatopieic.” En mi traducción obtuve la viñeta a la izquierda y en ella intenté que la traducción de la descripción del término se ajustara a la palabra “marimacho” y que también pudiera mantener términos similares a los del texto base. La palabra más problemática fue *cropped* pues en el original hace una referencia a que *butch* es una abreviación de *butcher*, en español la palabra “marimacho” no es una abreviación sino todo lo contrario, es la unión de macho con el apócope de María, por lo tanto al hacer la traducción busqué un término que representara este enlace, y utilicé “aglutinante”; en este caso seguí la tercera regla de Belloc y busqué traducir la intención a pesar de que utilizara el antónimo de la palabra que venía en el texto base.

Los términos para denominar a miembros (Bechdel 97) de la comunidad LGBTQ son palabras que se deben manejar con mucho cuidado pues, como ya se explicó en la nota al pie 2, pueden funcionar como despectivos o pueden ser dichos con orgullo cuando son

autodenominantes. El problema más grande de este tipo con el que me crucé durante esta traducción fue en las siguientes viñetas:



(Bechdel 119)

En esta escena Alison y su padre se encuentran con una mujer muy masculina, Alison siente alegría al verla y se reconoce en ella, por el lado contrario, Bruce muestra desprecio ante la mujer y todo lo que representa. Bechdel utiliza la palabra *bulldyke* para referirse a ella, este término suele ser ofensivo cuando lo dice un tercero, como referencia a ello podemos ver una de las definiciones que se encuentran en *Urban Dictionary*: “A[n] extremely masculine, bitchy woman. Think of a bulldog>bullbitch>bulldy[k]e”, pero en este caso Bechdel no lo dice como despectivo, pues incluso indica que haberla visto “sustained [her] through the years”. En estas viñetas creo que la palabra tiene un juego importante porque Bechdel nos la presenta en este último panel como algo casi autoidentificante, pero también leemos el término después de ver el desprecio de Bruce hacia esa mujer y de referirse a ella con “Is **that** what you want to look like?” (Bechdel 118), es decir, después de quitarle la noción de humano, pues se refiere a ella con *that*. La palabra queda flotando entre la definición que le suele dar un tercero, en este caso Bruce, y el apego e identificación que Alison siente por la mujer y por lo tanto por la palabra con la que la identifica.

Al hacer la traducción quise utilizar una palabra que también pudiera jugar entre ambos sentidos, entre la identificación y el desagrado, quería una palabra con un significado con el que se pudiera jugar y obtuve los siguientes paneles:



En mi traducción utilicé la palabra “trailer” que tradicionalmente es un despectivo y que por eso no suele utilizarse como un autodenominante, pero me pareció que por esa razón podía funcionar, pues creo que se logra lo mismo que en el original porque el término suele emplearse como un peyorativo y por lo tanto se acerca al desprecio que siente Bruce en los paneles anteriores, y es por ello que se crea un gran contraste cuando Bechdel se reconoce y dice que haber visto a esa mujer es algo que le brinda apoyo por años. Inicialmente había utilizado “lencha” porque también es un término que solía utilizarse como un despectivo, y que sigue siendo utilizado como tal por terceros, pero que hoy en día es un término de autoidentificación, pero decidí no utilizarlo porque no hace una referencia a masculinidad y porque utilizar “trailer” permitía otro juego que en el original no se observa: la mujer que ven maneja un camión, es decir, es una trailer en el sentido estricto de la palabra y también es una trailer en el sentido coloquial.

Podemos identificar el lenguaje de Bechdel como *queer* en primer lugar porque le asigna un tono *camp* a Bruce, y a pesar de que no son Bechdel ni Alison quienes utilizan el lenguaje, “[t]he un-queer do not have access to the discourse of Camp” (Meyer 1), entonces podemos entender que Bechdel es *queer* por tener acceso y capacidad de utilizar el *camp* adecuadamente a través de Bruce. Dentro del mismo apartado, también podemos reconocer el lenguaje de Bechdel como *queer* porque de unos años para acá se ha dejado de reconocer el *camp* exclusivamente como un discurso gay y se ha visto como un proceso *queer*, “[c]amp is solely a queer [...] discourse and [it] embodies a specifically queer critique [...] [it] becomes the only process by which the queer is able to enter representation and to produce social visibility” (Meyer 1 y 11), entonces podemos ver que el *camp* es el proceso con el que la comunidad *queer* adquiere reconocimiento, es lo que vuelve a la comunidad *queer* algo

lo suficientemente particular como para ser visible. Es posible ver cómo *Fun Home* puede identificarse dentro de esta última definición porque ha sido una obra que ha representado la literatura *queer* incluso fuera de la comunidad LGBTQ y gracias a eso le ha dado visibilidad a dicha comunidad.

Creo que también se puede determinar que el lenguaje que se utiliza es *queer* por la trama de *Fun Home*, es decir, el lenguaje es *camp* también como consecuencia de la trama del cómic pues “Bechdel explores the story of her father’s death out of a desire to understand her own history and the genesis of her gender and sexual identity”

(Cvetkovich 113). Lo dicho por Cvetkovich se ve reflejado en la forma en que Bechdel se refiere a su padre y a sí misma a lo largo de todo el cómic; como ejemplo de esto encontramos el panel de la derecha, Bechdel se refiere a su padre como *nelly* y a sí misma como *butch*. Estos términos requirieron un trato especial porque son términos que, si bien inicialmente eran despectivos, a través del tiempo son palabras que han sido adoptadas y que sirven como autodenominantes para sentir pertenencia a la comunidad LGBTQ. Bechdel se autodenomina y se identifica como *butch* y me parece que identifica a su padre con esa etiqueta³³ en un

BUTCH TO HIS NELLY.



(Bechdel 15)

de sentirse cercana a él, de sentir que a pesar de todas las diferencias que había entre ellos,³⁴ estaban unidos por pertenecer a la misma comunidad.³⁵ Sostengo por eso que es muy importante el manejo de estos términos, no sólo en este panel sino en todo el cómic, pues estas palabras

ha[ve] become a symbolic designation, not a descriptive or an expressive one. [...] [They] simply refer to people who make a same-sexual object-choice, suggesting

³³ Así como con *sissey* en la página 90 o *pansy* en la 93.

³⁴ Diferencias que son claramente planteadas en la misma página de donde se toma este panel.

³⁵ Considero importante hacer notar cómo es que Bechdel utiliza palabras que describen a dos personas completamente diferentes, hombre-mujer, afeminado-machorra pero, simultáneamente, a pesar de las diferencias coloca a ambas personas dentro de una misma categoría, pues así como sucede con la comunidad y el término *queer*, tal como la define Mazzei, estas palabras “represent unity but also suggest diversity” (Mazzei 1), creo entonces que podemos categorizar tanto a Bruce como a Alison como pertenecientes a la comunidad *queer*. Es también importante señalar que Bechdel plantea lo cercana que se encuentra a su padre no sólo mediante la pertenencia a una comunidad, sino incluso por lo inmediato y simultáneamente lejano de sus objetos de deseo: “Between us lay a slender demilitarized zone—our shared reverence for masculine beauty. But I wanted the muscles and tweed like my father wanted the velvet and pearls—subjectively, for myself” (Bechdel 99).

perhaps, as well, that they are not ashamed of their sexuality and do not seek to hide it [...] [These words] allow [them] to present [themselves] as a member of [...] a human collectivity at any rate, instead of as deviant individual[s].

(Halperin 75)

En su traducción, De la Maya utiliza: “Una machorra para su princesa”, y me parece que los términos que usa son completamente ajenos y creo que se sienten forzados, pues son términos con los que, a diferencia de *butch* que utiliza Bechdel,

LA MACHORRA DEL AFEMINADO.



nunca he escuchado a alguien de la comunidad LGBTQ autodenominarse y creo que siguen siendo peyorativos pues sólo son utilizados por terceras personas como un despectivo. En este caso en particular, obtuve como resultado el panel a la izquierda; en esta viñeta traduje la oración como “La machorra del afeminado”, términos que he escuchado muchas veces; si bien considero que el primero de ellos no es un autoidentificante, no considero que sea tan ofensivo; en el caso de afeminado, creo que si bien tampoco es un término autoidentificante, es una palabra que suele reconocerse más como

descriptivo que como insulto.³⁶ En toda esta página, Bechdel nos presenta oraciones similares: “I was Spartan to my father’s Athenian. Modern to his Victorian. Butch to his nelly. Utilitarian to his aesthete.” y considero que es muy importante transmitir todo lo que quieren decir estos términos porque son un ejemplo claro de la relación de Bruce y de Alison, “[they] track both [Bruce’s and Alison’s] divergence and convergence [...] what Bechdel calls ‘this nonduality’” (Chute, *Graphic*, 182); es decir, nos muestran cómo a pesar de que se encuentran en polos opuestos, se encuentran dentro de la misma balanza. También para demostrar esto, me pareció importante mantener la forma en la que están escritas estas oraciones; en mi primera traducción había utilizado “Era espartana y mi padre ateniense. Moderna y él victoriano. Machorra y él afeminado. Utilitaria y él esteta.”, sin embargo así dejaba fuera los pronombres posesivos del original. Me pareció necesario hacer un cambio para demostrar lo implícito en *his*, pues mediante ese pronombre se demuestra que Bechdel es parte de Bruce, en mi nueva traducción utilicé “del” en cada una de las oraciones para demostrar esa pertenencia.

³⁶ Con esto quiero decir que a pesar de que la palabra “afeminado” sí puede identificarse como ofensiva, no es un insulto muy común para hombres gay como “puto” o “maricón” lo son.

A lo largo de estos ejemplos, y de toda mi traducción, busqué evidenciar lo *queer*, aun cuando esto implicaba hacer algunos cambios a lo dicho en el texto base; para lograr esto busqué hacer clarificaciones y seguir la tercera regla de Belloc: traducir las intenciones por encima de la forma. Me parece que tomar un acercamiento *queer* al hacer esta traducción era muy necesario porque si no se tenía en cuenta ese enfoque, “gay writing from another culture [is] likely to suffer repression or more subtle forms of censorship and transformation in translation” (Harvey, *Gay Community*, 139), y tal como lo plantea Munday, los registros *queer* hubieran sido ignorados o traducidos como peyorativos (Munday 201). Los elementos que pueden identificarse como *queer* en *Fun Home* requirieron una atención especial pues lo *queer* es una parte muy importante de esta obra y, aunque podía ignorarse, uno de los objetivos de esta traducción era traer y dar a conocer este género en México, hacer de esta traducción “an activity which destabilizes cultural identities, and becomes the basis for new modes of cultural creation” (Simon 135).

III.2.2 Las voces

Aren't memoirs constructions anyway?

Gabrielle Zevin

Considero que fue muy importante hacer una traducción *queer* porque esto me permitió poner atención especial al *camp* manejado a lo largo del cómic. Si bien he establecido que el *camp* refleja que Alison Bechdel es *queer* por ser capaz de utilizar el lenguaje, el manejo del *camp* también fue muy importante al hacer esta traducción porque me permitió establecer una diferencia entre las diversas voces, pues fue el elemento que me ayudó a establecer una separación muy clara entre la voz de Bruce y las demás voces importantes en el cómic.

Una dificultad que tuve al hacer esta traducción fue establecer una diferencia clara en el tono de las voces en el texto meta: podemos encontrar una evidente distinción entre Bechdel como narradora, los personajes del cómic y las voces en citas de obras ajenas, como el fragmento de *En busca del tiempo perdido* de Proust en el cuarto capítulo de esta novela gráfica. En *Fun Home* es posible encontrar tres voces importantes: Alison, Bruce y Bechdel, esta última es la voz narrativa del cómic;³⁷ cada

³⁷ Me parece importante reconocer que aunque son dos entidades y voces diferentes, en muchos casos Alison y Bechdel trabajan en conjunto para crear el lenguaje que se presenta al lector,

una de ellas tiene un tono muy distinto³⁸ y por ello requirieron diferentes métodos de traducción. La voz principal es la de Bechdel, pues es ella quien narra todo lo que ha sucedido. Esta es la voz que más se repite en toda la obra, ya que la mayoría del texto que existe dentro del cómic se encuentra dentro de los *gutters* o dentro de los bocadillos rectangulares. Es además importante reconocer que la voz de Bechdel es la más recurrente e importante porque se comunica mediante dos canales con el lector: los elementos visuales y los lingüísticos, y por lo tanto, su voz “has to do with *visualizing memory*” (Ariel Schrag citada en Watson 149), porque es Bechdel quien nos pone en un plano visual todo lo que pasó y por ello tiene una ventaja por encima de las voces de los personajes.

La voz de Alison puede verse casi como secundaria, pues a pesar de que es un personaje principal, sus diálogos son muy reducidos y, debido a que el personaje crece durante el cómic,³⁹ esta voz no se encuentra completamente definida porque va evolucionando. En una situación similar pero presentada de una forma muy diferente encontramos la voz de Bruce Bechdel; a pesar de que, viéndolo comparativamente, sus diálogos son escasos y de que el personaje también envejece más de 15 años, tiene una voz muy particular que se distingue de Bechdel y de los demás personajes y que además mantiene un tono constante durante todo el cómic.

Finalmente, en *Fun Home* podemos encontrar otro tipo de voces: aquellas externas al cómic que son introducidas a *Fun Home* por Alison Bechdel. Como ejemplos de estas tenemos citas de otras obras, nombres de lugares y descripciones de productos dentro de objetos; debido a su origen, y a lo que apuntaba con ellas,⁴⁰ todas estas voces externas requirieron un tratamiento diferente a la voz narrativa y a las voces de todos los personajes.

pues “the cartoonist-autobiographer regards [her]self as other, as a distinct character to be seen as well as heard” (Hatfield 114), tenemos dos discursos simultáneos que crean un mismo lenguaje, es decir cuando tenemos a Alison hablando, Bechdel sigue comunicándose con el lector mediante los elementos visuales y el texto en los *gutters*.

³⁸ Con el tono que manejan los personajes me refiero al modo de expresión y al estilo del texto, y por ende de la voz de los personajes, a la oralidad en el habla que es capaz de reflejar el estado de ánimo, las emociones e incluso la personalidad de quienes están hablando y sobre la cual profundizaré en el siguiente apartado.

³⁹ En los capítulos 1 y 4 podemos ver a Alison en diferentes edades que van desde los tres a los más de 20 años.

⁴⁰ Con esto me refiero a que al hacer la traducción de estas voces no buscaba hacer una traducción *queer* pues, a pesar de encontrarse dentro de *Fun Home*, no son algo escrito por Alison Bechdel.

III.2.2.1 Las voces en la autobiografía

I wasn't interested in writing a sensational tell-all for the sole purpose of exposing someone else's strange habits and dirty secrets (don't worry, you'll find those things here, but in the context of something bigger). I wanted to have my own story to tell, too.

Holly Madison

Las diferentes voces desempeñan un papel muy importante en *Fun Home* porque es un cómic biográfico.⁴¹ Los cómics autobiográficos han sido una categoría muy importante para el desarrollo de los *comix*, ya que el que sean hechos por una sola persona los vuelve algo mucho más personal que los cómics *mainstream*. Incluso se pueden ver como “a vehicle for the most personal and unguarded of revelations” (Hatfield 7), y es por ello que muchas veces los cómics autobiográficos pueden ser melodramáticos, pues tenemos al autor contándonos mediante dos planos lo que le sucedió en el pasado, viéndolo con cierto cariño y nostalgia para poder crear empatía con el lector.⁴² Los cómics autobiográficos son muy subjetivos porque nos cuentan experiencias del autor, y por ello “[i]nstead of saying ‘This is what I’ve seen,’ the artist says ‘This is what it meant to me’” (Groensteen, *Comics*, 85); es decir, el autor nos cuenta lo que sintió por encima de lo que vio.

Me parece que en el caso de *Fun Home*, a pesar de ser una obra que lidia con situaciones muy difíciles, como salir del clóset y tener que lidiar con la muerte de su padre, Bechdel es capaz de evitar el tono melodramático, pues “*Fun Home's* engagement with trauma [...] neither makes insufficient claims to fully represent trauma, nor does it wrap itself in an ethic of the inconsolable” (Chute, *Graphic*, 182), a pesar de que el cómic sí tiene que ver con el trauma, no se concentra solamente en ello ni

⁴¹ La primera identificación que se puede hacer de *Fun Home* es como cómic autobiográfico, pues Bechdel le cuenta al lector su vida; sin embargo, en primera instancia no me refiero a esta obra como tal porque me parece que el cómic le da una importancia igual a Bruce Bechdel y a su vida. En una entrevista, MariNaomi le pregunta a Bechdel cómo fue la creación de *Fun Home* a lo que ésta última le responde “I knew this basic story about my dad, but it was a total process of discovery of how to tell it.” (Bechdel citada en MariNaomi, *MariNaomi's*, 8); su respuesta inmediata es decir que es una historia de su padre y no una historia autobiográfica. No descarto que esta obra sea una autobiografía pero sí que sea solamente eso.

⁴² Creo que esto puede alcanzarse de dos formas diferentes: en el primer caso encontramos cómics como *Persepolis* en que el lector desarrolla empatía por Marjane, porque leemos cómo pasa por momentos muy difíciles y además la vemos crecer. El lector siente ternura y preocupación que por el personaje y por lo tanto el lector desarrolla empatía hacia ella. En el lado opuesto encontramos a *Maus*, en donde Vladek no provoca ternura, e incluso puede ser un personaje pesado pues es grosero, pero la forma en que Art Spiegelman nos cuenta su historia está llena de nostalgia y nos hace sentir empatía por él.

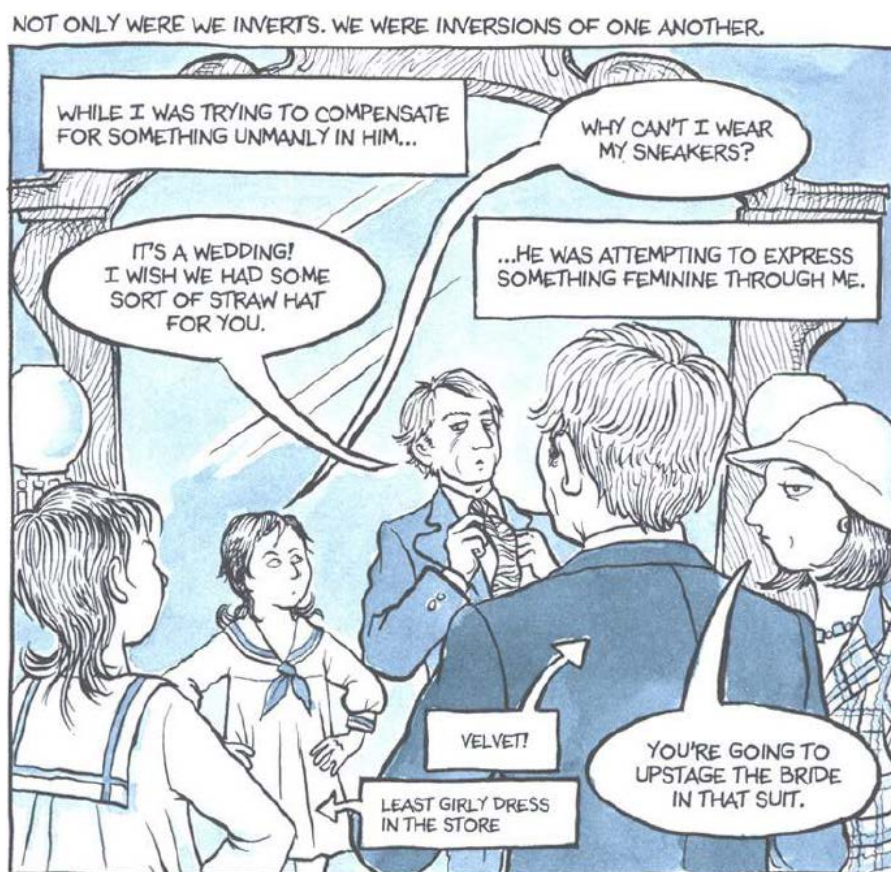
pretende crear lástima en el lector. Creo que *Fun Home* es un cómic autobiográfico muy diferente a los de su género porque “[it] is at all times an ironic and self-conscious life narrative. It hovers between the genres of tragedy and comedy, as its subtitle ‘a Family Tragicomic’ asserts” (Watson 123). Este cómic es una tragedia pero está cargado de muchas referencias *camp* y de ironía que pueden hacer reír al lector o que incluso pueden lucir absurdas, y por ello el tono nostálgico casi desaparece y pasa a ser algo que se percibe solo en determinados fragmentos.

El título y subtítulo, *Fun Home: A Family Tragicomic*, son un preámbulo al tono que se encontrará durante todo el cómic. *Fun Home* se refiere a la funeraria de los Bechdel —es el nombre corto para *funeral home*— pero además juega con la referencia a *funhouse*, las casas de la risa que suele haber en ferias. Mantuve el título de la misma forma en mi traducción porque no pude encontrar un equivalente en español, un juego de palabras que pudiera hacer referencia a la casa de los Bechdel, a la funeraria y a algo relativo a una feria, y además porque creo que el nombre ya es lo suficientemente conocido dentro del contexto de los cómics como para que fuera completamente necesario cambiarlo.

En el subtítulo intenté jugar con las palabras; Rocío De la Maya utiliza “Una familia tragicómica”, pero considero que aborda mal las palabras en su traducción, pues en su subtítulo el sujeto es “una familia” y “tragicómica” es sólo un adjetivo. Al hacer la traducción, pensé que *Fun Home: A Family Tragicomic* funcionaba como los libros que nos indican después del título a qué género pertenecen, por ejemplo *Pastoralia: Stories and a Novella* de George Saunders o *Mr. Penumbra’s 24-Hour Bookstore: A Novel* de Robin Sloan, por eso, y por el acomodo de las palabras, consideré que *tragicomic* era el sustantivo del subtítulo. Como Julia Watson lo dice, el cómic se encuentra danzando entre la tragedia y la comedia como el subtítulo lo indica, pero me pareció que utilizar “tragicomedia” era incorrecto porque el subtítulo original no incluye la palabra *tragicomedy* y porque no me parece que el cómic incluya elementos de comedia a pesar de que sí se encuentra mucha ironía y sí puede provocar risa en el lector. Utilicé “Un tragicómic familiar” porque me pareció lo más cercano al texto base; de esta forma queda claro que la traducción es de un cómic pero además juega con las referencias, pues aun cuando se hace alusión a cómics, la palabra se encuentra muy cerca de “tragicomedia” y por eso era inevitable que le hiciera un eco al lector y que de una forma sutil, le dijera qué esperar.

Creo que *Fun Home* no es un melodrama gracias a las voces de Bruce y de Bechdel. Tenemos por un lado a Bruce, a quien a lo largo de las páginas lo leemos agrediendo a su familia y teniendo un modo fuerte con ellos. También encontramos que su discurso es *camp*, entonces leemos artificialidad, un lenguaje forzado. Estos elementos hacen que no sintamos empatía ni lástima por él, a pesar de que podemos reconocer que tuvo una vida difícil. En ningún punto pensé que Bruce Bechdel era un personaje que había sufrido sino que era un personaje altanero.

En el lado contrario tenemos a Bechdel, que nos cuenta su historia y la de su padre pero no lo hace para generar lástima en el lector, pues aunque es posible leer el amor y admiración que siente por Bruce, muchas veces lo pone como el villano de la obra. Bechdel también es quien evidencia la homosexualidad de su padre y lo hace caer en el estereotipo de gay feminizado y en un estereotipo *camp* lleno de artificialidad, ya que Bruce utiliza un lenguaje rebuscado. De igual forma, Bruce es retratado por Bechdel con una identidad *queer*, pues en un panel tiene puesto un traje de baño de mujer y en otro utiliza maquillaje. A lo largo de todo el cómic, Bechdel hace ver a su padre como su opuesto:



(Bechdel 98)

Encontramos a Bruce como alguien que busca expresar elementos femeninos, ya sea a través de su hija o de usar ropa extravagante, como trajes de terciopelo o maquillaje. Hasta cierto punto, Bechdel caricaturiza a su padre, y es por ello que al lector se le dificulta desarrollar empatía por él y por lo tanto es difícil ver este cómic como una obra nostálgica, pues durante la mayor parte de la obra Bechdel no parece sentir melancolía por la ausencia de su padre y no se expresa respecto a él con un tono nostálgico.

A pesar de lo que acabo de establecer, me parece que si se hace una lectura muy cuidadosa sí es posible encontrar trazas de nostalgia y melancolía, pero es importante reconocer que aun cuando se encuentran estos elementos y son relevantes, no se debe considerar *Fun Home* una obra nostálgica ni melancólica pues no son componentes que imbuyan el todo de la obra como lo son los elementos *queer*. Podemos ver estos rastros de melancolía de una forma sutil en los últimos paneles de todos los capítulos del cómic y de una forma un poco más evidente en la última página de *Fun Home*. En todas estas viñetas podemos leer cómo es que a pesar del carácter de Bruce y de lo hostil que pudiera ser con su familia, al final era alguien a ellos necesitaban y querían. Creo que los últimos paneles de los capítulos son los únicos en

los que podemos ver que Bechdel siente dolor por la pérdida de su padre. Esto nos lo dice claramente al final del primer capítulo (viñeta a la derecha) y me parece que estos paneles son los únicos en los que podemos reconocer que Bechdel “is preoccupied with absence and loss, investigating her father’s death, but she makes loss and absence *present* through the book” (Chute, *Graphic*, 180). Para poder encontrar esta nostalgia en las palabras de Bechdel se requiere una lectura más profunda

BUT I ACHED AS IF HE WERE ALREADY GONE.



(Bechdel 23)

y leer varias veces el cómic para identificar las referencias, pues en una lectura rápida, se seguirá identificando a Bruce como el villano y no se encontrarán estos ecos de dolor de la autora.

Creo que esta identificación de la nostalgia sólo puede pasar después de varias lecturas por la forma en que Bechdel escribió el cómic: fue un trabajo que le tomó siete años terminar y, a mi parecer, ni siquiera ella era plenamente consciente de cómo se sentía por su padre. Bechdel incluso ha dicho que

I feel I got a lot more empathy for my father. I researched the circumstances of his life, I understood him better. I wanted to write an honest book about both my negative feelings about my father and my positive feelings. In the end, my feelings were more positive.

(Bechdel citada en MariNaomi, *MariNaomi's*, 10)

Y por ello creo que aunque después de varias lecturas sí se pueda encontrar nostalgia y melancolía, no es algo que salte inicialmente, pues Bechdel logra mantener estos elementos encubiertos con la ironía que a veces maneja el tono de la voz narrativa y con el *camp* que utiliza Bruce Bechdel.

Al hacer esta traducción tuve cuidado de mantener una diferencia clara entre las voces de los personajes y la de Bechdel; el primer desafío que encontré al hacer esto fue lograr que los diálogos sonaran reales pues “[e]l cómic es [...] una representación del oral, pero [...] no puede representar con fidelidad lo que se dice sin riesgo de parecer poco creíble” (Naro 107). Tal como lo que plantea Naro, fue necesario hacer varias revisiones a la traducción y hacer modificaciones para que los diálogos parecieran reales, pues en las traducciones de cómics, y en los cómics mismos, encontramos una “oralidad construida”, en la cual, un traductor “construye determinada ilusión de un lenguaje hablado” (Brumme 7). El segundo desafío que encontré al trabajar esto fue que la voz de Bruce Bechdel va cargada de *camp* y por lo tanto de artificialidad que lo hace tener un tono que muchas veces es falsamente formal, y por lo tanto requirió un manejo muy diferente al resto de las voces. El tercer desafío que encontré fue que a pesar de que con todas las voces de los personajes intenté mantener la oralidad, cada voz requirió un manejo diferente porque “[l]a ‘oralidad fingida’ crea la ficción o la ilusión de un habla auténtica que [...] caracteriza la manera de hablar de una figura o protagonista” (Brumme 9), es decir, con todos los personajes, incluso con los secundarios, fue necesario cuidar que cada uno mantuviera el mismo registro a lo largo de los dos capítulos y que este registro no fuera el mismo que el de ningún otro personaje. El último desafío que encontré mientras trabajaba este aspecto fue que, debido al tono formal y artificial de Bruce, me fue difícil mantener una diferencia clara entre su voz y la voz de Bechdel. Como la voz de Bechdel es la voz narrativa, no tiene su origen en el oral, y por lo tanto puede llevar un tono más formal que la de los personajes, pues no “[va] del oral al escrito para, después, ser leído” (Naro 112). Debido a que ambas voces llevaban un nivel de formalidad más alto que el resto de las voces en el cómic, muchas veces perdía la línea divisoria entre la voz de Bruce y la de Bechdel y en varias ocasiones traduje la voz narrativa con el tono de Bruce pues no era capaz de identificar que la formalidad del tono de Bechdel no tenía que llegar a sonar

artificial como la formalidad del tono de Bruce, por lo tanto tuve que hacer varias revisiones para mantener una división clara entre ellas.

Finalmente, como se discutirá en los siguientes apartados correspondientes a cada una de las voces, al hacer esta traducción también busqué que las voces de los personajes tuvieran redes de significado implícitas pues quise mantener los dos tonos que podía manejar cada personaje: Bruce utilizando el *camp* y que simultáneamente tuviera un discurso que lo hiciera parecer el villano de la obra; y Bechdel con la nostalgia que siente por su padre que va escondida en la caricaturización que ella hace de Bruce.

III.2.2.1.1 Bechdel

There's a reason they call it 'memoir' and not 'factoir'.

MariNaomi



MariNaomi

Se puede encontrar la voz de Bechdel en dos lugares diferentes: por un lado habla de su casa, de la *fun home* y de la vida familiar cotidiana; por el otro, la voz de Bechdel se encuentra llena de referencias a otras obras literarias, que conforman lo que Berman llama redes subyacentes de significado, y de referencias o descripciones de Bruce que claramente reflejan lo que Bechdel siente. Es posible encontrar este contraste de voces

dentro de una misma página, cuando Bechdel sólo hace referencias a la casa encontramos:



(Bechdel 9)

En ambos paneles las descripciones son poco emocionales, los únicos adjetivos que podrían indicar algo de lo que siente Bechdel son *bare*, *dingy* y *exuberant*, pero me parece que no son palabras emocionales pues son adjetivos que describen elementos que se pueden señalar fácilmente en las viñetas. Todo lo demás sólo relata cómo era la estructura de la casa, inclusive *lumber-era glory* hace únicamente una alusión a cuándo y bajo qué circunstancias fue construida, y no a la opinión que Alison tiene de la construcción. En mi traducción busqué utilizar adjetivos que transmitieran la misma sensación de desapego:

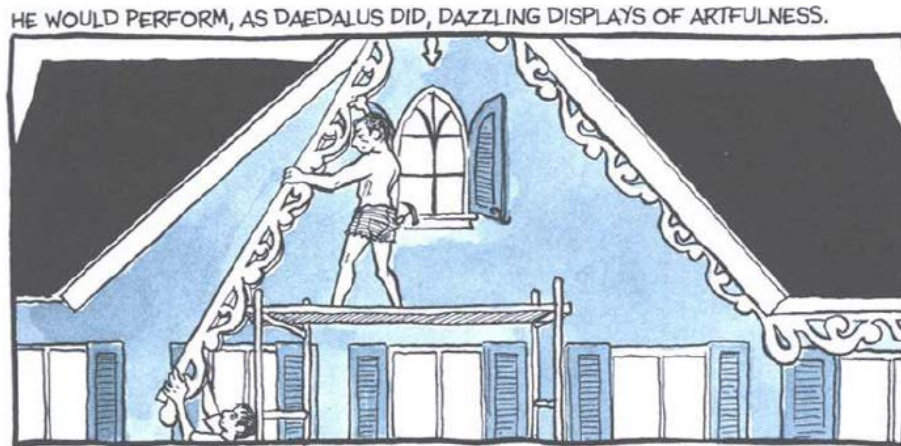


(Bechdel 9)

En el caso de *dingy* consideré utilizar “sucio”, “sombrió” y “oscuro”, pero la primera opción me parecía que no transmitía todo lo que *dingy* implica; para la segunda y tercera opciones mencionadas, me pareció que eran palabras mucho más subjetivas, que si bien sí podían identificarse en el papel tapiz, son adjetivos que suelen utilizarse para describir estados de ánimo o sensaciones. Para el primer panel utilicé “desnudos”

y “sórdido”, los cuales son adjetivos que se pueden reconocer en elementos de la viñeta; escogí esta última palabra porque creo que es mucho más descriptiva que “sucio”, pues aunque este adjetivo sí hace una referencia a características físicas, implica también que es algo impuro y que llama la atención por características negativas.

Por el lado contrario, en esa misma página encontramos una descripción que Bechdel hace de Bruce:



En esta viñeta Bechdel compara a su padre con Dédalo y utiliza “dazzling displays of artfulness” para describir lo que hace; aquí tenemos como adjetivo *dazzling*, una palabra que se puede ver como subjetiva porque no es posible identificar este adjetivo en un elemento determinado en la viñeta, de igual forma el sustantivo *artfulness* es algo que no se ve en un objeto específico en el panel. Me parece que el uso de estas palabras nos indica la admiración que Alison siente por Bruce y, si bien no parece indicar que sienta entusiasmo por la casa, sí lo indica por el trabajo que su padre hizo en ella. Al hacer mi traducción obtuve la siguiente viñeta:



En este panel quise mantener palabras que no se identificaran en ningún objeto de la viñeta para mantener el tono subjetivo de Bechdel. Originalmente había utilizado “deslumbrantes exhibiciones de astucia”, pero quise mantener la aliteración del original en el que encontramos “dazzling displays of artfulness”, mi segunda opción para intentar mantener la aliteración fue “exuberantes exhibiciones”, pero terminé por emplear “deslumbrantes demostraciones de destreza” porque al utilizar “destreza” en lugar de “astucia” se hacía una repetición más y evitaba lo que Berman llama destrucción de ritmos.

Considero importante notar que no sólo hay una diferencia entre las descripciones que Bechdel hace de su padre y las descripciones del trabajo de su padre; Bechdel incluso establece una diferencia en las formas en las que se refiere a Bruce.⁴³ Tal como se citó y estableció en el apartado III.2.2.1, es posible ver cómo los sentimientos de Bechdel fueron evolucionando a lo largo de la obra. Podemos ver claramente que Bechdel tiene diferentes sentimientos hacia su padre y sus actos por cómo se refiere a él. Por un lado encontramos casos como los siguientes:



(Bechdel 16)

⁴³ A pesar de que ya establecí que es importante cómo Bechdel se refiere a su padre por los términos que los hacen pertenecer a la comunidad LGBTQ, creo que es muy importante mencionar también los términos familiares con los que Bechdel se refiere a Bruce, no sólo con las palabras que los hacen parte de una misma comunidad sino además con las palabras que las hijas se refieren a sus padres, con los términos que reflejan el cariño y tipo de relación que tienen.

BUT AN IDLE REMARK ABOUT MY FATHER'S TIE OVER BREAKFAST COULD SEND HIM INTO A TAILSPIN.



PERO UNA INOCENTE OBSERVACIÓN SOBRE LA CORBATA DE MI PADRE EN EL DESAYUNO, PODÍA HACERLO PERDER EL CONTROL.



(Bechdel 18)

En estos dos paneles encontramos que Bechdel se refiere a Bruce como *father*, que si bien no es un término fuerte, no es una palabra que demuestre cariño como lo hace *dad*. Vemos que Bechdel utiliza este término en viñetas en las que su padre no es retratado como un personaje con el cual el lector pueda empatizar. En la primera lo vemos como alguien que guarda secretos de su familia, y en la segunda viñeta es un personaje que no es capaz de controlar sus emociones, un personaje egoísta. En mi traducción utilicé “padre”, porque es una palabra más fuerte que “papá” y que no refleja cariño, sino que sólo demuestra que existe una relación familiar.

Sin embargo, también es posible encontrar el lado opuesto en *Fun Home*, pues Bechdel sí muestra empatía y cariño por Bruce a partir del segundo capítulo, en donde hay paneles en los que se refiere a él como *dad*. Como ejemplo de esto, encontramos en el cuarto capítulo los siguientes paneles en los que Bechdel utiliza *dad* porque creo que buscaba demostrar cariño y cercanía hacia Bruce:

AT EASTER, DAD WOULD PAINT GOOSE EGGS WITH TWINING TEA ROSES.



EN PASCUA, PAPÁ PINTABA HUEVOS DE GAN-
SO CON ROSAS DE TÉ ENTRELAZADAS.



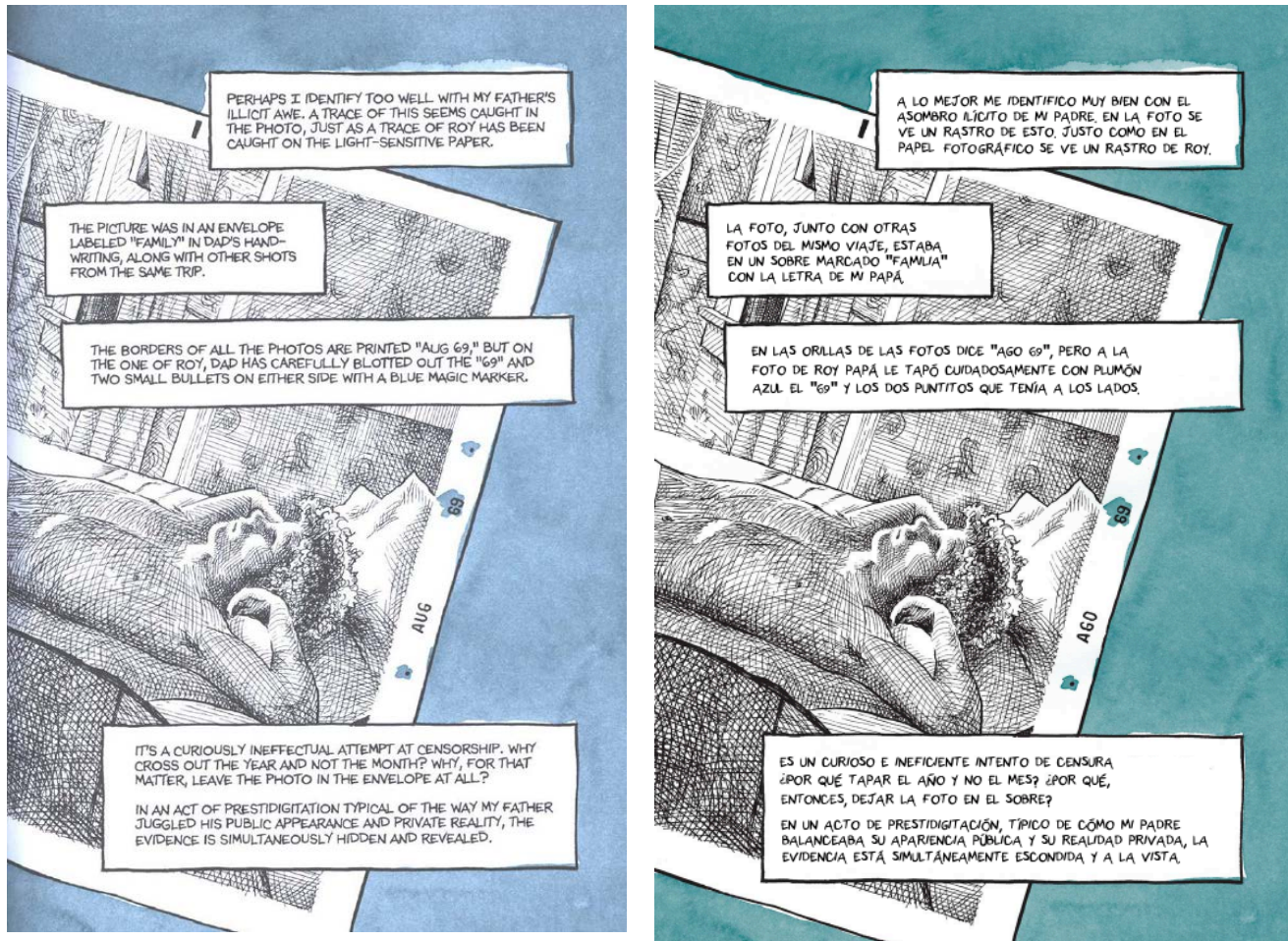
(Bechdel 90)



(Bechdel 117)



En la primera viñeta Bechdel utiliza *dad* mientras retrata a Bruce de una forma amigable, haciendo algo bueno por sus hijos, demostrándoles que le interesa realizar actividades con ellos y demostrándonos a los lectores que es posible empatizar con él. En el segundo panel, al igual que a lo largo de esa escena, Bechdel habla de sus sentimientos y creo que por ello utiliza ese término, pues se encuentra en un estado vulnerable y por eso muestra cómo siente respecto a su padre. Es posible encontrar estos cambios en el lenguaje para referirse a Bruce incluso dentro de una misma página:



(Bechdel 101)

En esta página creo que es aún más evidente cuándo Bechdel hace el cambio en los términos y por qué utiliza determinadas palabras en cada caso. En el primer recuadro Bechdel utiliza *father* mientras se refiere al “asombro ilícito” de Bruce, a algo que no debiera estar haciendo. En el segundo recuadro de la misma página, Bechdel utiliza la palabra *dad* al hacer mención de su familia, mientras lo retrata como alguien con quien podemos identificarnos y por quien podemos sentir algo bueno, así como ella lo hace. Finalmente, en el último recuadro Bechdel vuelve a referirse a Bruce como *father* mientras plantea cómo es que Bruce lleva una doble vida. A lo largo de esta traducción mantuve siempre esta diferencia entre los dos términos, pues le deja saber al lector algo adicional: que a pesar de que no lo dice directamente, Bruce Bechdel era alguien por quién se podía sentir empatía, alguien que quería a su familia. A pesar de que muchas veces era un villano, Bruce Bechdel también era el papá de Alison y de Bechdel.

Las referencias que Bechdel hace a otras obras literarias son un elemento muy importante en todo el cómic, pues no son mencionadas al azar: las obras y personajes referidos cobran importancia porque forman parte de las redes subyacentes de significado. Podemos encontrar lo mencionado por Berman referente a estas redes en primer lugar porque *Fun Home* es un cómic y podemos ver los elementos lingüísticos como la “superficie” y encontrar las redes subyacentes en los elementos visuales; en segundo lugar, podemos encontrarlas a través de las referencias que Bechdel hace a obras de otros autores. En el primer capítulo que lleva múltiples referencias a Ícaro, Dédalo y su minotauro es posible encontrar una combinación de ambas formas de redes de subyacentes de significado. En un primer momento, página 3 del cómic, Bechdel equipara a Bruce con Dédalo y a Alison con Ícaro mientras ella “vuela” encima de las piernas de su padre; una página después Bechdel equipara a Bruce con Ícaro y desaparece a Alison de la ecuación; finalmente los papeles se van moviendo para incluir al minotauro en estas equivalencias hasta el momento en que encontramos estas viñetas:⁴⁴



(Bechdel 12)

Bechdel describe mediante el texto al minotauro de Dédalo y su laberinto, pero en los elementos visuales nos presenta otras referencias, pues en el primer panel la descripción lingüística del minotauro se identifica con la imagen de Bruce y en la segunda viñeta se relaciona al minotauro con la imagen de Alison. A pesar de que en estos dos paneles Bechdel juega con las identidades de Alison, Bruce y el minotauro, no encontré un problema traductológico en ese aspecto porque no se encuentran palabras

⁴⁴ Bechdel juega aún más con esta referencia: al final del último capítulo, hace una equivalencia de Ícaro con Alison y con su padre simultáneamente.

que hagan referencia al género de los personajes; sin embargo sí me enfrenté con esa dificultad en las últimas viñetas de esa página:



En estos paneles Bechdel sigue jugando con las identidades de los personajes y sigue tejiendo redes a través de los elementos lingüísticos y visuales. En el primero de los paneles superiores, podríamos identificar a Alison con Ícaro en los elementos visuales, pues así como Bechdel dice que Ícaro cae al mar, parece que Alison cayó a un vasto campo y por ello se vincularía a Bruce, afligido por la caída de su hija, con Dédalo. En la segunda viñeta el texto en el *gutter* sigue haciendo referencia a Dédalo, pero al ver las imágenes encontramos que Alison luce indiferente, tal vez incluso decepcionada, es decir, mediante los elementos visuales se identifica a Alison con Dédalo; por lo tanto el texto del *gutter* puede hacer referencia a Alison y también a Bruce. Podemos ver así que debajo del texto hay otros significantes en las imágenes que se conectan de formas diferentes con la primera impresión que podemos tener en la lectura inicial. En este caso podemos ver cómo es muy importante tener en cuenta la primera regla de Belloc, pues fue necesario identificar el sentido completo, tomando en cuenta todas las posibles

¿O SÓLO SE DECEPCIONÓ DEL DISEÑO FALLIDO?



redes subyacentes de significado, antes de hacer la traducción. Me crucé con este problema traductológico al trabajar en el segundo panel, lo primero que pensé fue utilizar “¿O sólo decepcionado por el diseño fallido?”, sin embargo, al encontrarse en masculino, el verbo sólo podría hacer una referencia a Bruce y a Dédalo, dejando fuera a Alison, y es por ello que decidí cambiar un poco la estructura de la oración hasta obtener la viñeta a la izquierda

para poder mantener la ambigüedad entre los personajes y esa red de significado, y que así el texto en el *gutter* pudiera interpretarse para cualquiera de los personajes.

Al momento de traducir la voz de Bechdel lo que busqué fue no sólo mantener las ambigüedades para poder conservar las redes de significado *queer*; además busqué mantener siempre dos tonos diferentes dentro de la misma voz: aquél de Bechdel como narradora que habla de su padre y de la casa funeraria, y aquél de Bechdel como narradora e hija que habla de su papá.

III.2.2.1.2 Bruce Bechdel

He didn't use the word *gay* and I didn't need him
to. It was understood.

David Levithan

Finalmente, respecto al discurso de los personajes, encontramos a Bruce, quien, a pesar de tener pocos diálogos, se distingue claramente del resto de las voces. A diferencia de Bechdel y de Alison, la voz de Bruce se encuentra cargada de adjetivos y de palabras estilizadas, logrando que su voz se lea pretenciosa e incluso es posible decir que su voz se lee *camp*.

Se puede definir tradicionalmente el *camp* como “[the] use [of] language in a way that will index a gay identity... the form of language often reflects a stereotype of gay men's speech” (Barrett citado en Harvey, *Translating*, 347). *Camp* es como se ha definido el lenguaje que utilizan los hombres gay desde 1940 a la fecha y es uno de los elementos que, en ficción, crean la identidad gay de los personajes⁴⁵ debido a que “gay men [...] have developed [it] for both defensive purposes and for reasons of bonding and solidarity with other queers” (Harvey, *Gay Community*, 147).

Partiendo de lo dicho por Harvey, podemos ver entonces el *camp* como algo más que un tipo de discurso, podemos ver que “[n]ot only is there a Camp vision, a Camp way of looking at things. Camp is as well a quality discoverable in objects and the behavior of persons” (Sontag 277). A continuación hablaré acerca de cómo el habla de Bruce Bechdel es *camp* pero también cómo es que él está casi completamente

⁴⁵ En el caso de Bruce Bechdel, quien probablemente era un hombre homosexual viviendo en el clóset, gracias al *camp* y a cómo es presentado a lo largo del cómic, podemos identificar que sí posee una identidad gay a pesar de no pertenecer a una comunidad; aunque que estos dos elementos parecen ir unidos, no van de la mano, pues la identidad *queer* o gay puede incluir “even closeted gays who maintain multiple, exclusive, and discrete social identities by switching back and forth between performative signifying codes” (Meyer 4).

sumergido en esta sensibilidad cuya esencia “[is] its love of the unnatural: of artifice and exaggeration” (Sontag 275). A lo largo del cómic, incluso antes de decir abiertamente que su padre era homosexual, Bechdel establece sutilmente que Bruce lo era y lo hace encajar dentro de ese estereotipo gay, en el estereotipo *camp*. Tal y como lo vemos en la viñeta a la derecha, Bechdel presenta a su padre como un hombre vanidoso, preocupado constantemente por su apariencia y por la apariencia de lo que lo rodea, es decir, lo hace encajar en el estereotipo de hombre gay vanidoso e inquieto por su aspecto, incluso en el estereotipo de gay feminizado porque utiliza una barra bronceadora, es decir, maquillaje. Por estas razones se puede ubicar a Bruce dentro del estereotipo *camp*, pues así demuestra artificialidad

MY FATHER BEGAN TO SEEM MORALLY SUSPECT TO ME LONG BEFORE I KNEW THAT HE ACTUALLY HAD A DARK SECRET.



(Bechdel 16)

y exageración, un gusto por lo no-natural y lo estilizado; además Bechdel también hace caer a Bruce en ese estereotipo mediante el *camp* en su discurso. En primera instancia podemos identificar que Bruce utiliza sustantivos más precisos, como *tack hammer* en lugar de *hammer* (Bechdel 4), o más delicados como *barrette* en lugar de *hair clip* o *hair-slide* (panel inferior). Al momento de hacer la traducción fue necesario buscar sustantivos equivalentes; en el primer caso utilicé “martillo de tapicero” que es el nombre técnico de la herramienta y en el segundo utilicé “prendedor” en lugar de “broche” o “pasador” porque, además de ser un broche de cabello, “prendedor” puede referirse también a un objeto de vanidad, a un broche que sólo sirve de adorno, lo cual se ajusta al *camp* de Bruce pues es un objeto cuya finalidad es ser un ornamento.

AND WHERE HE FELL SHORT, I STEPPED IN.



(Bechdel 96)

Y DONDE QUEDABA CORTO, YO COMPLETABA.



Creo que estos adjetivos sí pueden lucir fuera de lugar, pues son palabras que describen algo muy preciso y por lo tanto son términos que no se utilizan en un ambiente relajado como el que existe entre una familia. Sin embargo, me parece que estos términos fueron adecuados porque fueron consistentes con el *camp* de Bruce, pues “the way of Camp is [...] in terms of the degree of artifice, of stylization [...] It incarnates a victory of ‘style’ over ‘content’” (Sontag 277, 287); es decir, importa más lo artificial y el estilo de las palabras que lo que quieren decir. Si en el texto meta las palabras suenan fuera de lugar, es porque ésa es la intención; deben sobresalir al momento de leerlas para identificar que la oralidad en el habla de Bruce es un artificio.

La voz de Bruce destaca también por los adjetivos que utiliza, por los detalles con los que se refiere a las cosas y por el nivel de formalidad que maneja. Podemos encontrar ejemplos como los siguientes:



(Bechdel 5)

Considero que el que Bruce utilice “*hand-embroidered lace ones*” (mis itálicas) es una muestra clara del tono que emplea este personaje durante toda la obra, del *camp* que compone su lenguaje, y me parece que por esa misma razón se debe intentar mantener ese mismo tono que resalta del resto de diálogos y de texto en el cómic. Al traducir esta viñeta obtuve:



A pesar de que el espacio disponible era muy ajustado, utilicé “las de encaje bordadas a mano” para poder transmitir todos los detalles que Bruce le da a Alison, pues son esos detalles los que hacen que el lenguaje sobresalga y luzca fuera de lugar, puesto que es una niña a quien Bruce se los está diciendo. Algo muy parecido pasa en el siguiente panel:



(Bechdel 6)

En este caso también fue necesario que los adjetivos del texto meta correspondieran a los del texto base y obtuve la siguiente viñeta:



En mis primeras traducciones había utilizado “medio perfecto” y “casi perfecto”, pues se ajustaban mejor al espacio del globo de diálogo, después intenté utilizar “ligeramente perfecto” pues pensé que era un adjetivo más formal y que por ello resaltaría porque Bruce se lo está diciendo a sus hijos quienes se encuentran al fondo de la viñeta sin ponerle atención pero, a pesar de la artificialidad que lleva el discurso del personaje, sonaba muy falso. Terminé por utilizar “sutilmente perfecto” pues me parece que sí resalta y suena artificial pero no suena tan artificial.

En una lectura inicial podemos identificar cómo el tono de Bruce es muy diferente al que utilizan el resto de los personajes y observar mediante los ejemplos anteriores que a Bruce le preocupan las apariencias y los detalles pese a que son innecesarios, pues en el primero de estos ejemplos le da detalles completamente superfluos a Alison que es una niña y en el segundo de ellos vemos que Bruce se refiere al acomodo de objetos como *slightly perfect*, demostrando que es perfeccionista y que el ideal de la casa siempre será inalcanzable.

Gracias a estos dos ejemplos podemos ver cómo es que Bruce tiene una identidad gay a pesar de vivir dentro del clóset y cómo es que, varias páginas antes de decirlo abiertamente, Bechdel le va dando pistas sutiles al lector respecto a la sexualidad de su padre; en primer lugar porque ambos ejemplos son un claro modelo de cómo se comunican los hablantes *camp*, pues ellos “will typically use levels of formality/informality that are incongruous in a particular context, or juxtapose different levels of formality in a way that creates linguistic incongruity” (Harvey, *Translating*, 349). En segundo lugar porque en ambos casos podemos ver cómo es que Bruce ejemplifica la sensibilidad *camp* no sólo por el lenguaje sino por lo que dice con ese lenguaje, pues demuestra que está muy interesado en la casa, en cómo luce todo para los demás; es decir, Bruce busca transmitir las cosas “not in terms of beauty, but in terms of the degree

of artifice, of stylization” (Sontag 277). Me parece importante hacer notar que incluso Bechdel nos hace una referencia muy clara respecto a la sensibilidad *camp*, y por lo tanto *queer*, de Bruce, pues encontramos:



(Bechdel 16)

Bechdel nos demuestra que lo importante para Bruce no es la belleza de las cosas sino cómo lucen para los demás.

La sensibilidad *camp* de Bruce tiene un papel muy importante en *Fun Home* porque este cómic también trata acerca de la homosexualidad de Bruce y Alison, y de cómo la manejaron de formas completamente diferentes. Bruce entra dentro del estereotipo de hombre gay por la forma en que Bechdel lo representa mediante el lenguaje: tanto en el elemento lingüístico mediante el *camp* que Bruce utiliza a lo largo del cómic, como en el elemento visual por cómo Bechdel dibuja a Bruce.⁴⁶ Considero que la forma en la que Bruce es retratado es deliberada, pues “queer and [gay] culture are inherently visual, and often what is most visible in a minority culture is stereotypes” (Murphy 156), es por ello que al *camp* se le debe dar un manejo muy cuidadoso en la traducción, pues es lo que disocia a Bruce de los demás personajes. Por esta razón es que al momento de traducir la voz de Bruce busqué mantener ese *camp* utilizando palabras que resaltaran y crearan un nivel de formalidad que no coincidiera con el contexto, y cuidando no llevar demasiado lejos esta artificialidad para que el diálogo de Bruce no sonara completamente falso.

⁴⁶ Podemos ver cómo Bechdel categoriza a Bruce en el estereotipo gay feminizado muy claramente en paneles de la página 16, donde Bruce usa maquillaje; 22 y 23, donde utiliza shorts muy cortos y ajustados; 120, en donde trae un traje de baño de mujer; y en la página 124, donde se encuentra tomando el sol en una postura que tradicionalmente se identifica como femenina.

III.2.2.2 Las voces externas a la autobiografía



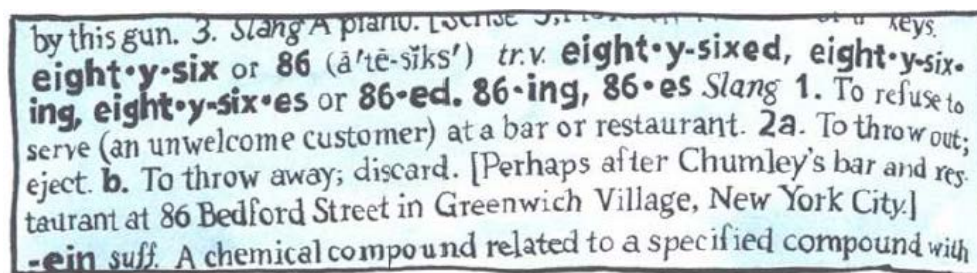
(Bechdel 104)

En *Fun Home* se encuentran diversos elementos externos cuya autoría no pertenece a Alison Bechdel pero que de igual manera tienen un lugar importante en el cómic; entre ellos podemos encontrar letras de canciones, marcas de cosas, títulos de libros y revistas, anuncios presentes en los elementos visuales e incluso, como ya se estableció en la introducción, fragmentos de novelas que juegan un papel importante en la trama. En el caso de los objetos en las imágenes, busqué traducir los anuncios (panel a la izquierda), y en el caso de las marcas traduje los descriptivos que acompañaban los productos para que así el lector de mi traducción pudiera reconocer estos elementos y sentir cierta familiaridad respecto a ellos, sin embargo, no cambié los nombres de las marcas porque aunque sí buscaba crear

familiaridad, no quería mexicanizar el cómic. En los

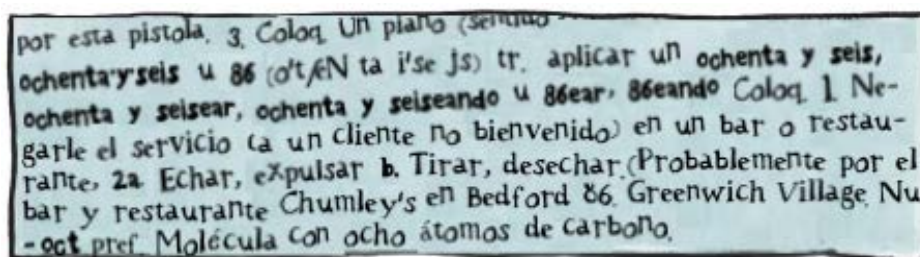
capítulos 1 y 4 de este cómic encontramos tres fragmentos de canciones, uno de ellos (página 21) es cantada por Bruce y los otros dos (páginas 95 y 97) son música que suena en el fondo del panel; no hice la traducción de ninguno de estos dos fragmentos porque no buscaba mexicanizar el cómic y porque tuve en cuenta que hoy en día es muy poco común que se hagan versiones comerciales de canciones traducidas, por ello me pareció que leer las canciones en español sonarían como algo forzado, pues creo que “a [song] may have its equivalents in other languages, but... these equivalents do not *translate* it. To translate is not to search for equivalences” (Berman 251).

En el cuarto capítulo de esta obra nos encontramos textos de dos obras que no fueron escritas por Bechdel: una definición de diccionario y un fragmento de *Por el camino de Swann*. En el primero de los casos el desafío más grande fue hacer que la traducción luciera como una página del diccionario:



(Bechdel 106)

Podemos identificar dos palabras: *eighty six* y el prefijo *-ein*, al momento de hacer la traducción fue necesario tener en cuenta que en español *-ein* no podía ser la palabra siguiente a “ochenta y seis”, por lo cual tuve que buscar una que coincidiera ortográficamente pero también busqué una palabra cuya definición estuviera relacionada al *-ein* que leemos en el original, y obtuve el siguiente panel:



Además de utilizar “-oct” como un sustituto para *-ein*, otro desafío al momento de traducir este fragmento de diccionario fue encontrar la simbología adecuada para la transcripción fonética, pues, a diferencia de los diccionarios en inglés, los diccionarios en español no suelen estar acompañados de dicha transcripción. El último problema al trabajar con este fragmento fue escoger las abreviaturas, pues en español es algo que cambia de diccionario a diccionario. Utilicé “Coloq.” como traducción de *Slang* y “tr.” como traducción de *tr.v.*; ambas son las abreviaturas utilizadas por el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española para “coloquial” y “verbo transitivo”, y me pareció que era lo más adecuado por ser el diccionario más reconocido en español.

En cuanto al fragmento de Proust, el primer desafío fue decidir si yo debía hacer una traducción del texto. A pesar de que era posible copiar una traducción ya existente en español, me pareció que era una mejor opción hacerla yo misma desde el texto en inglés que aparece en *Fun Home*,⁴⁷ si bien puede parecer que mi texto meta podría sufrir muchos cambios por haber pasado por dos traducciones desde el original de

⁴⁷ Tal vez la mejor opción habría sido que yo hiciera una traducción directamente de *Du côté de chez Swann*, pero desafortunadamente no tengo un dominio de francés suficiente para hacer una traducción que pudiera considerar lo suficientemente buena para este trabajo.

Proust, y que era algo innecesario, me pareció que era la mejor opción porque de haber escogido una edición en español de *Swann's Way*, habría ignorado por completo todas las particularidades que vienen en la traducción al inglés que Bechdel utiliza en *Fun Home*. Al momento de hacer esta traducción fue importante considerar que debía manejar un tono diferente pues era una obra distinta a *Fun Home*; de igual forma, fue necesario hacer una revisión de varias páginas de *Swann's Way* para poder tener un contexto claro de lo que iba a traducir. Finalmente, obtuve el siguiente panel:

We stopped for a moment by the fence, Lilac-time was nearly over; some of the trees still thrust aloft, in tall purple chandeliers, their tiny balls of blossom, but in many places among their foliage where, only a week before, they had still been breaking in waves of fragrant foam, these were now spent and shrivelled and discoloured, a hollow scum, dry and scentless. My grandfather pointed out to my father in what respects the appearance of

(Proust citado en Bechdel 92)

Nos detuvimos por un momento en la cerca, la temporada de lilas casi terminaba; algunos árboles seguían alzándose con altos candelabros morados, con pequeñas esferas de flores, pero en muchas partes entre el follaje, donde hace sólo una semana seguían abriéndose en olas de espuma fragante, hoy estaban gastados y arrugados y decolorados, una espuma seca y sin aroma. Mi abuelo le señaló a mi padre de qué formas la apariencia del lugar seguía siendo la misma y cuánto había cam-

Como ya se estableció, a lo largo de este trabajo tuve que hacer traducciones de las referencias que hacía Bechdel a diversos elementos como nombres de películas o títulos de libros (panel a la derecha). En la mayoría de los casos no hubo problemas al hacerlo pues sólo era necesario buscar las ediciones en español para encontrar cómo se habían traducido a nuestro idioma y, además de los problemas de acomodo por el espacio, no encontré interferencias con las referencias que se hacían en el cómic respecto a esos libros o elementos. El único momento en que me crucé con un problema de este tipo fue en el cuarto capítulo del cómic cuando Bechdel hace referencias a la traducción al inglés de los títulos de *En busca del tiempo perdido*:



(Bechdel 21)

IN DAD'S EDITION OF PROUST, THE TITLE OF VOLUME FOUR IS CHASTELY TRANSLATED AS *CITIES OF THE PLAIN* FROM THE FRENCH *SODOME ET GOMORRHE*.



(Bechdel 108)

THE ORIGINAL TITLE OF VOLUME TWO IS *À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS*, LITERALLY "IN THE SHADOW OF YOUNG GIRLS IN FLOWER."



(Bechdel 109)

Al hacer una búsqueda en catálogos de ediciones anteriores de Proust en español, descubrí que en nuestro idioma las traducciones han sido mucho más literales.

AFTER DAD DIED, AN UPDATED TRANSLATION OF PROUST CAME OUT. *REMEMBRANCE OF THINGS PAST* WAS RE-TITLED *IN SEARCH OF LOST TIME*.



(Bechdel 119)

El título del cuarto volumen se ha traducido al español como *Sodoma y Gomorra*, y todas las traducciones que encontré del segundo volumen se titulaban *A la sombra de las muchachas en flor*. A pesar de que la serie sí ha sido publicada con títulos diferentes, son traducciones muy cercanas entre ellas, a diferencia de las traducciones en inglés como lo plantea Bechdel en el panel a la izquierda, pues encontramos *En busca del tiempo perdido*, publicado por

Alianza Editorial, Sexto Piso, Unidad Editorial, Lumen, Plaza & Janés..., *A la busca del tiempo perdido* y *A la búsqueda del tiempo perdido*, ambos publicados por Valdemar. Al momento de hacer este trabajo decidí no ocupar los títulos que se han utilizado en español y hacer una traducción casi literal de los títulos en inglés (panel a la derecha e inferiores) para poder mantener todas las referencias que utiliza Bechdel, pues de otra forma no hubiera podido poner nada en los *gutters* de estos tres paneles.

DESPUÉS DE LA MUERTE DE PAPÁ, SALIÓ OTRA TRADUCCIÓN DE PROUST. EL RECUERDO DE LAS COSAS PASADAS FUE RETITULADO EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO.



EN LA EDICIÓN DE PROUST DE PAPÁ, EL TÍTULO DEL CUARTO VOLUMEN, SODOME ET GOMORRHE EN FRANCÉS, ES TRADUCIDO CASTAMENTE COMO CIUDADES DE LA LLANURA.



(Bechdel 108)

EL TÍTULO ORIGINAL DEL SEGUNDO VOLUMEN ES À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS, QUE LITERATLMENTE SERÍA A LA SOMBRA DE LAS MUCHACHAS EN FLOR.



(Bechdel 109)

III.2.3 El espacio

that sinking [feeling] when you know in your heart
that the amount of text that needs to go in this
panel is not gonna fit no matter what

Noelle Stevenson

Debido a que “[e]very translation tends to be longer than the original [...] Rationalizing and clarifying require expansion, an *unfolding* of what, in the original, is ‘folded’” (Berman 246), el problema inmediato y más evidente al hacer una traducción de cómic es el espacio limitado, razón por la cual se le ha llamado traducción subordinada (Valero 77). A lo largo de toda la traducción fue necesario no solamente traducir el texto sino además tener que ajustarse al espacio disponible y para poder lograrlo fue necesario hacer múltiples cambios por cada viñeta. Como ejemplo se encuentra el siguiente panel:



(Bechdel 12)

Inicialmente, mi traducción era “Y de hecho, el producto de ese proyecto, un monstruo mitad toro y mitad hombre, inspiró la más grande creación de Dédalo.”. Realicé pequeños cambios como quitar la Y inicial y cambiar la segunda Y por un guión para poder ahorrar un par de caracteres. El cambio más difícil fue sustituir “la más grande”; al ver que no tenía caracteres suficientes utilicé “la máxima” que me pareció que era lo más cercano, pero el término final fue “la suma” por la falta de caracteres; me parece que no abarca todo lo que *greatest* quiere decir en el original, pero era lo más adecuado que se ajustaba al espacio. Este adjetivo era la única palabra que podía sustituirse sin cambiar el sentido de lo dicho por Bechdel y sin dejar fuera información esencial.

Casi al principio del primer capítulo me crucé con el mismo problema:

CONSIDERING THE FATE OF ICARUS AFTER HE FLOUTED HIS FATHER'S ADVICE AND FLEW SO CLOSE TO THE SUN HIS WINGS MELTED, PERHAPS SOME DARK HUMOR IS INTENDED.



(Bechdel 4)

Mi traducción inicial fue “Puede haber algo de humor negro si se tiene en cuenta el destino de Ícaro después de ignorar el consejo de su padre y volar tan cerca del sol que sus alas se derritieron.” pero eran 170 caracteres y el original cuenta con sólo 151 y no tiene ningún espacio disponible, sino que ocupa el *gutter* completo. Lo primero que hice fue quitar “algo” pues no era una palabra completamente necesaria; como el espacio seguía sin ser suficiente, tuve que cambiar “ignorar el consejo de su padre” por “ignorar a su padre”, a pesar de que no se está diciendo exactamente lo mismo; dado el contexto me pareció que podría utilizarlo así, pues era evidente qué cosa en particular relacionada con Dédalo era la que había ignorado Ícaro. Como resultado final obtuve:

PUEDA HABER ALGO DE HUMOR NEGRO SI SE TIENE EN CUENTA EL DESTINO DE ÍCARO LUEGO DE IGNORAR A SU PADRE Y VOLAR TAN CERCA DEL SOL QUE SUS ALAS SE DERRITIERON.



Podemos encontrar otro problema de espacio en el siguiente panel:

THE SHOVEL WASN'T RUNNING, BUT THE OPERATOR LET US INTO THE CAB.



NO ESTABAN USANDO LA EXCAVADORA PERO NOS DEJARON ENTRAR A LA CABINA.



(Bechdel 112)

Inicialmente mi traducción era “La excavadora no estaba trabajando, pero el operador nos dejó entrar a la cabina.”. A pesar de que hay un pequeño espacio vacío al final del *gutter* en el original, mi traducción inicial tenía 17 caracteres adicionales, por lo que fue imposible acomodarlo en el espacio disponible. El primer cambio que pensé hacer fue utilizar “La excavadora no trabajaba” pero me pareció que así se personificaba el objeto. Opté por cambiar el sujeto y por convertir “la excavadora” en el objeto de la oración. En mi primera traducción utilicé “No usaban la excavadora, pero el operador nos dejó entrar a la cabina.”, sin embargo, después de hacer una revisión, me hicieron notar que “No usaban” implicaba que la excavadora no se utilizaba nunca a diferencia de “The shovel wasn’t running” que implicaba que no se utilizaba en ese momento. Mi única posibilidad para poder implicar el tiempo en el que la excavadora no se utilizaba, fue quitar “el operador”, y a pesar de que así quitaba al sujeto de la oración, creo que fue la mejor opción para mantenerse cerca de lo dicho en el original. Me parece que aun cuando hice cambios grandes como cambiar el sujeto de la oración, el resultado se

acerca mucho al texto base y se pudo respetar tanto el tamaño de la tipografía como la distribución del texto.

En la siguiente viñeta encontré el mismo problema:

NOW IT WAS GOUGED WITH VAST STRIP MINES. MY BROTHERS AND I WERE EXCITED ABOUT SEEING THE MONSTROUS SHOVELS THAT TORE OFF WHOLE MOUNTAINTOPS.



(Bechdel 111)

En el *gutter* del texto base encontramos un texto de 140 caracteres; mi traducción inicial era “Ahora estaba lleno de grandes minas a cielo abierto. Mis hermanos y yo estábamos emocionados por ver las monstruosas excavadoras que despedazaban montañas enteras.”, lo cual son 23 caracteres adicionales. El primer cambio que hice fue quitar “grandes” pues aunque describe “minas”, me pareció que con que dijera “a cielo abierto” ya iba implícito algo referente al tamaño. Como seguía faltando espacio para caracteres, convertí “Mis hermanos y yo” en sujeto paciente. El último y más difícil cambio que hice fue sustituir “monstruosas” con “gigantes”, pues creo que este último adjetivo sí hace referencia al gran tamaño pero es mucho menos descriptivo que “monstruosas”. Mi traducción final quedó de esta forma:

AHORA ESTABA LLENO DE MINAS A CIELO ABIERTO. A MIS HERMANOS Y A MÍ NOS EMOCIONABA VER LAS EXCAVADORAS GIGANTES QUE DESPEDAZABAN MONTAÑAS ENTERAS.



A pesar de que buscar palabras cortas implicaba una dificultad adicional y de que, en ocasiones, tener que hacer cambios para ahorrar caracteres implicaba no

utilizar los términos más adecuados, me parece que hacer esto es una mejor opción que hacer cambios en los elementos visuales de las viñetas. Modificar los elementos visuales de los paneles es lo primero que se puede hacer, lo que se hizo en la única traducción al español que hay de *Fun Home*, estos cambios incluyen reducir el tamaño de la tipografía o hacer modificaciones a las imágenes, siendo lo más común agrandar los globos de diálogo o los *gutters* para que quepan más caracteres. Pienso que ninguna de estas dos opciones es viable, pues “the narrative relation between text and picture is translation-relevant. [...] [C]hanges to the text-picture ratio can have consequences for the narrative flow” (Kaindl 39); además, como ya se discutió en las páginas 5 y 28, es muy importante cómo se ve el texto en el trabajo de Bechdel, y entonces cambiar tamaños tipográficos o de globos de diálogo afectaría cómo luce todo y por lo tanto el flujo narrativo, así como lo que la autora pudo querer resaltar mediante el acomodo de las palabras.

Mantener los mismos elementos visuales es algo importante en todos los cómics, pero, a mi parecer, es particularmente relevante en *Fun Home* porque Bechdel ha dicho que

It's very important for me that people be able to read the images in the same kind of gradually unfolding way as they're reading the text. I don't like pictures that don't have information in them. I want pictures that you have to read, that you have to decode, that take time, that you can get lost in. Otherwise what's the point?

(Bechdel citada en Emmert 2)

De esta forma Bechdel reafirma que, en el lenguaje de los cómics, los elementos lingüístico y visual son igual de importantes, y uno como traductor confirma por qué se deben respetar los elementos visuales y no se deben hacer cambios a ellos, pues todos los elementos que aparecen en las viñetas son deliberados.

Críticos como Thierry Groensteen y Barbara Postema parten de la premisa de que los elementos gráficos, las imágenes, son más importantes que el texto, cuya única función es “to fill in the gaps left by images, the layout, and the sequences” (Postema 79), sin embargo, me parece que, como se estableció en el primer capítulo, esto es incorrecto, pues en los cómics los dos componentes poseen la misma importancia y ambos integran la narrativa porque los dos elementos construyen el lenguaje. Así como se debe hacer una buena traducción del texto para poder transmitir su mensaje, considero importante que se mantengan los mismos elementos gráficos para que sostengan el mismo tipo de relación con el elemento lingüístico y para que se mantenga el significado total del texto base.

IV. Traducciones



Fun Home

UN TRAGICÓMIC FAMILIAR

ALISON BECHDEL

CAPÍTULO 1



VIEJO PADRE, VIEJO ARTÍFICE

COMO LA MAYORÍA DE LOS PADRES, EL MÍO PODÍA SER CONVENCIDO A VECES PARA JUGAR AL AVIÓN.



MIENTRAS ME LANZABA, TODO MI PESO CAÍA EN EL PUNTO EJE ENTRE SUS PIES Y MI ESTÓMAGO.



ERA UNA INCOMODIDAD QUE VALÍA LA PENA POR EL INUSUAL CONTACTO FÍSICO Y EN ESPECIAL POR EL MOMENTO DE EQUILIBRIO PERFECTO CUANDO PLANEABA SOBRE ÉL.



PUEDE HABER ALGO DE HUMOR NEGRO SI SE TIENE EN CUENTA EL DESTINO DE ÍCARO LUEGO DE IGNORAR A SU PADRE Y VOLAR TAN CERCA DEL SOL QUE SUS ALAS SE DERRITIERON.



PERO, ANTES DE HACERLO, LOGRÓ HACER MUCHAS OTRAS COSAS.

PODRÍA DECIRSE QUE SU LOGRO MÁS GRANDE FUE LA OBSESIVA RESTAURACIÓN DE NUESTRA VIEJA CASA.



ME Oponía a que otros niños dijeran que nuestra casa era una mansión. Resentía que dijeran que mi familia era rica o rara de cualquier forma.



DE HECHO, SI ÉRAMOS RAROS, AUNQUE NO SABRÍA EXACTAMENTE LO RAROS QUE ÉRAMOS HASTA MUCHO DESPUÉS. PERO NO ÉRAMOS RICOS.



LAS CORNISAS DORADAS, LA CHIMENEA DE MÁRMOL, LAS LÁMPARAS DE ARAÑA DE CRISTAL, LAS REPISAS CON LIBROS EMPASTADOS EN PIEL... NADA ERA COMPRADO SINO HECHO DE LA NADA POR LA PARTICULAR PRESTIDIGITACIÓN DE MI PADRE.



MI PADRE PODÍA CONVERTIR BASURA...



...EN ORO.



PODÍA TRANSFORMAR UN CUARTO CON EL MÁS PEQUEÑO E IMPROVISADO GESTO.

PODÍA EVOCAR TODO UN DISEÑO INTERIOR A PARTIR DE UNA MUESTRA DE PINTURA.



ERA ALQUIMISTA DE APARIENCIAS, SABIO DE SUPERFICIES, UN DÉDALO DE LA DECORACIÓN



PORQUE SI MI PADRE ERA ÍCARO, TAMBIÉN ERA DÉDALO: ESE HÁBIL ARTÍFICE, ESE LOCO CIENTÍFICO QUE LE HIZO ALAS A SU HIJO Y QUE DISEÑÓ EL FAMOSO LABERINTO...

...Y QUE NO OBEDECIÓ LAS LEYES DE LA SOCIEDAD, SINO LAS DE SU ARTIFICIO.



LA RESTAURACIÓN HISTÓRICA NO ERA SU TRABAJO.



ERA SU PASIÓN. Y DIGO PASIÓN EN TODO EL SENTIDO DE LA PALABRA.





PERO LA SUERTE LOCAL HABÍA CAÍDO DESDE ENTONCES, Y CUANDO MIS PADRES COMPRARON LA CASA EN 1962, ERA UN CASCARÓN DE SU ANTIGUO SER.

LAS CONTRAVENTANAS Y VOLUTAS HABÍAN DESAPARECIDO. LAS TABILLAS HABÍAN SIDO CUBIERTAS CON TEJAS COSTROSAS.



LOS FOCOS DESNUDOS REVELARON UN SÓRDIDO PAPEL TAPIZ DE LA ÉPOCA DE LA GUERRA Y MADERA VERDE PASTEL.



TODO LO QUE QUEDABA DE LA GLORIA DE LA ÉPOCA MADERERA EN LA CASA, ERAN LOS EXUBERANTES PILARES DE LA ENTRADA.



PERO DURANTE LOS SIGUIENTES DIECIOCHO AÑOS, MI PADRE RESTAURARÍA LA CASA A SU CONDICIÓN ORIGINAL, Y LUEGO LA LLEVARÍA MÁS LEJOS.



EJECUTARÍA, COMO DÉDALO, DESLUMBRANTES DEMOSTRACIONES DE DESTREZA.



TRANSFORMARÍA EL JARDÍN ESTÉRIL...



...EN UN OPULENTO Y FLORECIENTE PAISAJE.



MANIPULARÍA LOSAS QUE PESABAN MEDIA TONELADA...



...Y LAS MÁS DELGADAS Y FRÁGILES LÁMINAS DE PAN DE ORO.



PODRÍA HABER SIDO UNA HISTORIA ROMÁNTICA, COMO EN *¡QUÉ BELLO ES VIVIR!*, CUANDO JIMMY STEWART Y DONNA REED ARREGLAN ESA GRAN CASA VIEJA Y AHÍ FORMAN UNA FAMILIA.



PERO CUANDO EN LA PELÍCULA JIMMY STEWART LLEGA A SU CASA UNA NOCHE Y LES EMPIEZA A GRITAR A TODOS...



... ES ALGO FUERA DE LO COMÚN.



TAMBIÉN A DÉDALO LE ERA INDIFFERENTE EL COSTO HUMANO DE SUS PROYECTOS;



POR EJEMPLO, TRAICIONÓ SIN DUDARLO AL REY CUANDO LA REINA LE PIDIÓ QUE LE HICIERA UN DÍSFRAZ DE VACA PARA QUE PUDIERA SEDUCIR AL TORO BLANCO.



DE HECHO, EL PRODUCTO DE ESE PROYECTO, UN MONSTRUO MITAD HOMBRE-MITAD TORO, INSPIRÓ LA SUMA CREACIÓN DE DÉDALO.



ESCONDIÓ AL MINOTAURO EN EL LABERINTO LLENO DE PASADIZOS Y CUARTOS QUE SE CONECTABAN LOS UNOS CON LOS OTROS...



...Y DE LOS CUALES, COMO JÓVENES Y DONCELLAS ERRANTES DESCUBRIERON...



...ERA IMPOSIBLE ESCAPAR.



Y LUEGO ESTÁN ESAS FAMOSAS ALAS. ¿DE VERDAD ESTABA ABATIDO DÉDALO CUANDO ÍCARO CAYÓ AL MAR?

¿O SÓLO SE DECEPCIONÓ DEL DISEÑO FALLIDO?



A VECES, CUANDO TODO IBA BIEN, CREO QUE MI PADRE INCLUSO DISFRUTABA TENER UNA FAMILIA.



O, POR LO MENOS, LA AUTENTICIDAD QUE LE DÁBAMOS A SU EXHIBICIÓN. UN TIPO DE NATURALEZA MUERTA CON NIÑOS.

EN TEORÍA, EL ACUERDO QUE TENÍA CON MI MADRE ERA MÁS COOPERATIVO.



DE BURDEL.

¿QUÉ PIENSAS DE ESTA ARAÑA DE GAS?

CATÁLOGO DE LUBRISTAS

Y CLARO, MIS HERMANOS Y YO ÉRAMOS TRABAJADORES GRATUITOS. PAPÁ NOS VEÍA COMO EXTENSIONES DE SU CUERPO, COMO BRAZOS ROBÓTICOS DE PRECISIÓN.



LLENA LA TARJA CON AGUA CON JABÓN Y VE POR UNOS TRAJOS LIMPIOS.

EN ESE SENTIDO, ERA COMO SER CRIADO NO POR JIMMY, SINO POR MARTHA STEWART.

EN LA PRÁCTICA, NO ERA ASÍ.



CADA QUIEN SE RESISTÍA A SU MANERA PERO, AL FINAL, TODOS ÉRAMOS IGUAL DE IMPOTENTES ANTE LAS EMBESTIDAS CURATORIALES DE MI PADRE.



MIS HERMANOS Y YO NO PODÍAMOS COMPETIR CON LOS QUINQUÉS, LOS CANDELABROS Y LAS SILLAS HEPPLEWHITE. TODO ESO ERA PERFECTO.



CREÍ Y RESENTÍ LA FORMA EN QUE MI PADRE TRATABA A SUS MUEBLES COMO HIJOS Y A SUS HIJOS COMO MUEBLES.

MI CONSCIENTE PREFERENCIA POR LO SOBRIO Y PURAMENTE FUNCIONAL SURTIÓ PRONTO.



ERA LA ESPARTANA DE MI PADRE EL ATENIENSE. LA MODERNA DEL VICTORIANO.



LA MACHORRA DEL AFEMINADO.



LA UTILITARIA DEL ESTETA.



DESARROLLÉ DESPRECIO POR LOS ADORNOS INÚTILES. ¿QUÉ FUNCIÓN TENÍAN LAS VOLUTAS, LAS BORLAS Y TODAS LAS CURIOSIDADES QUE INFESTABAN NUESTRA CASA?



SI ACASO, OPACABAN SU FUNCIÓN. ERAN ADORNOS EN EL PEOR SENTIDO DE LA PALABRA.



MI PADRE SE ME EMPEZÓ A HACER MORALMENTE SOSPECHOSO MUCHO ANTES DE QUE SUPIERA QUE SÍ TENÍA UN SECRETO.



UTILIZABA SU HÁBIL ARTIFICIO NO PARA HACER COSAS, SINO PARA HACER QUE LAS COSAS PARECIERAN LO QUE NO ERAN.



POR EJEMPLO, ÉL APARENTABA SER UN ESPOSO Y PADRE IDEAL.



EN RETROSPECTIVA, ES TENTADOR SUGERIR QUE NUESTRA FAMILIA ERA UNA FARSA

QUE NUESTRA CASA NO ERA UNA CASA DE VERDAD SINO EL SIMULACRO DE UNA, UN MUSEO.



PERO, EN REALIDAD, SI ÉRAMOS UNA FAMILIA Y SI VIVÍAMOS EN ESOS CUARTOS HISTÓRICOS,



AUN ASÍ, FALTABA ALGO ESENCIAL.



CIERTA ELASTICIDAD, UN MARGEN DE ERROR



SUPONGO QUE LA MAYORÍA DE LA GENTE SABE ACEPTAR QUE NO ES PERFECTA.



PERO UNA INOCENTE OBSERVACIÓN SOBRE LA CORBATA DE MI PADRE EN EL DESAYUNO, PODÍA HACERLO PERDER EL CONTROL.





MI MADRE PUSO UNA REGLA.



SI NO PODÍAMOS CRITICAR A MI PADRE, MOSTRARLE CARÑO ERA UNA HAZAÑA TODAVÍA MÁS ARRIESGADA.



COMO NO TENÍA PRÁCTICA CON EL GESTO, LO ÚNICO QUE LOGRÉ FUE AGARRARLE LA MANO Y BESARLE SUAVEMENTE LOS NUDILLOS...

... COMO SI FUERA UN OBISPO O UNA SEÑORA ELEGANTE. ENTONCES SALÍ CORRIENDO DE LA RECÁMARA, MUERTA DE PENA.



MI PENA ERA UNA VERSIÓN EN PEQUEÑA ESCALA DEL MUCHO MÁS DESARROLLADO AUTODESPRECIO DE MI PADRE.



SU PENA SE ALOJABA EN NUESTRA CASA DE FORMA TAN PENETRANTE E INVISIBLE COMO EL AROMÁTICO ALMIZCLE DE CAOBA RÚSTICA.



DE HECHO, LOS METICULOSOS INTERIORES DE ÉPOCA ESTABAN CLARAMENTE DISEÑADOS PARA ESCONDERLA.

ESPEJOS, CURIOSAS ESTATUAS DE BRONCE, MÚLTIPLES PUERTAS... LAS VISITAS SE PERDÍAN SEGUIDO CUANDO SUBÍAN.



MI MADRE, MIS HERMANOS Y YO SABÍAMOS CÓMO LIDIAR CON MI PADRE, PERO ERA IMPOSIBLE SABER SI EL MINOTAURO ESPERABA A LA VUELTA DE LA ESQUINA.



Y LA TENSIÓN CONSTANTE ERA ACENTUADA POR EL HECHO DE QUE ALGUNOS ENCUENTROS PODÍAN SER MUY AGRADABLES.

SUS ARRANQUES AMABLES ERAN TAN RADIANTES COMO SUS BERRINCHES ERAN OSCUROS.



AUNQUE ME ES FÁCIL ENUMERAR LAS FALLAS DE MI PADRE, ME ES DIFÍCIL MANTENERME ENOJADA CON ÉL.

SUPONGO QUE ESTO ES EN PARTE PORQUE ESTÁ MUERTO Y EN PARTE PORQUE ESPERAMOS MENOS DE LOS PADRES QUE DE LAS MADRES.



MI MADRE DEBÍO DE HABERME BAÑADO CIENTOS DE VECES, PERO A QUIEN RECUERDO MÁS CLARAMENTE ES A MI PADRE ENJUAGÁNDOME CON UN VASO MORADO DE METAL.



...EL REPENTINO E INSOPORTABLE FRÍO DE SU AUSENCIA.

¿FUE UN BUEN PADRE? QUIERO DECIR QUE "POR LO MENOS ESTUVO AHÍ"; PERO CLARO, NO LO ESTUVO.



ES CIERTO QUE NO SE SUICIDÓ HASTA QUE YO TENÍA CASI VEINTE AÑOS.

PERO SU AUSENCIA RESONÓ RETROACTIVAMENTE, HACIENDO ECO A TRAVÉS DE TODO EL TIEMPO QUE LO CONOCÍ.



TAL VEZ FUE LO OPUESTO AL DOLOR EN MIEMBROS FANTASMA QUE LOS AMPUTADOS SIENTEN.



...Y QUE OLÍA A ASERRÍN, SUDOR Y COLONIA DE DISEÑADOR.

PERO A MÍ ME DOLÍA COMO SI YA SE HUBIERA IDO.



CAPÍTULO 4



**A LA SOMBRA
DE LAS MUCHACHAS
EN FLOR**

HE SUGERIDO QUE MI PADRE SE SUICIDÓ, PERO ES TAN ACERTADO COMO DECIR QUE MURIÓ HACIENDO JARDINERÍA.



...Y ACABABA DE CRUZAR LA CARRETERA 150 PARA TIRAR UN MONTÓN EN UNA ZANJA.



EL CHOFER DEL CAMIÓN DIJO QUE MI PADRE BRINCÓ HACIA ATRÁS, HACIA LA CARRETERA, "COMO SI HUBIERA VISTO UNA VÍBORA".



Y QUIÉN SABE, A LO MEJOR SI LA VIO.



DE TODAS LAS AFICCIONES DOMÉSTICAS DE MI PADRE, SU DECIDIDA INCLINACIÓN POR LA JARDINERÍA SERÍA LA MÁS EVOCADORA DE ESA OTRA, MÁS PERTURBADORA, INCLINACIÓN.



¿QUÉ CLASE DE HOMBRE, SINO UN MARICÓN, PODÍA AMAR TAN INTENSAMENTE LAS FLORES?



...FLORES DE SEDA, FLORES DE VIDRIO, FLORES EN PUNTO DE CRUZ, PINTURAS DE FLORES Y, DONDE ÉSTAS NO SE MATERIALIZABAN, PATRONES FLORALES.

EN PASCUA, PAPÁ PINTABA HUEVOS DE GANSO CON ROSAS DE TÉ ENTRELAZADAS.



DURANTE LA BÚSQUEDA QUE SEGUÍA, ERA SEGURO QUE ENCONTRARÍAMOS UN HUEVO AMARILLO ENTRE LOS NARCISOS, UN HUEVO LAVANDA DISIMULADO COMO UNA FLOR DE CROCUS...



NUESTROS JUEGOS DE BÉISBOL, DE POR SÍ LENTOS, SE DETENÍAN EN CUANTO LA PELOTA CAÍA MUY CERCA DEL BORDE DE FLORES PERENNES.

EN ESE MOMENTO, MI PADRE SE PERDÍA PARA DIVAGAR DESHIERBANDO.



EN LA FUNERARIA, PAPÁ TOMABA DESCANSOS DE SUS ESPANTOSAS LABORES PARA RETOCAR LOS ARREGLOS SIMPLONES QUE LLEVABA EL FLORISTA.





Nos detuvimos por un momento en la cerca, la temporada de lilas casi terminaba; algunos árboles seguían alzándose con altos candelabros morados, con pequeñas esferas de flores, pero en muchas partes entre el follaje, donde hace solo una semana seguían abriéndose en olas de espuma fragante, hoy estaban gastados y arrugados y decolorados, una espuma seca y sin aroma. Mi abuelo le señaló a mi padre de qué formas la apariencia del lugar seguía siendo la misma y cuánto había cam-

ASÍ ES COMO PROUST DESCRIBE LAS LILAS BORDEANDO EL CAMINO DE SWANN EN EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO.

MI PADRE, COMO DIJE, LO HABÍA EMPEZADO A LEER UN AÑO ANTES DE MORIR.



DESPUÉS DEL PASAJE DE LAS LILAS, PROUST DESCRIBE EL JARDÍN DE SWANN CON UNA VIRTUOSIDAD LITERARIA Y HORTÍCOLA QUE LLEGA AL CLÍMAX EN LA DELIRANTE COMUNIÓN DEL NARRADOR CON LAS FLORES DEL SETO ESPINOSO.



A TRAVÉS DEL SETO, EL NARRADOR DE PROUST PODÍA VER MEJOR EL JARDÍN DE SWANN.

AHÍ, RODEADA DE JAZMÍN, VERBENA Y MARIQUITAS, ESTABA SENTADA UNA NIÑA.



EL JOVEN NARRADOR, SIN PODER DISTINGUIR A ESTA NIÑA, GILBERTE, DE LA FECUNDIDAD FLORAL, SE ENAMORÓ EN ESE MOMENTO DE ELLA.

EL ROSA DE LOS CORNEJOS ES EL TONO DE ROSA MÁS HERMOSO DEL MUNDO.



PROUST TENDRÍA AMISTADES INTENSAS Y EMOCIONALES CON MUJERES A LA MODA...



...PERO ERA DE JÓVENES, MUCHAS VECES HETEROSEXUALES, DE QUIÉN SE ENAMORABA.



TAMBIÉN VOLVERÍA FICTICIAS A PERSONAS REALES AL CAMBIARLES EL GÉNERO: ALBERTINE, LA AMANTE DEL NARRADOR, POR EJEMPLO, ES MUCHAS VECES LEÍDA COMO UN RETRATO DEL AMADO CHOFER/SECRETARIO DE PROUST.



MI PADRE NO PODÍA PAGARLE A UN CHOFER/SECRETARIO.

PERO SÍ PODÍA DARLE AL OCASIONAL ASISTENTE DE JARDINERÍA/NINERO.



CULTIVABA A ESTOS JÓVENES COMO A LAS ORQUÍDEAS.



YO TAMBIÉN ADMIRABA SUS ENCANTOS MASCULINOS.

SÍ, DESDE MUY CHICA FUI UNA CONOCEDORA DE LA MASCULINIDAD.



SENTÍA UNA GRIETA EN EL ESCUDO DE MI FAMILIA, UNA APERTURA SIN DEFENSA EN NUESTRA BARRICADA QUE, A MI PARECER, PEDÍA A GRITOS MASA MUSCULAR.



COMPARABA A MI PADRE CON LOS TOSCOS CAZADORES DE VENADOS DE LA GASOLINERA DE LAS AFUERAS, CON SUS BOTAS DE TRABAJO Y CORTES DE PELO A RAPE.



Y DONDE QUEDABA CORTO, YO COMPLETABA.



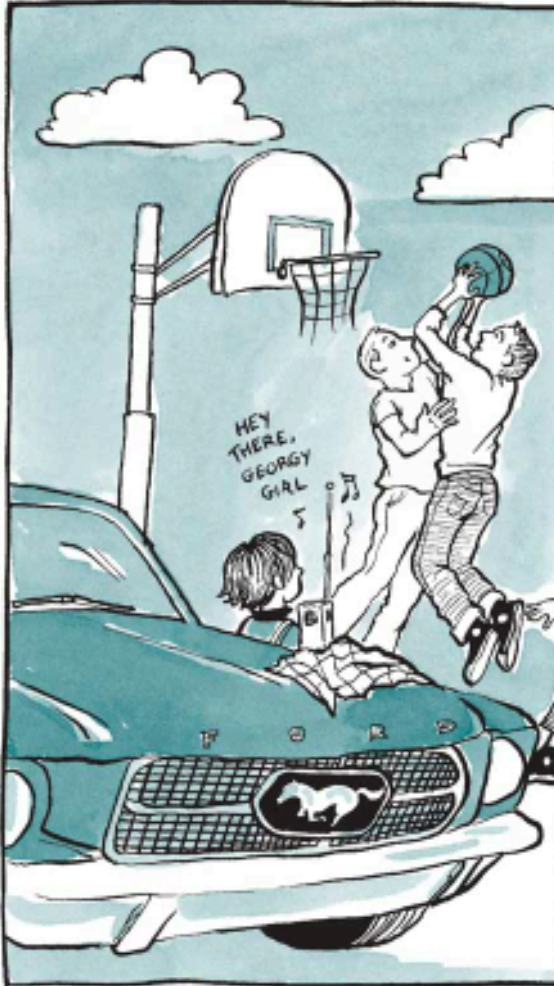
VEÍA COMO UNA SEÑAL DE ÉXITO EL APODO QUE ME HABÍAN PUESTO MIS PRIMOS MÁS GRANDES.



NADIE TUVO QUE EXPLICARME QUÉ SIGNIFICABA.

ERA AUTODESCRIPTIVO, AGLUTINANTE, BRUSCO, FUERTE, CASI UNA ONOMATOPEYA. COMO FUERA, ERA LO OPUESTO A MARICÓN.

Y A PESAR DEL PODER TIRÁNICO QUE MANTENÍA, PARA MÍ ERA EVIDENTE QUE MI PADRE ERA UN GRAN MARICÓN.



PROUST SE REFIERE A SUS PERSONAJES ABIERTAMENTE HOMOSEXUALES COMO "INVERTIDOS". SIEMPRE ME HA GUSTADO ESE ANTICUADO TÉRMINO CLÍNICO.



PERO EN LA PEQUEÑA MUESTRA QUE NOS INCLUYE A MI PADRE Y A MÍ, TAL VEZ SÍ SEA SUFICIENTE.

ES IMPRECISO E INSUFICIENTE DEFINIR AL HOMOSEXUAL COMO LA PERSONA CUYA EXPRESIÓN DE GÉNERO NO CONCUERDA CON SU SEXO.



NO SÓLO ÉRAMOS INVERTIDOS. ÉRAMOS INVERSIONES EL UNO DEL OTRO.



ERA UNA GUERRA DE INTERESES CONDENADA A IRSE HACIENDO MÁS GRANDE.





ENTRE NOSOTROS HABÍA UNA DELGADA ÁREA DESMILITARIZADA: NUESTRA VENERACIÓN POR LA BELLEZA MASCULINA.

YO AÑORABA LOS MÚSCULOS Y EL TRAJE COMO ÉL AÑORABA EL TERCIOPELO Y LAS PERLAS: PARA MÍ, DE FORMA SUBJETIVA.



NUESTROS OBJETOS DE DESEO ERAN MUY DIFERENTES.





POCO DESPUÉS DE QUE PAPÁ MURIERA, ESTABA REVISANDO UNA CAJA DE FOTOS FAMILIARES Y ENCONTRÉ UNA QUE NUNCA HABÍA VISTO.

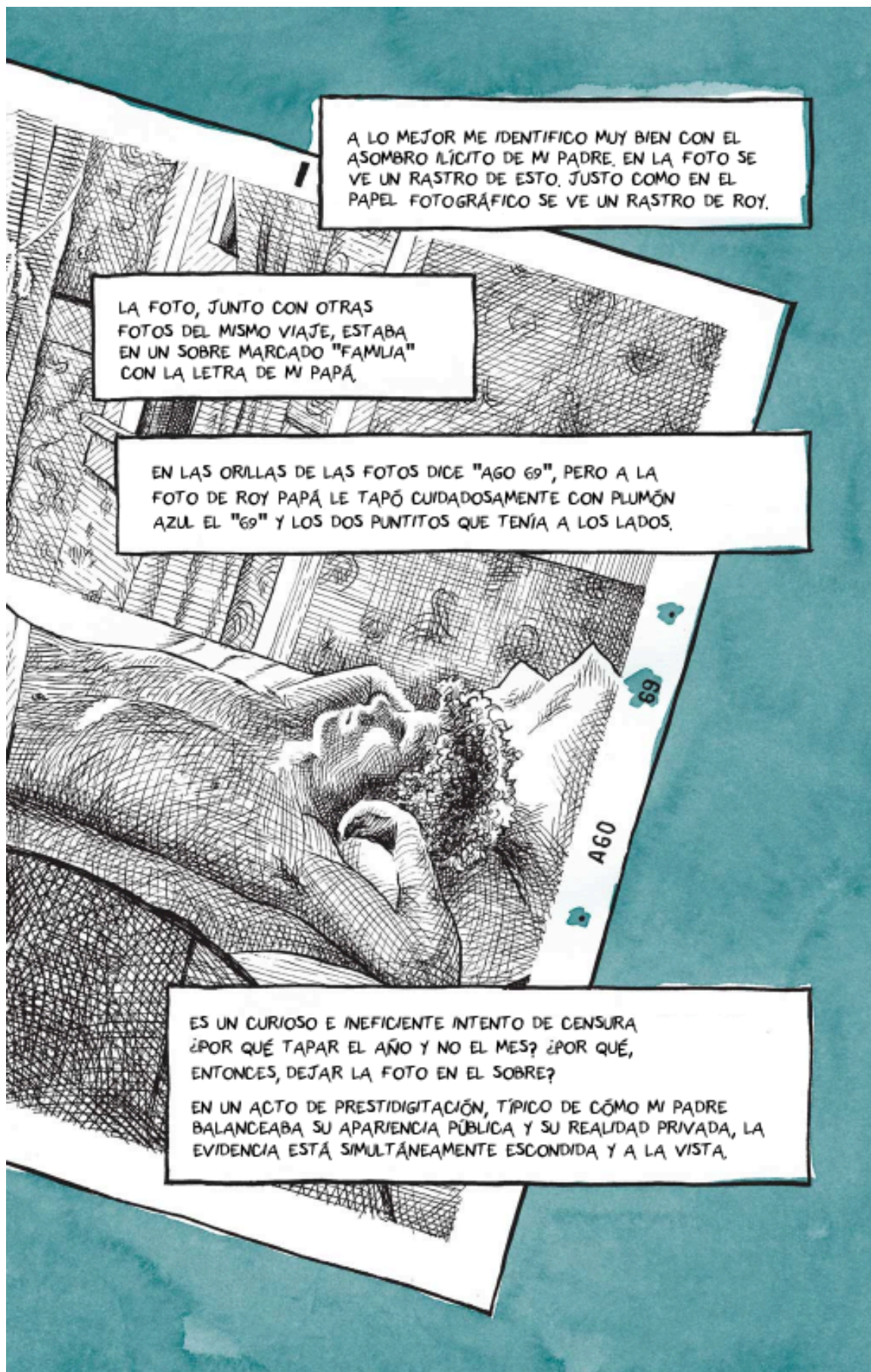
ES DE BAJO CONTRASTE Y ESTÁ DESENFOCADA, PERO ES OBVIO QUE EL MODELO ES ROY, NUESTRO ASISTENTE DE JARDINERÍA, NIÑERO.

PARECE SER DE LAS VACACIONES DE CUANDO TENÍA OCHO AÑOS, UN VIAJE EN EL QUE ROY NOS ACOMPAÑÓ A MI PADRE, MIS HERMANOS Y A MÍ A LA COSTA DE JERSEY MIENTRAS MI MADRE VISITABA A SU ANTIGUA COMPAÑERA DE CASA EN NUEVA YORK

ME ACUERDO DEL CUARTO DE HOTEL, MIS HERMANOS Y YO DORMIMOS EN EL DE JUNTO.

LO BORROSO DE LA FOTO LE DA UNA CALIDAD ETÉREA, PICTÓRICA. LA LUZ DE LA MAÑANA HACE QUE ROY SE VEA RADIANTE, SU CABELLO ES UNA AUREOLA.

DE HECHO, LA FOTO ES HERMOSA, PERO ¿JUZGARÍA SU VALOR ESTÉTICO TAN TRANQUILAMENTE SI SE TRATARA DE UNA NIÑA DE DIECISIETE AÑOS? ¿POR QUÉ NO ESTOY INDIGNADA?



UNA REVISIÓN DE LOS NEGATIVOS REVELA TRES LUMINOSAS FOTOS DE MIS HERMANOS Y YO EN LA PLAYA SEGUIDAS POR LA OSCURA Y TURBIA DE ROY EN LA CAMA.



EN UNA DE LAS METÁFORAS PROFUNDAS DE PROUST, LOS DOS CAMINOS POR LOS QUE LA FAMILIA DEL NARRADOR PUEDE PASEAR--EL DE SWANN Y EL DE GUERMANTES--SON PRESENTADOS INICIALMENTE COMO OPUESTOS EXTREMOS.

BURGÜÉS VS. ARISTÓCRATA, HOMO VS. HÉTERO, CIUDAD VS. CAMPO, EROS VS. ARTE, PRIVADO VS. PÚBLICO.



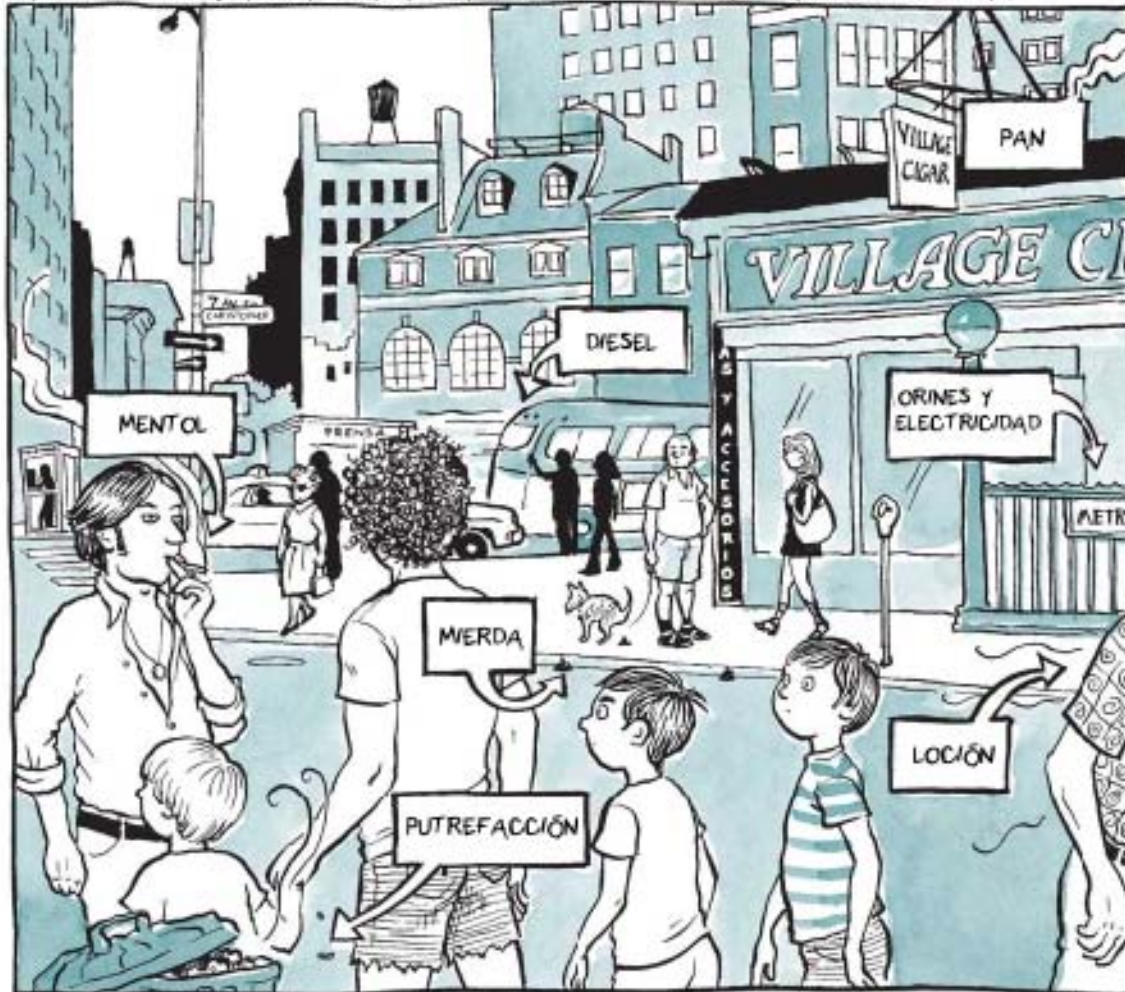
PERO AL FINAL DE LA NOVELA SE REVELA QUE LOS DOS CAMINOS CONVERGEN--QUE SIEMPRE HABÍAN CONVERGIDO--A TRAVÉS DE UNA GRAN "RED DE TRANSVERSALES".



SE ESTABA QUEDANDO EN LA CALLE BLEECKER CON SU AMIGA ELLY.



ROY NOS LEVÓ A CAMINAR MIENTRAS PAPÁ SUBÍA AL DEPARTAMENTO. ESA CALUROSA TARDE DE AGOSTO, LA CIUDAD SE REDUCÍA, COMO UN CALDO HERVIDO A FLEGO LENTO, A UNA FRAGANCIA DE ASCBROSA RIQUEZA Y COMPLEJIDAD.



TENGO UN RECUERDO ALUCINÓGENO DE UNA VIBRANTE MASA DE GENTE MOVIÉNDOSE EN UN GRAN CÍRCULO, DEBIÓ DE SER EL PARQUE WASHINGTON SQUARE.



A LO MEJOR LOS VIAJES DE LSD A NUESTRO ALREDEDOR ME CONTAGIARON LA SENSACIÓN DE ESTAR PUESTA.

O A LO MEJOR ESTABA PUESTA DE OTRA FORMA. AHORA VEO QUE SÓLO HABÍAN PASADO UNAS SEMANAS DE LOS DISTURBIOS DE STONEWALL.



Y AUNQUE RECONOZCO LO ABSURDO QUE ES DECLARAR UNA CONEXIÓN CON ESE MOMENTO MÍTICO...



¿... NO SEGUIRÍA POR AHÍ UNA VIBRACIÓN PERSISTENTE O UNA PARTÍCULA CUÁNTICA DE REBELIÓN?

DE MENOS, ESTA TARDE ES UNA CURIOSA LÍNEA DIVISORIA ENTRE LA ADULTEZ JOVEN DE MIS PADRES EN LA CIUDAD UNA DÉCADA ANTES, Y LA MÍA UNA DÉCADA DESPUÉS.



IMAGINO A MI PADRE TOMANDO EL CAMIÓN EN LA UNIVERSIDAD PARA IR CON MI MADRE, CAMINANDO POR LA CALLE CHRISTOPHER EN SU TRAJE BROOKS BROTHERS PRESTADO.



NUNCA HE ENTRADO AL ANTIGUO EDIFICIO DE MAMÁ, PERO ME PONE TAN NOSTÁLGICA COMO SI YO HUBIERA SIDO QUIEN VIVIÓ AHÍ.



EN VISITAS POSTERIORES A LA CIUDAD, FUI CONOCIENDO MEJOR EL RUMBO.



AÑOS DESPUÉS, UNA TARDE QUE IBA DE BAR EN BAR CON UNAS AMIGAS LENCHAS, ENTRAMOS AL BAR



NOS FUMOS, MUY INGENUAS PARA SABER QUE NOS APLICARON UN OCHENTA Y SEIS. NI SIQUERA CONOCÍA LA EXPRESIÓN, CUANDO LA APRENDÍ, MI MORTIFICACIÓN RETROACTIVA FUE SUAVIZADA POR SABER QUE FUI PARTE DE TAL EVENTO LEXICOGRÁFICO.

por esta pistola. 3. Coloq. Un plato (sentido...
 ochenta y seis u 86 (ot/en ta i'se js) tr. aplicar un ochenta y seis,
 ochenta y seisear, ochenta y seisear u 86ear, 86eando Coloq. 1. Ne-
 garle el servicio (a un cliente no bienvenido) en un bar o restau-
 rante. 2a. Echar, expulsar b. Tirar, desechar. (Probablemente por el
 bar y restaurante Chumley's en Bedford 86. Greenwich Village. Nue-
 -oct pref. Molécula con ocho átomos de carbono.

HABÍA MUCHAS HUMILLACIONES
ESPERÁNDOME COMO LESBIANA JOVEN.



...PERO A PRINCIPIOS DE LOS OCHENTA, THE
VILLAGE ERA UN LUGAR FRÍO Y MERCENARIO.

VINE A NUEVA YORK, DESPUÉS DE LA UNIVER-
SIDAD, BUSCANDO UN REFUGIO BOHEMIO...



UNA VEZ, MI MADRE ME CONTÓ DE SU
ANTIGUA VIDA AHÍ.



SI SU
COMENTARIO
ERA UN INTENTO
DE DESVIARME
DE MI CAMINO,
FALLÓ POR
COMPLETO. ME
OBSESIONÉ CON
LAS NOVELAS
BARATAS DE
LOS CINCUENTA,
LAS REDADAS
EN LOS BARES
Y EL
TRAVESTISMO
ILEGAL.



¿ME HUBIERA ATREVIDO A SER DE ESAS
MACHORRAS DE LA ÉPOCA DE EISENHOWER?



¿O ME HUBIERA CASADO Y BUSCADO ALIVIO
EN MIS ESTUDIANTES DE PREPARATORIA?



EN LA EDICIÓN DE PROUST DE PAPÁ, EL TÍTULO DEL CUARTO VOLUMEN, *SODOME ET GOMORRHE* EN FRANCÉS, ES TRADUCIDO CASTAMENTE COMO *CIUDADES DE LA LLANURA*.



EL TÍTULO ORIGINAL DEL SEGUNDO VOLUMEN ES À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS, QUE LITERALMENTE SERÍA A LA SOMBRA DE LAS MUCHACHAS EN FLOR.



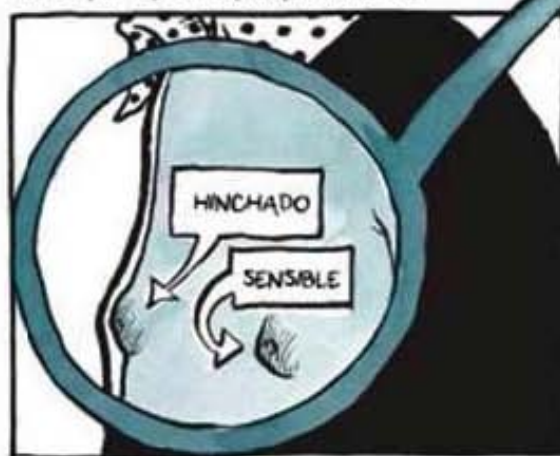
PERO CLARO, COMO EL MISMO PROUST ILUSTRÁ PROFUSAMENTE, EROS Y BOTÁNICA SON PRÁCTICAMENTE LO MISMO.

Y BROTANTES ES LA ÚNICA PALABRA PARA DESCRIBIR MIS PECHOS A LOS 12 AÑOS, CUANDO EMPEZABAN A CRECER CON DOLOR Y COMEZÓN.



ES CIERTO QUE NO QUERÍA QUE ME CRECERAN PECHOS, PERO NUNCA HABÍA PENSADO QUE IBAN A DOLERME.

TAMPOCO ESPERABA QUE TUVIERAN TANTOS CARTÍLAGOS. LOS GOLPES ACCIDENTALES ERAN INSOPORTABLES.





CUANDO TENÍA DIEZ AÑOS, DOS AÑOS DESPUÉS DE IR A LA COSTA CON ROY, MI PADRE ENCONTRÓ A ALGUIEN NUEVO PARA AYUDAR CON EL JARDÍN.



ASÍ QUE FUMOS A ACAMPAR EN LUGAR DE IR A LA PLAYA.



EL PLAN ERA IR A EL CORRAL, EL COTO DE VENADOS DE LA FAMILIA.



EL CORRAL ESTABA EN EL BOSQUE DE LA MESETA DE ALLEGHENY, QUE ALGUNA VEZ SE EXTENDIÓ UNIFORMEMENTE HASTA EL LAGO ERIE.



AHORA ESTABA LLENO DE MINAS A CIELO ABIERTO. A MIS HERMANOS Y A MÍ NOS EMOCIONABA VER LAS EXCAVADORAS GIGANTES QUE DESPEDAZABAN MONTAÑAS ENTERAS.



YO LO VEÍA SUFICIENTEMENTE LIMPIO.





YA ESTANDO EN EL CORRAL, MIS HERMANOS ENCONTRARON EL CALENDARIO.

SENTÍ COMO SI A MÍ ME HUBIERAN QUITADO LA ROPA, INEXPLICABLEMENTE AVERGONZADA, COMO ADÁN Y EVA.



NO ESTABAN USANDO LA EXCAVADORA PERO NOS DEJARON ENTRAR A LA CABINA.



ESA TARDE FUIMOS A LA MINA DESCUBIERTA.



ADENTRO, ME SORPRENDIÓ LO QUE SE ME HIZO UNA RARA COINCIDENCIA.



MIENTRAS EL OPERADOR NOS ENSEÑABA EL LUGAR, ME PARECIÓ ESENCIAL QUE NO SUPIERA QUE YO ERA NIÑA.



MI HERMANO ME IGNORÓ. EN EN RETROSPECTIVA, MI ESTRATAGEMA ME PARECE UNA HAZAÑA PRECOZ DE TRANSPOSICIÓN PROUSTIANA...

...SIN MENCIONAR UNA PULCRA FUSIÓN DEL ALFRED REAL DE PROUST CON SU ALBERTINE FICTICIA.

AL DÍA SIGUIENTE, PAPÁ SE REGRESÓ A UN FUNERAL. BILL NOS ENSEÑÓ A MIS HERMANOS Y A MÍ A DISPARAR SU 22. NINGUNO DE LOS TRES PUDO JALAR EL GATILLO.



AVERGONZADOS, ENTRAMOS AL BOSQUE PARA SACAR UNOS REFRESCOS DEL AGUA.





ME SORPRENDIÓ QUE BILL AGARRARA LA PISTOLA.



LUEGO ME ALIVIÓ Y AVERGONZÓ UN POCO QUE LA SERPIENTE NO ESTUVERA.



DE REGRESO A CASA ME INVADIÓ UNA MELANCOLÍA POSTLAPSARIA. HABÍA FALLADO EN UN RITO DE INICIACIÓN TÁCITO Y LAS POSIBILIDADES DE LA VIDA YA NO ERAN INFINITAS.



¿QUÉ TAL QUE MI PADRE VIO UNA SERPIENTE DE ESE TAMAÑO?



LA SERPIENTE ES UN ARQUETIPO IRRITANTEMENTE AMBIGUO.

OBVIAMENTE ES UN FALO, PERO RESULTA DIFÍCIL ENCONTRAR UN SÍMBOLO DE FEMNEIDAD MÁS ANTIGUO Y UNIVERSAL.

A LO MEJOR ESTA INDIFERENCIACIÓN, ESTA NO-DUALIDAD, ES EL CHISTE.



¡ESTABA TOMANDO AGUA!

¡ERA ENORME!



A BAÑARSE YA.

TAL VEZ ESO ES LO INQUIETANTE DE LAS SERPIENTES...

QUE IMPLICAN UN CICLO: LA VIDA DESDE LA MUERTE, CREACIÓN DESDE DESTRUCCIÓN.



¿VES? ASÍ TE VERÍAS SI TUVIERAS EL PELO LARGO Y TE HICIERAS UNA COLA DE CABALLO.

¡MAMAAA!



BUENAS NOCHES.



EN LA CIUDAD, EN UNA CAFETERÍA...

...VIMOS ALGO DE LO MÁS INQUIETANTE.





¿QUÉ MÁS PODÍA DECIR?



...COMO TAL VEZ PERSEGUIRÍA A MI PADRE.

PERO EL HABER VISTO A ESA TRAILERA ES ALGO EN LO QUE PENSARÍA DURANTE AÑOS...



DESPUÉS DE LA MUERTE DE PAPÁ, SALIÓ OTRA TRADUCCIÓN DE PROUST. EL RECUERDO DE LAS COSAS PASADAS FUE RETITULADO EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO.



EL NUEVO TÍTULO ES UNA TRADUCCIÓN MÁS LITERAL DE A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, PERO SIGUE SIN CAPTAR TODA LA RESONANCIA DE PERDU.



LO QUE SE PIERDE EN LA TRADUCCIÓN ES LA COMPLEJIDAD DE LA PÉRDIDA MISMA. EN LA MISMA CAJA DONDE ENCONTRÉ LA FOTO DE ROY, HAY UNA DE PAPÁ A LA MISMA EDAD.



TRAE UN TRAJE DE BAÑO DE MUJER. ¿UNA BROMA DE FRATERNIDAD? PERO SU POSE NO ES REMILGADA O RIDÍCULA. ES GRÁCIL, ELEGANTE.



EN OTRA FOTO, ESTÁ TOMANDO EL SOL EN EL TECHO DE SU FRATERNIDAD JUSTO DESPUÉS DE HABER CUMPLIDO VEINTIDÓS. ¿EL CHICO QUE LA TOMÓ ERA SU AMANTE?

¿COMO LA CHICA QUE ME TOMÓ ESTA FOTO EN MI CUMPLEAÑOS VEINTIUNO EN UNA ESCALERA DE INCENDIOS ERA LA MÍA?

LA ESCENA EXTERIOR, LA SONRISA FORZADA, LAS MUÑECAS DOBLADAS, HASTA EL ÁNGULO EN QUE LA SOMBRA NOS DA EN LA CARA... ES LO MÁS CERCANA QUE PUEDE SER UNA TRADUCCIÓN.

V. Conclusiones

A lo largo de esta traducción comentada he explorado dos elementos, el lenguaje de los cómics y lo *queer*, en un intento de obtener un texto que sea capaz de crear en el lector mexicano contemporáneo un efecto similar al que *Fun Home* tuvo en los lectores angloparlantes. Si bien mi idea inicial era enfocarme solamente en los aspectos particulares pertinentes a la traducción de cómics, al terminar este trabajo puedo ver que sí, esos elementos son importantes e implicaron un desafío por las limitantes que presentaban, pero no eran lo más importante al momento de hacer la traducción, pues los componentes *queer* se encontraban a lo largo de todo el cómic y jugaban un papel trascendental en él porque eran lo que completaba la definición de identidad de Bruce y de Alison Bechdel, eran la base de quiénes eran ellos como personajes y una parte muy importante de los elementos visuales y lingüísticos del lenguaje del cómic.

Decidí hacer una traducción *queer* de estos dos capítulos porque me pareció que era la mejor forma de hacer que estos dos fragmentos pudieran transmitir la mayoría del sentido de la obra de Bechdel, pues el *camp*⁴⁸ “makes the [queer] community visible and manifests its identity” (Munday 201); es decir, manifiesta la identidad tanto de Bruce como de Alison y de Bechdel, y por lo tanto es una parte esencial del cómic. Creo que aunque hacer la traducción con este enfoque no convertirá a estos dos capítulos de *Fun Home* en un cómic icónico de la cultura *queer* en México, sí pienso que esta traducción comentada es una buena introducción a dicha cultura, pues se presenta el cómic rodeado de una explicación de todo lo que implican las palabras de Bechdel. Mi intención al momento de hacer esta traducción fue transmitir el mismo mensaje del texto base a un público que no comparte muchos de los elementos culturales del público original y que por eso pasan desapercibidos; como consecuencia, lo que busqué en esta traducción fue “[to] use language as cultural intervention, as part of an effort to alter expressions of domination” (Simon 9), es decir, intervenir la cultura del público lector mediante el lenguaje, y hacer evidente algo que se suele ocultar o ignorar.

Ya establecí que buscaba crear un efecto en el lector mexicano contemporáneo, pero veo necesario hablar respecto a la importancia de la contemporaneidad. Como ya se dijo en la introducción, *queer* es un término, e incluso una categoría, que se encuentra en proceso de formación; si bien es posible intentar definirlo, es algo difícil

⁴⁸ Pensando el *camp* como lo define Moe Meyer, como la representación de la identidad *queer* y no solamente como el discurso gay.

porque es una expresión reciente y por la amplitud de elementos que abarca. Erika Moen ha planteado que lo *queer* puede funcionar como ese paraguas que abarca todo



(Moen citada en Christensen 66)
se va desarrollando.⁴⁹

lo diferente a lo preestablecido respecto a identidad y preferencia sexual (panel a la izquierda), como ese paraguas que hace de las diferencias lo común de esa comunidad, pero continúa como un término sin una definición clara y por eso me parece que es un término subjetivo. Pensándolo en el lenguaje de los cómics: los elementos lingüísticos pueden decir “ella es *queer*”, pero es algo que sería difícil de identificar en los elementos visuales. Es por esto que creo que hacer esta traducción implicó un reto adicional porque la cultura *queer* es algo aún menos maduro en México, y es por ello que dar con el lenguaje adecuado fue difícil, pues apenas

Debido a lo reciente de esta cultura, creo que esta traducción puede tener un tiempo de vida corto, pues al ser una cultura naciente, y por ende un lenguaje en desarrollo, hay muchos términos que pueden dejar de utilizarse en poco tiempo o que en el futuro pueden convertirse en políticamente incorrectos. Así como la comunidad *queer* adoptó el término con orgullo para autorreconocerse, puede que en el futuro la comunidad LGBTQ empiece a desconocer determinados términos, a dejar de usarlos o a verlos nuevamente como despectivos, y es por eso que los componentes *camp* en esta traducción pueden tener una vida muy corta, ya que si eso sucede el discurso le empezará a sonar artificial o incluso despectivo al lector.

A pesar de la posible corta vigencia, considero que este es un buen momento para hacer una traducción comentada *queer*, pues creo que si bien el término fue adoptado y empezó a difundirse a finales del siglo XX, es en este momento cuando ha

⁴⁹ Creo que el desarrollo de la cultura y lenguaje *queer* en un país como México es muy diferente a aquel que ha tenido en países angloparlantes empezando por el origen del término: *queer* es un anglicismo y por eso, para hispanohablantes no existe el adoptar y autorreconocerse con un término que solía ser un insulto. Ha habido un gran debate respecto al uso del término *queer* en español, se han sugerido traducciones a la expresión como “torcido” o “excéntrico” e incluso la reapropiación del término al reescribirlo “cuir”, pero me parece que ninguna de las opciones con las que me crucé transmiten todo lo que la palabra *queer* implica. En “Disputas de la disidencia sexual latinoamericana. Sujetos y teorías.” Gabriela González Ortuño presenta la evolución del término y el debate respecto a él en México y Latinoamérica.

adquirido una popularidad mucho más grande, cuando empieza a ser identificado por personas que no pertenecen a la comunidad LGBTQ y cuando se empieza a crear en México esta cultura. Me parece que la mejor forma de definir lo que hice durante este trabajo es haciendo una pequeña adaptación a lo dicho por Sherry Simon “[the queer] translator affirms her role as an active participant in the creation of meaning” (Simon 29), ya que esta traducción comentada fue crear, y explicar, significados de una nueva cultura.

VI. Anexos



Fun Home

A FAMILY TRAGICOMIC

ALISON BECHDEL



A MARINER BOOK
HOUGHTON MIFFLIN COMPANY
BOSTON NEW YORK

CHAPTER 1



OLD FATHER, OLD ARTIFICER

LIKE MANY FATHERS, MINE COULD OCCASIONALLY BE PREVAILED ON FOR A SPOT OF "AIRPLANE."



AS HE LAUNCHED ME, MY FULL WEIGHT WOULD FALL ON THE PIVOT POINT BETWEEN HIS FEET AND MY STOMACH.



IT WAS A DISCOMFORT WELL WORTH THE RARE PHYSICAL CONTACT, AND CERTAINLY WORTH THE MOMENT OF PERFECT BALANCE WHEN I SOARED ABOVE HIM.



CONSIDERING THE FATE OF ICARUS AFTER HE FLOUTED HIS FATHER'S ADVICE AND FLEW SO CLOSE TO THE SUN HIS WINGS MELTED, PERHAPS SOME DARK HUMOR IS INTENDED.



BUT BEFORE HE DID SO, HE MANAGED TO GET QUITE A LOT DONE.

HIS GREATEST ACHIEVEMENT, ARGUABLY, WAS HIS MONOMANIACAL RESTORATION OF OUR OLD HOUSE.



WHEN OTHER CHILDREN CALLED OUR HOUSE A MANSION, I WOULD DEMUR. I RESENTED THE IMPLICATION THAT MY FAMILY WAS RICH, OR UNUSUAL IN ANY WAY.



IN FACT, WE WERE UNUSUAL, THOUGH I WOULDN'T APPRECIATE EXACTLY HOW UNUSUAL UNTIL MUCH LATER. BUT WE WERE NOT RICH.



THE GILT CORNICES, THE MARBLE FIREPLACE, THE CRYSTAL CHANDELIERS, THE SHELVES OF CALF-BOUND BOOKS--THESE WERE NOT SO MUCH BOUGHT AS PRODUCED FROM THIN AIR BY MY FATHER'S REMARKABLE LEGERDEMAIN.



MY FATHER COULD SPIN GARBAGE...



...INTO GOLD.



HE COULD TRANSFIGURE A ROOM WITH THE SMALLEST OFFHAND FLOURISH.



HE COULD CONJURE AN ENTIRE, FINISHED PERIOD INTERIOR FROM A PAINT CHIP.



HE WAS AN ALCHEMIST OF APPEARANCE, A SAVANT OF SURFACE, A DAEDALUS OF DECOR.



FOR IF MY FATHER WAS ICARUS, HE WAS ALSO DAEDALUS--THAT SKILLFUL ARTIFICER, THAT MAD SCIENTIST WHO BUILT THE WINGS FOR HIS SON AND DESIGNED THE FAMOUS LABYRINTH...

...AND WHO ANSWERED NOT TO THE LAWS OF SOCIETY, BUT TO THOSE OF HIS CRAFT.



HISTORICAL RESTORATION WASN'T HIS JOB.



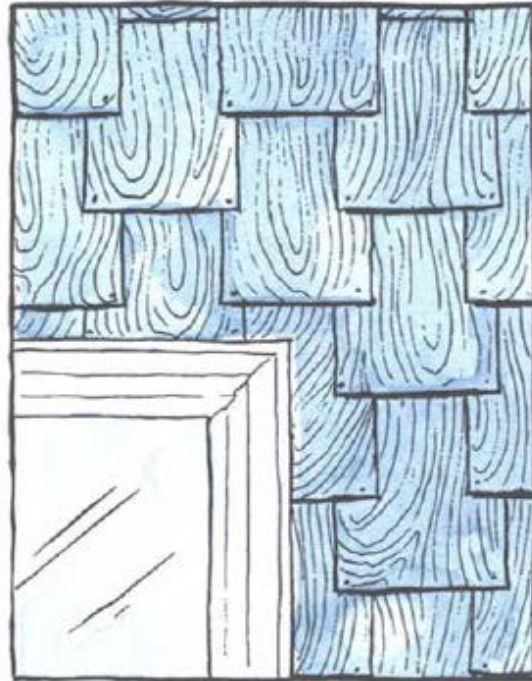
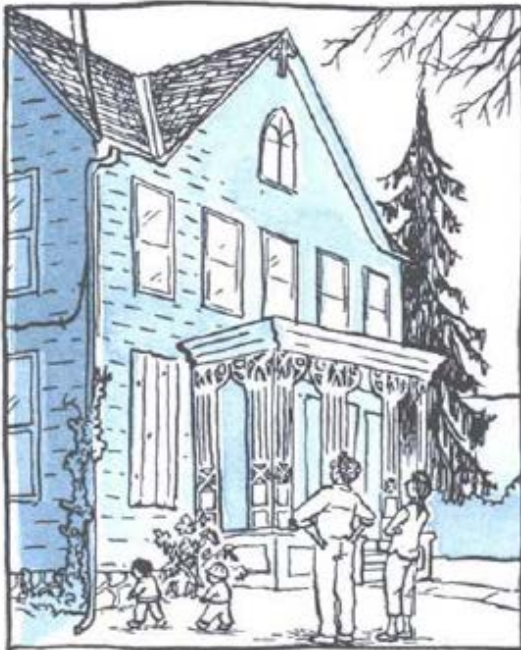
IT WAS HIS PASSION. AND I MEAN PASSION IN EVERY SENSE OF THE WORD.





BUT LOCAL FORTUNES HAD DECLINED STEADILY FROM THAT POINT, AND WHEN MY PARENTS BOUGHT THE PLACE IN 1962, IT WAS A SHELL OF ITS FORMER SELF.

THE SHUTTERS AND SCROLLWORK WERE GONE. THE CLAPBOARDS HAD BEEN SHEATHED WITH SCABROUS SHINGLES.



THE BARE LIGHTBULBS REVEALED DINGY WARTIME WALLPAPER AND WOODWORK PAINTED PASTEL GREEN.



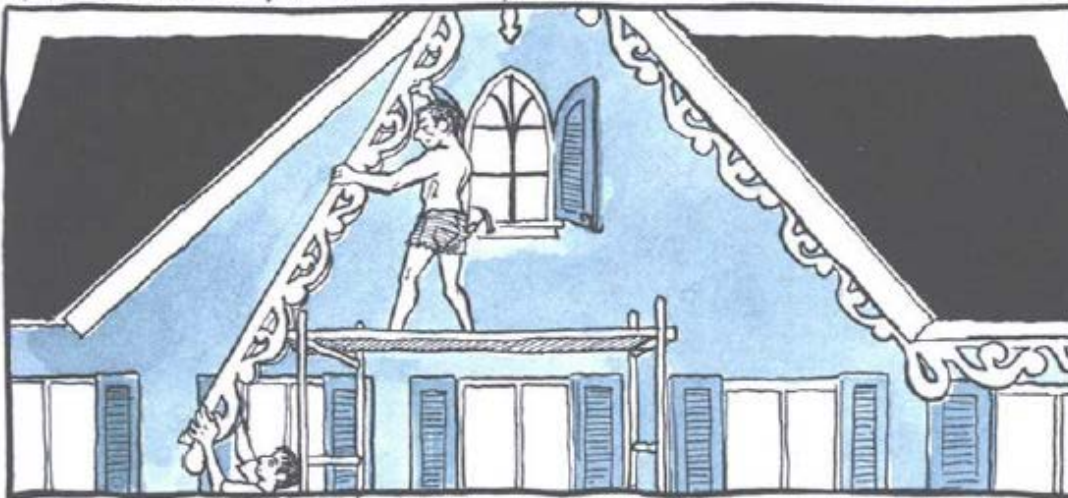
ALL THAT WAS LEFT OF THE HOUSE'S LUMBER-ERA GLORY WERE THE EXUBERANT FRONT PORCH SUPPORTS.



BUT OVER THE NEXT EIGHTEEN YEARS, MY FATHER WOULD RESTORE THE HOUSE TO ITS ORIGINAL CONDITION, AND THEN SOME.



HE WOULD PERFORM, AS DAEDALUS DID, DAZZLING DISPLAYS OF ARTFULNESS.



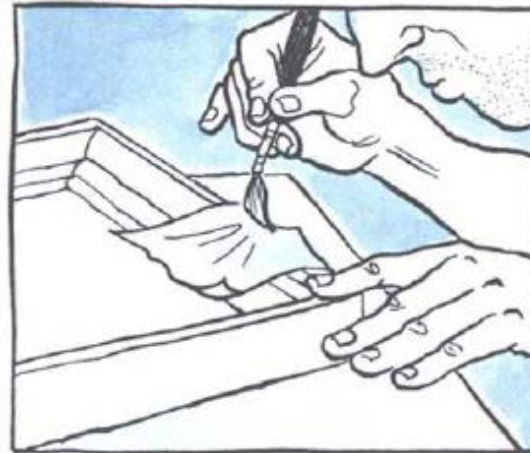
HE WOULD CULTIVATE THE BARREN YARD...

...INTO A LUSH, FLOWERING LANDSCAPE.



HE WOULD MANIPULATE FLAGSTONES THAT WEIGHED HALF A TON...

...AND THE THINNEST, QUIVERING LAYERS OF GOLD LEAF.



IT COULD HAVE BEEN A ROMANTIC STORY, LIKE IN IT'S A WONDERFUL LIFE, WHEN JIMMY STEWART AND DONNA REED FIX UP THAT BIG OLD HOUSE AND RAISE THEIR FAMILY THERE.



BUT IN THE MOVIE WHEN JIMMY STEWART COMES HOME ONE NIGHT AND STARTS YELLING AT EVERYONE...



...IT'S OUT OF THE ORDINARY.



DAEDALUS, TOO, WAS INDIFFERENT TO THE HUMAN COST OF HIS PROJECTS.



HE BLITHELY BETRAYED THE KING, FOR EXAMPLE, WHEN THE QUEEN ASKED HIM TO BUILD HER A COW DISGUISE SO SHE COULD SEDUCE THE WHITE BULL.



INDEED, THE RESULT OF THAT SCHEME--A HALF-BULL, HALF-MAN MONSTER--INSPIRED DAEDALUS'S GREATEST CREATION YET.



HE HID THE MINOTAUR IN THE LABYRINTH--A MAZE OF PASSAGES AND ROOMS OPENING ENDLESSLY INTO ONE ANOTHER...



...AND FROM WHICH, AS STRAY YOUTHS AND MAIDENS DISCOVERED TO THEIR PERIL...



...ESCAPE WAS IMPOSSIBLE.



THEN THERE ARE THOSE FAMOUS WINGS. WAS DAEDALUS REALLY STRICKEN WITH GRIEF WHEN ICARUS FELL INTO THE SEA?



OR JUST DISAPPOINTED BY THE DESIGN FAILURE?



SOMETIMES, WHEN THINGS WERE GOING WELL, I THINK MY FATHER ACTUALLY ENJOYED HAVING A FAMILY.



AND OF COURSE, MY BROTHERS AND I WERE FREE LABOR. DAD CONSIDERED US EXTENSIONS OF HIS OWN BODY, LIKE PRECISION ROBOT ARMS.



IN THEORY, HIS ARRANGEMENT WITH MY MOTHER WAS MORE COOPERATIVE.



IN PRACTICE, IT WAS NOT.



WE EACH RESISTED IN OUR OWN WAYS, BUT IN THE END WE WERE EQUALLY POWERLESS BEFORE MY FATHER'S CURATORIAL ONSLAUGHT.



MY BROTHERS AND I COULDN'T COMPETE WITH THE ASTRAL LAMPS AND GIRANDOLES AND HEPPLEWHITE SUITE CHAIRS. THEY WERE PERFECT.



I GREW TO RESENT THE WAY MY FATHER TREATED HIS FURNITURE LIKE CHILDREN, AND HIS CHILDREN LIKE FURNITURE.

MY OWN DECIDED PREFERENCE FOR THE UNADORNED AND PURELY FUNCTIONAL EMERGED EARLY.



I WAS SPARTAN TO MY FATHER'S ATHENIAN.

MODERN TO HIS VICTORIAN.



BUTCH TO HIS NELLY.

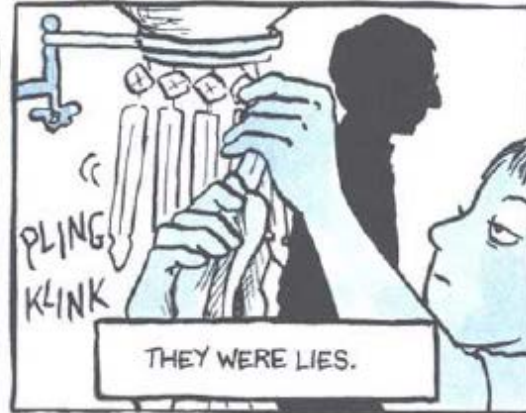
UTILITARIAN TO HIS AESTHETE.



I DEVELOPED A CONTEMPT FOR USE-
LESS ORNAMENT. WHAT FUNCTION WAS
SERVED BY THE SCROLLS, TASSELS, AND
BRIC-A-BRAC THAT INFESTED OUR HOUSE?



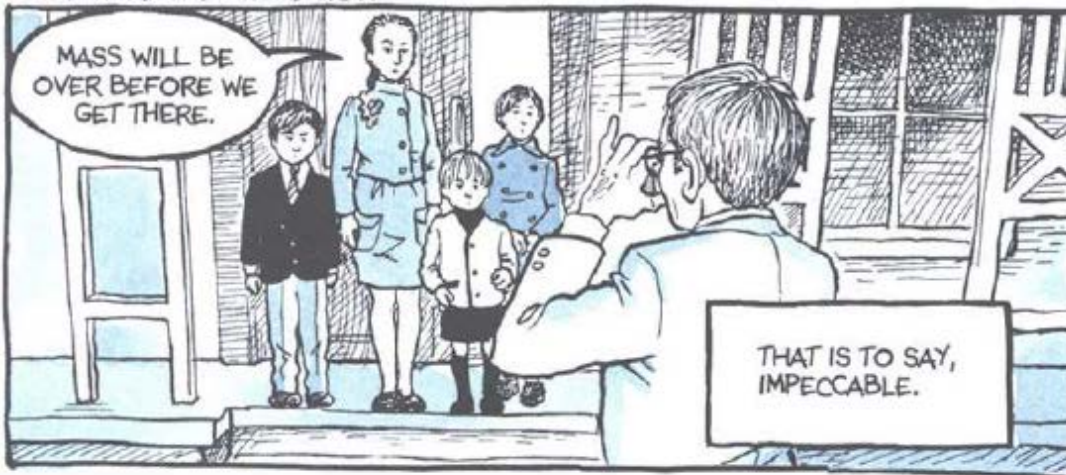
IF ANYTHING, THEY OBSCURED FUNCTION.
THEY WERE EMBELLISHMENTS IN THE
WORST SENSE.



MY FATHER BEGAN TO SEEM MORALLY
SUSPECT TO ME LONG BEFORE I KNEW
THAT HE ACTUALLY HAD A DARK SECRET.



HE USED HIS SKILLFUL ARTIFICE NOT TO MAKE THINGS, BUT TO MAKE THINGS APPEAR
TO BE WHAT THEY WERE NOT.

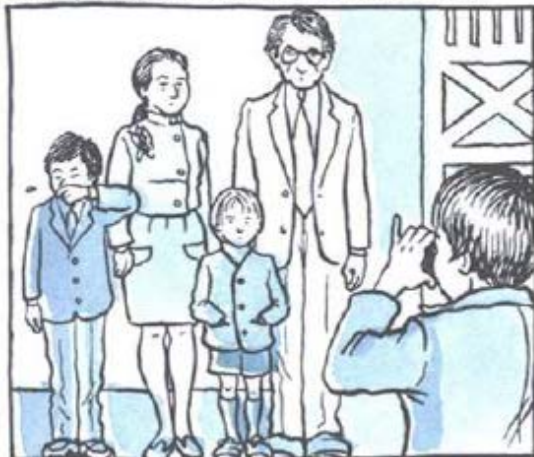


HE APPEARED TO BE AN IDEAL HUSBAND AND FATHER, FOR EXAMPLE.



IT'S TEMPTING TO SUGGEST, IN RETROSPECT, THAT OUR FAMILY WAS A SHAM.

THAT OUR HOUSE WAS NOT A REAL HOME AT ALL BUT THE SIMULACRUM OF ONE, A MUSEUM.



YET WE REALLY WERE A FAMILY, AND WE REALLY DID LIVE IN THOSE PERIOD ROOMS.



STILL, SOMETHING VITAL WAS MISSING.



AN ELASTICITY, A MARGIN FOR ERROR.



MOST PEOPLE, I IMAGINE, LEARN TO ACCEPT THAT THEY'RE NOT PERFECT.



BUT AN IDLE REMARK ABOUT MY FATHER'S TIE OVER BREAKFAST COULD SEND HIM INTO A TAILSPIN.





DON'T CHANGE IT! WE'RE LATE!

MY MOTHER ESTABLISHED A RULE.



NO COMMENTS ON HIS APPEARANCE. IS THAT UNDERSTOOD?

WHAT IF IT'S SOMETHING GOOD?

GOOD, BAD, IT DOESN'T MATTER.

IF WE COULDN'T CRITICIZE MY FATHER, SHOWING AFFECTION FOR HIM WAS AN EVEN DICIER VENTURE.



WE WERE NOT A PHYSICALLY EXPRESSIVE FAMILY, TO SAY THE LEAST. BUT ONCE I WAS UNACCOUNTABLY MOVED TO KISS MY FATHER GOOD NIGHT.

HAVING LITTLE PRACTICE WITH THE GESTURE, ALL I MANAGED WAS TO GRAB HIS HAND AND BUSS THE KNUCKLES LIGHTLY...

...AS IF HE WERE A BISHOP OR AN ELEGANT LADY, BEFORE RUSHING FROM THE ROOM IN EMBARRASSMENT.



THIS EMBARRASSMENT ON MY PART WAS A TINY SCALE MODEL OF MY FATHER'S MORE FULLY DEVELOPED SELF-LOATHING.



HIS SHAME INHABITED OUR HOUSE AS PERVASIVELY AND INVISIBLY AS THE AROMATIC MUSK OF AGING MAHOGANY.



IN FACT, THE METICULOUS, PERIOD INTERIORS WERE EXPRESSLY DESIGNED TO CONCEAL IT.

MIRRORS, DISTRACTING BRONZES, MULTIPLE DOORWAYS. VISITORS OFTEN GOT LOST UPSTAIRS.



MY MOTHER, MY BROTHERS, AND I KNEW OUR WAY AROUND WELL ENOUGH, BUT IT WAS IMPOSSIBLE TO TELL IF THE MINOTAUR LAY BEYOND THE NEXT CORNER.



AND THE CONSTANT TENSION WAS HEIGHTENED BY THE FACT THAT SOME ENCOUNTERS COULD BE QUITE PLEASANT.

HIS BURSTS OF KINDNESS WERE AS INCANDESCENT AS HIS TANTRUMS WERE DARK.



ALTHOUGH I'M GOOD AT ENUMERATING MY FATHER'S FLAWS, IT'S HARD FOR ME TO SUSTAIN MUCH ANGER AT HIM.

I EXPECT THIS IS PARTLY BECAUSE HE'S DEAD, AND PARTLY BECAUSE THE BAR IS LOWER FOR FATHERS THAN FOR MOTHERS.



MY MOTHER MUST HAVE BATHED ME HUNDREDS OF TIMES. BUT IT'S MY FATHER RINSING ME OFF WITH THE PURPLE METAL CUP THAT I REMEMBER MOST CLEARLY.



...THE SUDDEN, UNBEARABLE COLD OF ITS ABSENCE.

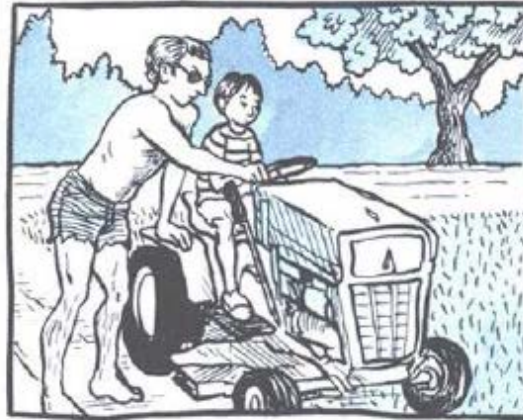
WAS HE A GOOD FATHER? I WANT TO SAY, "AT LEAST HE STUCK AROUND." BUT OF COURSE, HE DIDN'T.



IT'S TRUE THAT HE DIDN'T KILL HIMSELF UNTIL I WAS NEARLY TWENTY.



BUT HIS ABSENCE RESONATED RETRO-ACTIVELY, ECHOING BACK THROUGH ALL THE TIME I KNEW HIM.

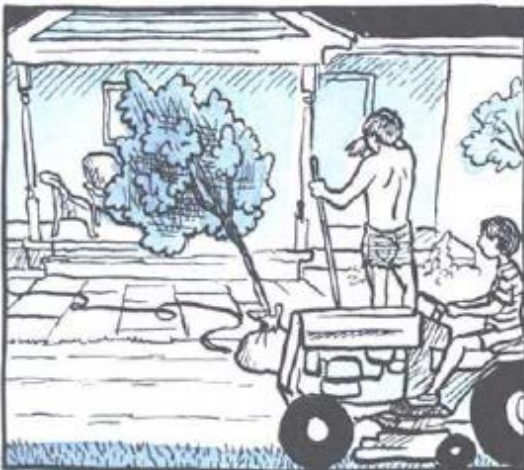


MAYBE IT WAS THE CONVERSE OF THE WAY AMPUTEES FEEL PAIN IN A MISSING LIMB.



...SMELLING OF SAWDUST AND SWEAT AND DESIGNER COLOGNE.

BUT I ACHED AS IF HE WERE ALREADY GONE.

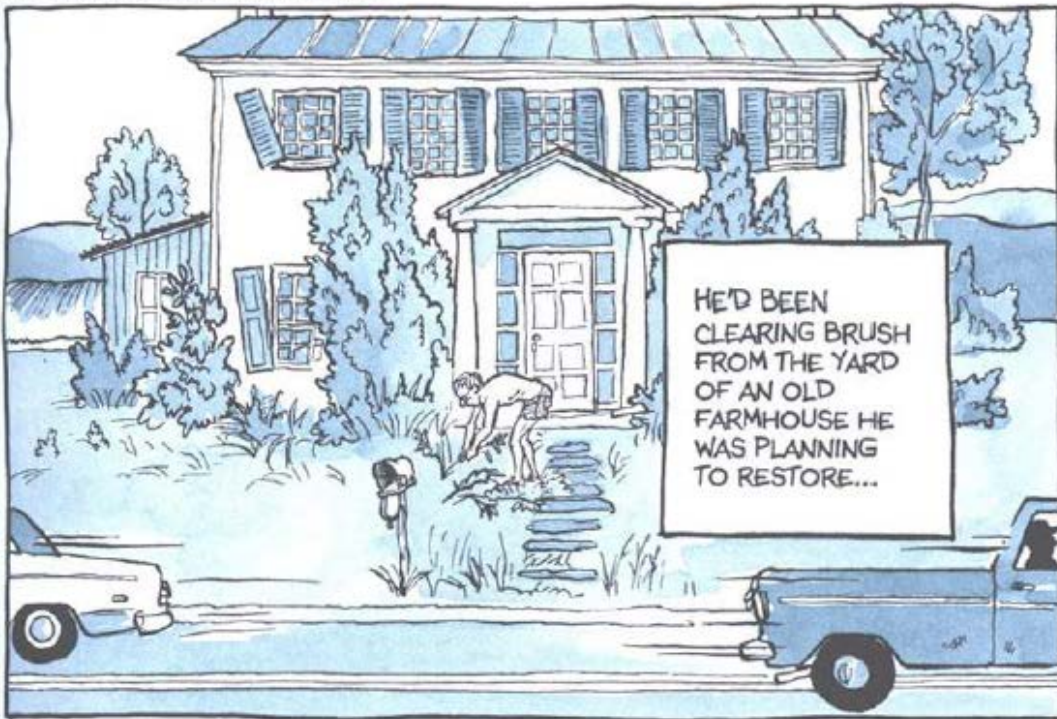


CHAPTER 4



**IN THE SHADOW
OF YOUNG GIRLS
IN FLOWER**

I HAVE SUGGESTED THAT MY FATHER KILLED HIMSELF, BUT IT'S JUST AS ACCURATE TO SAY THAT HE DIED GARDENING.

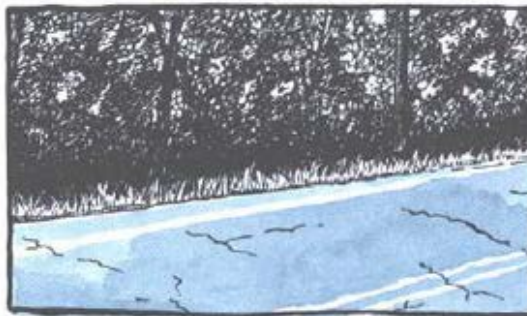


...AND HAD JUST CROSSED ROUTE 150 TO TOSS AN ARMLOAD OVER THE BANK.

THE TRUCK DRIVER DESCRIBED MY FATHER AS JUMPING BACKWARD INTO THE ROAD "AS IF HE SAW A SNAKE."



AND WHO KNOWS. PERHAPS HE DID.



OF ALL HIS DOMESTIC INCLINATIONS, MY FATHER'S DECIDED BENT FOR GARDENING WAS THE MOST REDOLENT TO ME OF THAT OTHER, MORE DEEPLY DISTURBING BENT.



WHAT KIND OF MAN BUT A SISSY COULD POSSIBLY LOVE FLOWERS THIS ARDENTLY?

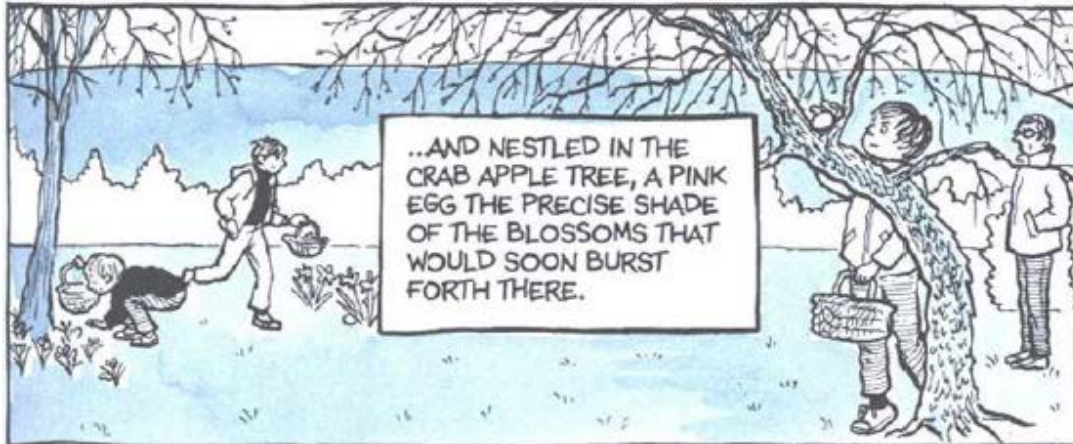


...SILK FLOWERS, GLASS FLOWERS, NEEDLEPOINT FLOWERS, FLOWER PAINTINGS AND, WHERE ANY OF THESE FAILED TO MATERIALIZE, FLORAL PATTERNS.

AT EASTER, DAD WOULD PAINT GOOSE EGGS WITH TWILING TEA ROSES.



DURING THE ENSUING HUNT, WE WOULD BE SURE TO FIND A YELLOW EGG IN A THATCH OF DAFFODILS, A LAVENDER EGG PASSING ITSELF OFF AS A CROCUS...



...AND NESTLED IN THE CRAB APPLE TREE, A PINK EGG THE PRECISE SHADE OF THE BLOSSOMS THAT WOULD SOON BURST FORTH THERE.

OUR GAMES OF BASEBALL--ALREADY LETHARGIC AFFAIRS--WOULD GRIND TO A HALT AS SOON AS THE BALL ROLLED NEAR A PERENNIAL BORDER.

THERE MY FATHER WOULD BECOME LOST TO US IN A REVERIE OF WEEDING.



AT THE FUN HOME, DAD WOULD TAKE A BREAK FROM HIS GRISLY CHORES TO TWEAK THE STIFF ARRANGEMENTS DELIVERED BY THE FLORIST.



UGLY AS THESE WERE, THEIR QUICK, DAMP SCENT MASKED THE ODOR OF FORMALDEHYDE.



We stopped for a moment by the fence, Lilac-time was nearly over; some of the trees still thrust aloft, in tall purple chandeliers, their tiny balls of blossom, but in many places among their foliage where, only a week before, they had still been breaking in waves of fragrant foam, these were now spent and shrivelled and discoloured, a hollow scum, dry and scentless. My grandfather pointed out to my father in what respects the appearance of

THAT'S HOW PROUST DESCRIBES THE LILACS BORDERING SWANN'S WAY IN REMEMBRANCE OF THINGS PAST.

MY FATHER, AS I SAY, HAD BEGUN READING THIS THE YEAR BEFORE HE DIED.



AFTER THE LILAC PASSAGE, PROUST DESCRIBES SWANN'S GARDEN IN A FEAT OF BOTH LITERARY AND HORTICULTURAL VIRTUOSITY THAT CLIMAXES IN THE NARRATOR'S RAPTUROUS COMMUNION WITH THE PINK BLOSSOMS OF THE HAWTHORN HEDGE.



THROUGH THE HEDGE, PROUST'S NARRATOR COULD SEE EVEN DEEPER INTO SWANN'S GARDEN.

THERE, SURROUNDED BY JASMINE, VERBENA, AND PANSIES, SAT A LITTLE GIRL.



THE YOUNG NARRATOR, FAILING TO DISTINGUISH THIS GIRL, GILBERTE, FROM THE GENERAL FLORAL FECUNDITY, INSTANTLY FELL IN LOVE WITH HER.



PROUST WOULD HAVE INTENSE, EMOTIONAL FRIENDSHIPS WITH FASHIONABLE WOMEN...



...BUT IT WAS YOUNG, OFTEN STRAIGHT, MEN WITH WHOM HE FELT IN LOVE.



HE WOULD ALSO FICTIONALIZE REAL PEOPLE IN HIS LIFE BY TRANSPOSING THEIR GENDER--THE NARRATOR'S LOVER ALBERTINE, FOR EXAMPLE, IS OFTEN READ AS A PORTRAIT OF PROUST'S BELOVED CHAUFFEUR/SECRETARY, ALFRED.



MY FATHER COULD NOT AFFORD A CHAUFFEUR/SECRETARY.

BUT HE DID SPRING FOR THE OCCASIONAL YARDWORK ASSISTANT/BABYSITTER.



HE WOULD CULTIVATE THESE YOUNG MEN LIKE ORCHIDS.



I ADMIRERD THEIR MASCULINE CHARMS MYSELF.

INDEED, I HAD BECOME A CONNOISSEUR OF MASCULINITY AT AN EARLY AGE.



I SENSED A CHINK IN MY FAMILY'S ARMOR, AN UNDEFENDED GAP IN THE CIRCLE OF OUR WAGONS WHICH CRIED OUT, IT SEEMED TO ME, FOR SOME PLAIN, TWO-FISTED SINEW.



I MEASURED MY FATHER AGAINST THE GRIMY DEER HUNTERS AT THE GAS STATION UPTOWN, WITH THEIR YELLOW WORKBOOTS AND SHORN-SHEEP HAIRCUTS.



AND WHERE HE FELL SHORT, I STEPPED IN.

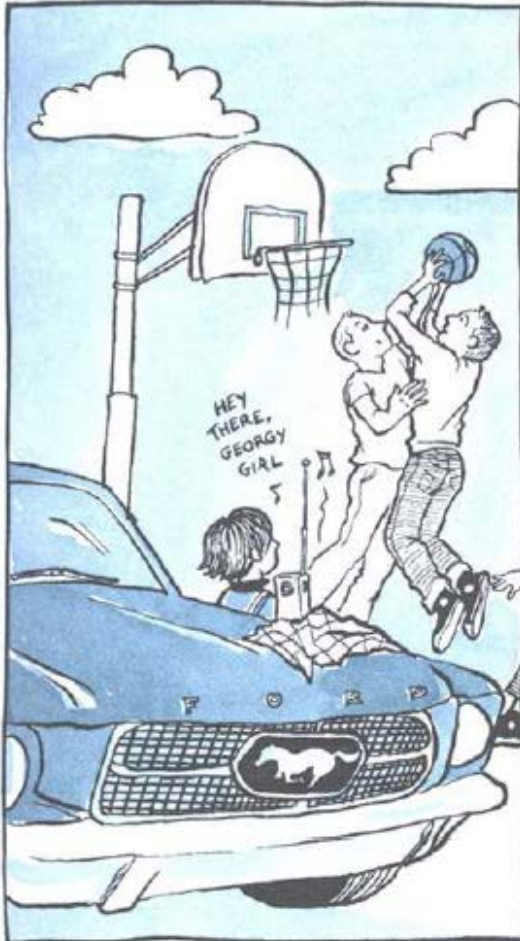


I COUNTED AS AN INDICATION OF MY SUCCESS THE NICKNAME BESTOWED ON ME BY MY OLDER COUSINS.



IT WAS SELF-DESCRIPTIVE. CROPPED, CURT, PERCUSSIVE. PRACTICALLY ONOMATOPOEIC. AT ANY RATE, THE OPPOSITE OF SISSY.

AND DESPITE THE TYRANNICAL POWER WITH WHICH HE HELD SWAY, IT WAS CLEAR TO ME THAT MY FATHER WAS A BIG SISSY.



PROUST REFERS TO HIS EXPLICITLY HOMOSEXUAL CHARACTERS AS "INVERTS." I'VE ALWAYS BEEN FOND OF THIS ANTI-QUATED CLINICAL TERM.



IT'S IMPRECISE AND INSUFFICIENT, DEFINING THE HOMOSEXUAL AS A PERSON WHOSE GENDER EXPRESSION IS AT ODDS WITH HIS OR HER SEX.

BUT IN THE ADMITTEDLY LIMITED SAMPLE COMPRISING MY FATHER AND ME, PERHAPS IT IS SUFFICIENT.



NOT ONLY WERE WE INVERTS. WE WERE INVERSIONS OF ONE ANOTHER.



IT WAS A WAR OF CROSS-PURPOSES, AND SO DOOMED TO PERPETUAL ESCALATION.





BETWEEN US LAY A SLENDER DEMILITARIZED ZONE--OUR SHARED REVERENCE FOR MASCULINE BEAUTY.




BUT I WANTED THE MUSCLES AND TWEED LIKE MY FATHER WANTED THE VELVET AND PEARLS--SUBJECTIVELY, FOR MYSELF.



THE OBJECTS OF OUR DESIRE WERE QUITE DIFFERENT.





SHORTLY AFTER DAD DIED, I WAS ROOTING THROUGH A BOX OF FAMILY PHOTOS AND CAME ACROSS ONE I HAD NEVER SEEN.

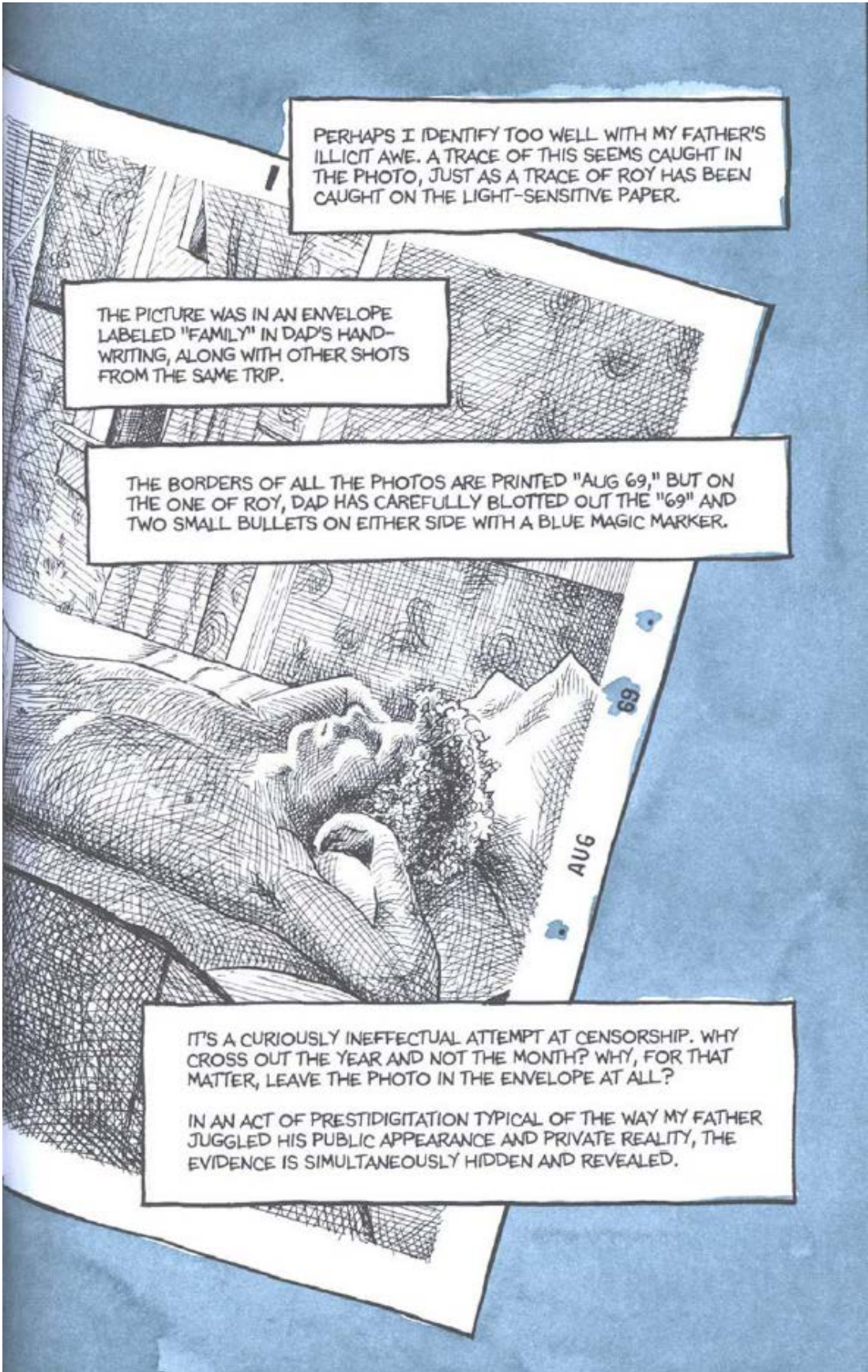
IT'S LOW-CONTRAST AND OUT OF FOCUS. BUT THE SUBJECT IS CLEARLY OUR YARDWORK ASSISTANT/BABYSITTER, ROY.

IT APPEARS TO HAVE BEEN TAKEN ON A VACATION WHEN I WAS EIGHT, A TRIP ON WHICH ROY ACCOMPANIED MY FATHER, MY BROTHERS, AND ME TO THE JERSEY SHORE WHILE MY MOTHER VISITED HER OLD ROOMMATE IN NEW YORK CITY.

I REMEMBER THE HOTEL ROOM. MY BROTHERS AND I SLEPT IN ONE ADJOINING IT.

THE BLURRINESS OF THE PHOTO GIVES IT AN ETHEREAL, PAINTERLY QUALITY. ROY IS GILDED WITH MORNING SEASIDE LIGHT. HIS HAIR IS AN AUREOLE.

IN FACT, THE PICTURE IS BEAUTIFUL. BUT WOULD I BE ASSESSING ITS AESTHETIC MERITS SO CALMLY IF IT WERE OF A SEVENTEEN-YEAR-OLD GIRL? WHY AM I NOT PROPERLY OUTRAGED?



PERHAPS I IDENTIFY TOO WELL WITH MY FATHER'S ILLICIT AWE. A TRACE OF THIS SEEMS CAUGHT IN THE PHOTO, JUST AS A TRACE OF ROY HAS BEEN CAUGHT ON THE LIGHT-SENSITIVE PAPER.

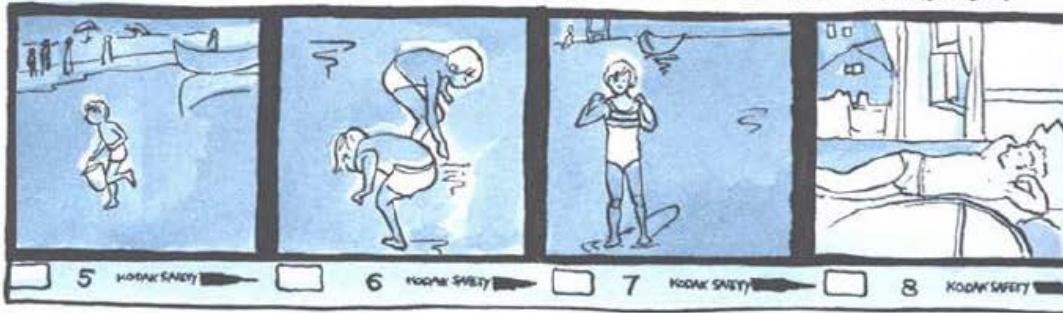
THE PICTURE WAS IN AN ENVELOPE LABELED "FAMILY" IN DAD'S HAND-WRITING, ALONG WITH OTHER SHOTS FROM THE SAME TRIP.

THE BORDERS OF ALL THE PHOTOS ARE PRINTED "AUG 69," BUT ON THE ONE OF ROY, DAD HAS CAREFULLY BLOTTED OUT THE "69" AND TWO SMALL BULLETS ON EITHER SIDE WITH A BLUE MAGIC MARKER.

IT'S A CURIOUSLY INEFFECTUAL ATTEMPT AT CENSORSHIP. WHY CROSS OUT THE YEAR AND NOT THE MONTH? WHY, FOR THAT MATTER, LEAVE THE PHOTO IN THE ENVELOPE AT ALL?

IN AN ACT OF PRESTIDIGITATION TYPICAL OF THE WAY MY FATHER JUGGLED HIS PUBLIC APPEARANCE AND PRIVATE REALITY, THE EVIDENCE IS SIMULTANEOUSLY HIDDEN AND REVEALED.

A PERUSAL OF THE NEGATIVES REVEALS THREE BRIGHT SHOTS OF MY BROTHERS AND ME ON THE BEACH FOLLOWED BY THE DARK, MURKY ONE OF ROY ON THE BED.

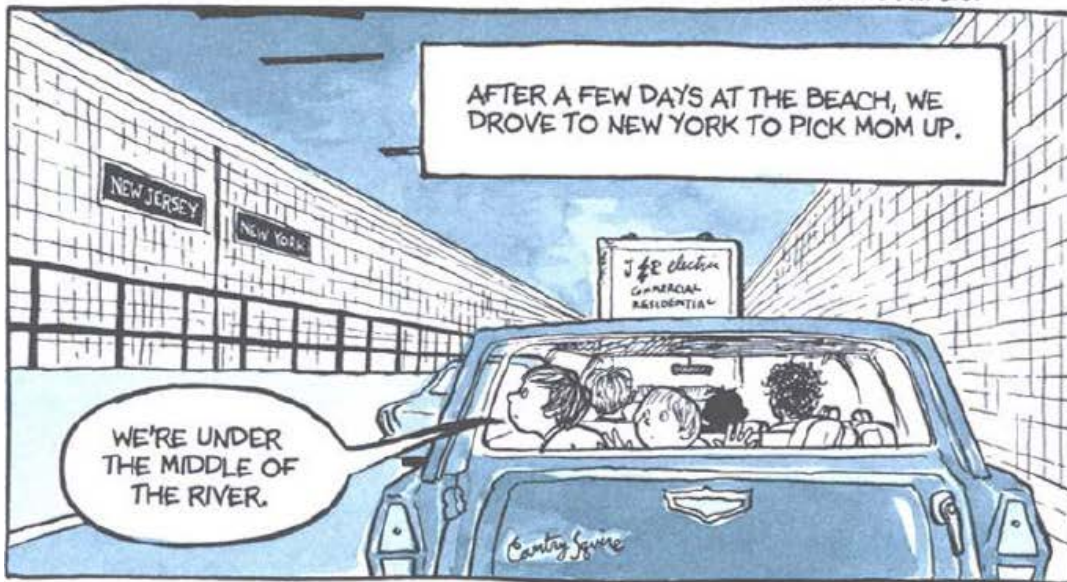


IN ONE OF PROUST'S SWEEPING METAPHORS, THE TWO DIRECTIONS IN WHICH THE NARRATOR'S FAMILY CAN OPT FOR A WALK--SWANN'S WAY AND THE GUERMANTES WAY--ARE INITIALLY PRESENTED AS DIAMETRICALLY OPPOSED.

BOURGEOIS VS. ARISTOCRATIC, HOMO VS. HETERO, CITY VS. COUNTRY, EROS VS. ART, PRIVATE VS. PUBLIC.



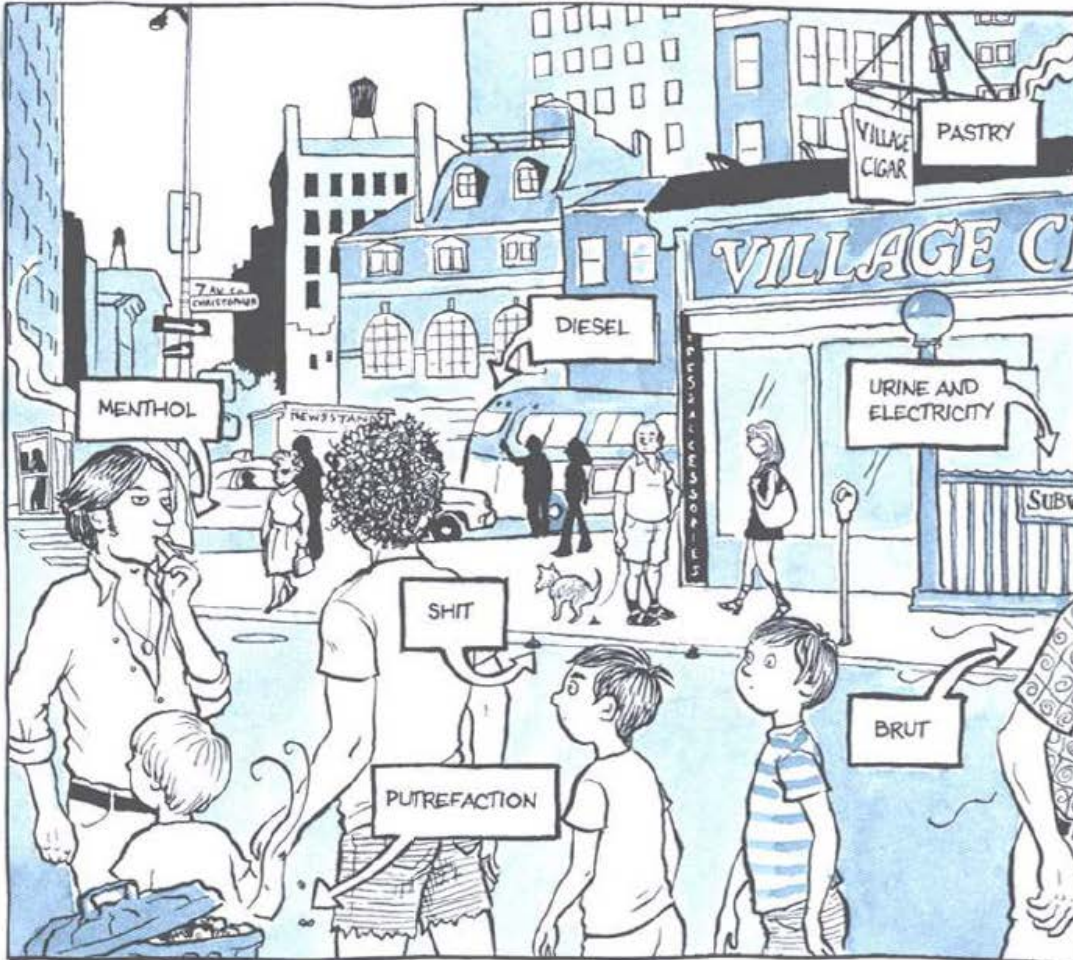
BUT AT THE END OF THE NOVEL THE TWO WAYS ARE REVEALED TO CONVERGE--TO HAVE ALWAYS CONVERGED--THROUGH A VAST "NETWORK OF TRANSVERSALS."



SHE WAS STAYING ON BLEECKER STREET WITH HER FRIEND ELLY.



ROY TOOK US FOR A WALK WHILE DAD WENT UP TO THE APARTMENT. IN THE HOT AUGUST AFTERNOON, THE CITY WAS REDUCED, LIKE A LONG-SIMMERING DEMIGLACE, TO A FRAGRANCE OF STUNNING RICHNESS AND COMPLEXITY.



I HAVE A HALLUCINOGENIC MEMORY OF A THROBBING WELTER OF PEOPLE IN A LARGE CIRCLE. IT MUST HAVE BEEN WASHINGTON SQUARE PARK.

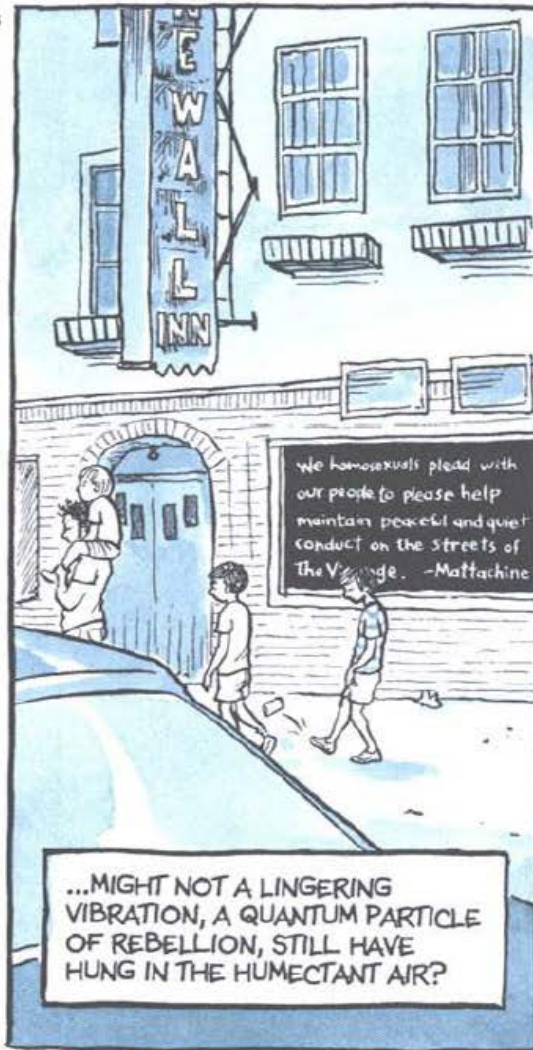


MAYBE I WAS EXPERIENCING A CONTACT HIGH FROM THE LSD TRIPS NO DOUBT SWIRLING AROUND US.

OR PERHAPS IT WAS A CONTACT HIGH OF A DIFFERENT SORT. IT HAD ONLY BEEN A FEW WEEKS SINCE THE STONEWALL RIOTS, I REALIZE NOW.



AND WHILE I ACKNOWLEDGE THE ABSURDITY OF CLAIMING A CONNECTION TO THAT MYTHOLOGIZED FLASHPOINT...

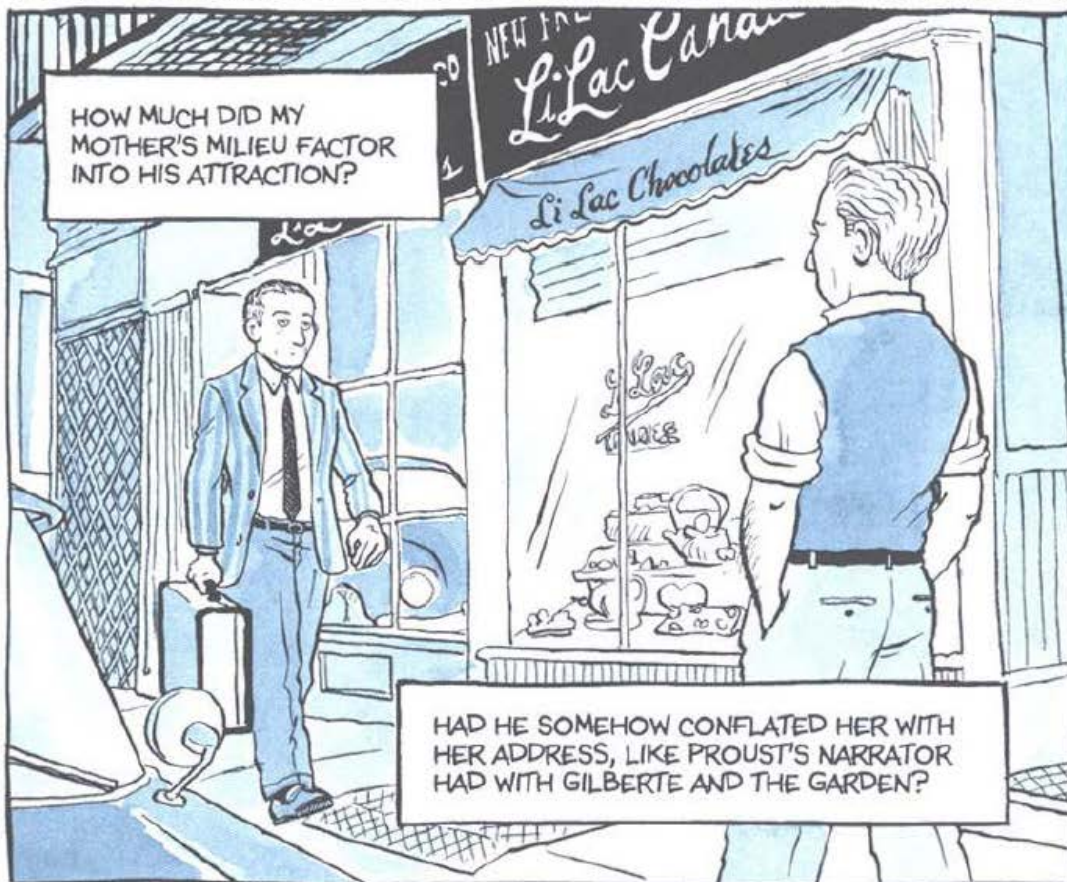


...MIGHT NOT A LINGERING VIBRATION, A QUANTUM PARTICLE OF REBELLION, STILL HAVE HUNG IN THE HUMECTANT AIR?

AT THE VERY LEAST, THIS AFTERNOON IS A CURIOUS WATERSHED BETWEEN MY PARENTS' YOUNG ADULTHOOD IN THE CITY A DECADE EARLIER, AND MY OWN A DECADE LATER.



I IMAGINE MY FATHER TAKING THE BUS UP FROM COLLEGE TO VISIT MY MOTHER, WALKING DOWN CHRISTOPHER STREET IN HIS BORROWED BROOKS BROTHERS FINERY.



I'VE NEVER BEEN INSIDE THE FRONT DOOR OF MOM'S OLD BUILDING, BUT I'M AS NOSTALGIC ABOUT IT AS IF I'D LIVED THERE MYSELF.



ON SUCCESSIVE VISITS TO THE CITY, I GREW TO KNOW THE NEIGHBORHOOD.



YEARS LATER, ON AN EVENING OF BAR-HOPPING, I ENTERED THIS ESTABLISHMENT WITH A GANG OF LESBIAN FRIENDS.



WE LEFT, TOO NAIVE TO REALIZE WE'D BEEN EIGHTY-SIXED. I DIDN'T EVEN KNOW THE TERM EIGHTY-SIX. WHEN I DID LEARN IT, MY RETROACTIVE MORTIFICATION WAS SOFTENED BY THE KNOWLEDGE THAT I'D TAKEN PART IN SUCH A LEXICOGRAPHICAL EVENT.

by this gun. 3. Slang A piano. [Sense 3, 1950s] or keys.
eight·y·six or **86** (ā'tē-siks') *tr.v.* **eight·y·sixed**, **eight·y·sixing**, **eight·y·six·es** or **86·ed**. **86·ing**, **86·es** Slang 1. To refuse to serve (an unwelcome customer) at a bar or restaurant. 2a. To throw out; eject. **b.** To throw away; discard. [Perhaps after Chumley's bar and restaurant at 86 Bedford Street in Greenwich Village, New York City.]
-ein *suffix*. A chemical compound related to a specified compound with

THERE WERE MANY SUCH HUMILIATIONS IN STORE FOR ME AS A YOUNG LESBIAN.

I'D COME TO NEW YORK AFTER COLLEGE, EXPECTING A BOHEMIAN REFUGE...



...BUT THE VILLAGE IN THE EARLY EIGHTIES WAS A COLD, MERCENARY PLACE.

ONCE, MY MOTHER SHARED A GLIMPSE OF LIFE THERE IN THE OLD DAYS.



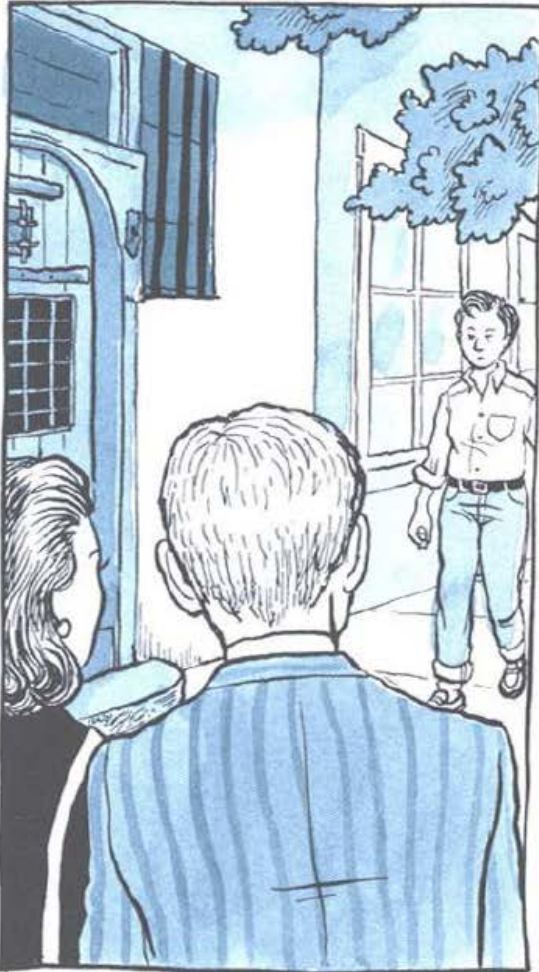
IF HER COMMENT WAS AN ATTEMPT TO SWAY ME FROM MY COURSE, IT FAILED UTTERLY. I BECAME FASCINATED WITH LESBIAN PULP FICTION FROM THE FIFTIES--THE BAR RAIDS AND THE ILLEGAL CROSS-DRESSING.



IF THE COPS SEARCHED ME, COULD I PASS THE THREE-ARTICLES-OF-WOMEN'S-CLOTHING RULE?

WOULD I HAVE HAD THE GUTS TO BE ONE OF THOSE EISENHOWER-ERA BUTCHES?

OR WOULD I HAVE MARRIED AND SOUGHT SUCCOR FROM MY HIGH SCHOOL STUDENTS?



IN DAD'S EDITION OF PROUST, THE TITLE OF VOLUME FOUR IS CHASTELY TRANSLATED AS CITIES OF THE PLAIN FROM THE FRENCH SODOME ET GOMORRHE .



THE ORIGINAL TITLE OF VOLUME TWO IS *À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS*, LITERALLY "IN THE SHADOW OF YOUNG GIRLS IN FLOWER."



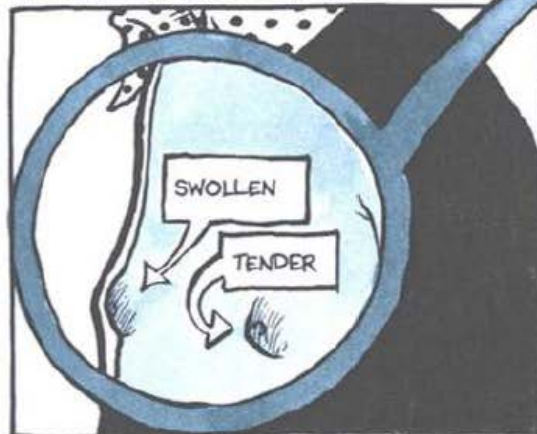
BUT OF COURSE, AS PROUST HIMSELF SO LAVISHLY ILLUSTRATES, EROS AND BOTANY ARE PRETTY MUCH THE SAME THING.



AND BUDDING IS THE ONLY POSSIBLE WORD TO DESCRIBE THE PAINFUL, ITCHY BEGINNINGS OF MY BREASTS, AT TWELVE.

IT'S TRUE I HAD NOT WANTED TO GROW BREASTS, BUT IT NEVER OCCURRED TO ME THAT THEY WOULD HURT.

NOR HAD I EXPECTED THEM TO BE SO ODDLY CARTILAGINOUS. ACCIDENTAL IMPACT WAS EXCRUCIATING.





WHEN I WAS TEN, TWO YEARS AFTER OUR SEASIDE JAUNT WITH ROY, MY FATHER HAD FOUND SOMEONE NEW TO HELP WITH THE YARDWORK.



SO INSTEAD OF GOING TO THE BEACH, WE WENT CAMPING.



THE PLAN WAS TO GO TO OUR FAMILY'S DEER CAMP, CALLED THE BULLPEN.



THE BULLPEN WAS OUT IN THE FOREST OF THE ALLEGHENY PLATEAU, WHICH ONCE STRETCHED UNDIFFERENTIATED ALL THE WAY TO LAKE ERIE.



NOW IT WAS GOUGED WITH VAST STRIP MINES. MY BROTHERS AND I WERE EXCITED ABOUT SEEING THE MONSTROUS SHOVELS THAT TORE OFF WHOLE MOUNTAINTOPS.



IT LOOKED CLEAN ENOUGH TO ME.





I FELT AS IF I'D BEEN STRIPPED NAKED MYSELF, INEXPLICABLY ASHAMED, LIKE ADAM AND EVE.



ONCE WE WERE AT THE BULLPEN, MY BROTHERS DISCOVERED THE CALENDAR.

THE SHOVEL WASN'T RUNNING, BUT THE OPERATOR LET US INTO THE CAB.



THAT AFTERNOON, WE DROVE OUT TO THE STRIP MINE.



INSIDE I WAS ASTONISHED BY WHAT STRUCK ME AS A BIZARRE COINCIDENCE.



AS THE MAN SHOWED US AROUND, IT SEEMED IMPERATIVE THAT HE NOT KNOW I WAS A GIRL.



MY BROTHER IGNORED ME. BUT LOOKING BACK, MY STRATAGEM STRIKES ME AS A PRECOCIOUS FEAT OF PROUSTIAN TRANSPOSITION--

--NOT TO MENTION A TIDY MELDING OF PROUST'S REAL ALFRED AND HIS FICTIONAL ALBERTINE.

THE NEXT DAY, DAD WENT BACK TO TOWN FOR A FUNERAL. BILL SHOWED MY BROTHERS AND ME HOW TO SHOOT HIS .22. NONE OF US COULD MANAGE TO PULL THE TRIGGER.



ABASHED, WE SLUNK INTO THE WOODS TO GET CANS OF POP FROM THE SPRING.





I WAS SHOCKED WHEN BILL GRABBED THE GUN.



THEN RELIEVED AND SOMEWHAT EMBARRASSED THAT THE SNAKE WAS GONE.



ON THE DRIVE HOME, A POSTLAPSARIAN MELANCHOLY CREPT OVER ME. I HAD FAILED SOME UNSPOKEN INITIATION RITE, AND LIFE'S POSSIBILITIES WERE NO LONGER INFINITE.



WHAT IF MY FATHER HAD SEEN A SNAKE THE SIZE OF THAT ONE?



THE SERPENT IS A VEXINGLY AMBIGUOUS ARCHETYPE.

IT'S OBVIOUSLY A PHALLUS, YET A MORE ANCIENT AND UNIVERSAL SYMBOL OF THE FEMINE PRINCIPLE WOULD BE HARD TO COME BY.

PERHAPS THIS UNDIFFERENTIATION, THIS NONDUALITY, IS THE POINT.

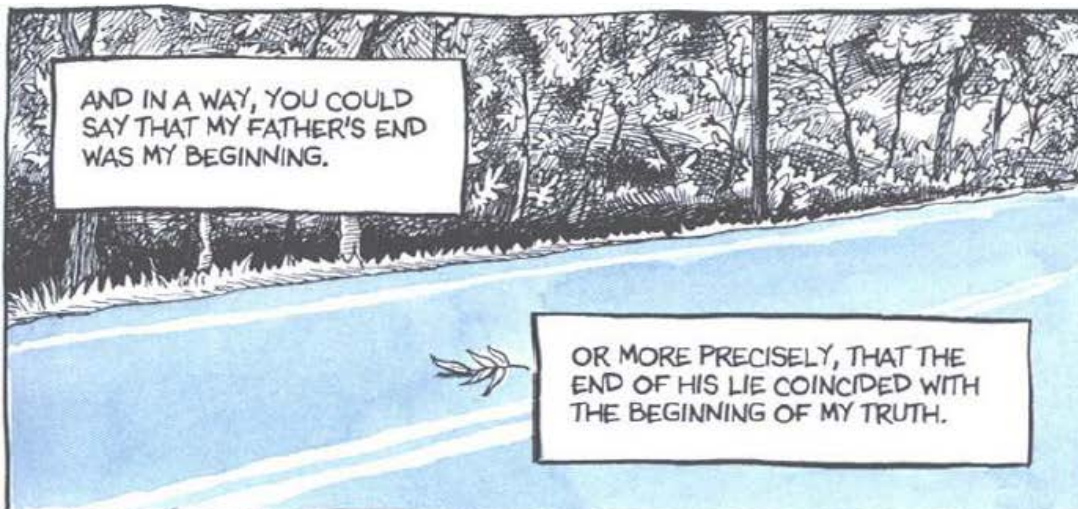


MAYBE THAT'S WHAT'S SO UNSETTLING ABOUT SNAKES.



THEY ALSO IMPLY CYCLICALITY, LIFE FROM DEATH, CREATION FROM DESTRUCTION.





IN THE CITY, IN A LUNCHEONETTE...

...WE SAW A MOST UNSETTLING SIGHT.





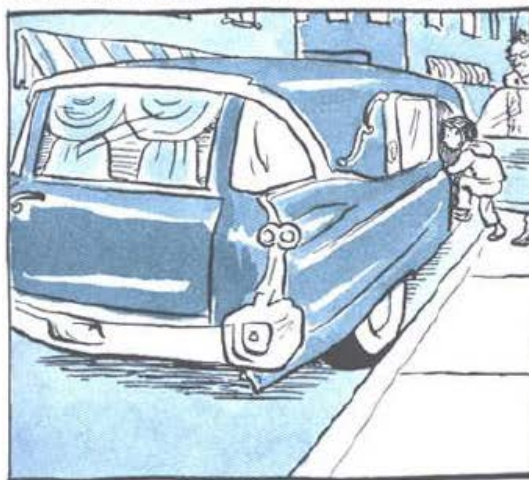
WHAT ELSE COULD I SAY?



BUT THE VISION OF THE TRUCK-DRIVING BULLDYKE SUSTAINED ME THROUGH THE YEARS...



...AS PERHAPS IT HAUNTED MY FATHER.



AFTER DAD DIED, AN UPDATED TRANSLATION OF PROUST CAME OUT. REMEMBRANCE OF THINGS PAST WAS RE-TITLED IN SEARCH OF LOST TIME.



THE NEW TITLE IS A MORE LITERAL TRANSLATION OF À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, BUT IT STILL DOESN'T QUITE CAPTURE THE FULL RESONANCE OF PERDU.

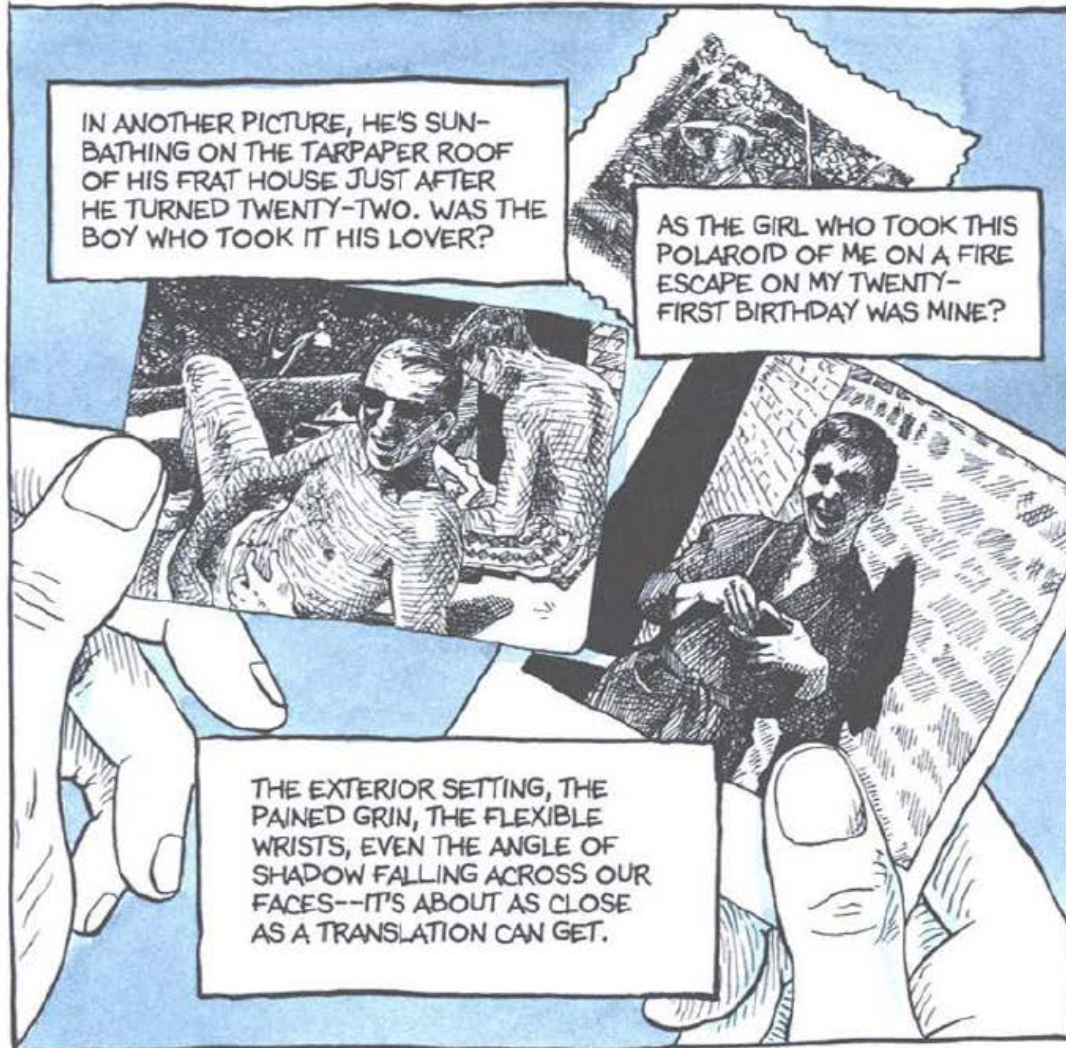


WHAT'S LOST IN TRANSLATION IS THE COMPLEXITY OF LOSS ITSELF. IN THE SAME BOX WHERE I FOUND THE PHOTO OF ROY, THERE'S ONE OF DAD AT ABOUT THE SAME AGE.



HE'S WEARING A WOMEN'S BATHING SUIT. A FRATERNITY PRANK? BUT THE POSE HE STRIKES IS NOT MINCING OR SILLY AT ALL.

HE'S LISSOME, ELEGANT.



IN ANOTHER PICTURE, HE'S SUN-BATHING ON THE TARPAPER ROOF OF HIS FRAT HOUSE JUST AFTER HE TURNED TWENTY-TWO. WAS THE BOY WHO TOOK IT HIS LOVER?

AS THE GIRL WHO TOOK THIS POLAROID OF ME ON A FIRE ESCAPE ON MY TWENTY-FIRST BIRTHDAY WAS MINE?

THE EXTERIOR SETTING, THE PAINED GRIN, THE FLEXIBLE WRISTS, EVEN THE ANGLE OF SHADOW FALLING ACROSS OUR FACES--IT'S ABOUT AS CLOSE AS A TRANSLATION CAN GET.

Bibliografía

Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Nueva York: Routledge, 2002.

Bechdel, Alison. "Cartoonist's Introduction." *The Essential Dykes to Watch Out For*. Boston: Houghton Mifflin, 2008. vii – xviii.

_____. Entrevista con Lynn Emmert. "The Alison Bechdel Interview." *The Comics Journal*. No. 282 (abril del 2007). 22 de octubre del 2014. Web <<http://www.tcj.com/the-alison-bechdel-interview>>

_____. Entrevista con MariNaomi. *MariNaomi's Semi-Illustrated Interview with Alison Bechdel*. San Francisco: n.p., 2012. Zine.

_____. Entrevista con Tim Teeman. "Our Families Are All Mysteries to Us." *The Times*. (12 de mayo del 2012): 15. 10 de octubre del 2014. Web. <<http://www.timteeman.com/wp-content/uploads/2012/05/Alison-Bechdel-interview.pdf>>

_____. *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin, 2006.

_____. *The Indelible Alison Bechdel: Confessions, Comix and Miscellaneous Dykes to Watch Out For*. Ithaca: Firebrand Books, 1998.

Berman, Antoine. "Translation and the Trials of the Foreign." *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Nueva York: Routledge, 2012. 240 – 253.

Breen, Margaret S. "Homosexual Identity, Translation and Prime-Stevenson's Imre and the Intersexes." *Clcweb: Comparative Literature & Culture: A Web Journal*. 14.1 (2012): 1 – 9. Literary Reference Center. Web. 9 de mayo del 2014. < <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,uid,ip,url&db=lfh&AN=74158760&site=ehost-live> >

Bright, Susie. "Introduction." *Twisted Sisters 2: Drawing the Line*. Ed. Diane Noomin. Northampton: Kitchen Sink, 1995.

Brumme, Jenny. "Introducción." *La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2008. 7-14.

Burton, William M. "Inverting the Text: A Proposed Queer Translation Praxis." *In Other Words: The Journal for Literary Translators*. Ed. B.J. Epstein. Número especial *Translating Queers/Queering Translation* No. 36 (invierno 2010): 54 – 68. 9 de mayo del 2014. <<http://es.scribd.com/doc/47183778/Inverting-the-Text>>

Butler, Judith. "Critically Queer." *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: Routledge, 2011. 169 – 185.

Chaney, Michael A. "Introduction." *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2011. 3 – 9.

Christensen, Charles "Zan" (editor). *Anything That Loves: Comics Beyond "Gay" and "Straight"*. Seattle: Northwest Press, 2013.

Chute, Hillary L. "Alison Bechdel." *Outside the Box: Interviews with Contemporary Cartoonists*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014. 155 – 175.

_____. "Introduction: Women, Comics, and the Risk of Representation." y "Animating an Archive: Repetition and Regeneration in Alison Bechdel's *Fun Home*." *Graphic Women: Life Narrative & Contemporary Comics*. Nueva York: Columbia University Press, 2010. 1 – 28, 175 – 218.

Cvetkovich, Ann. "Drawing the Archive in Alison Bechdel's "Fun Home"." *Women's Studies Quarterly*. Vol.36 No. ½ (primavera – verano 2008): 111 - 128. 6 de noviembre del 2013 <<http://www.jstor.org/stable/27649738>>.

Dyer, Richard. *The Culture of Queers*. Londres: Routledge, 2002.

Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2008.

_____. *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2008.

Gilliam, Terry. "Foreword". *1001 Comics You Must Read Before You Die: The Ultimate Guide to Comic Books, Graphic Novels, Comic Strips and Manga*. Londres: Cassell Illustrated, 2011. 6 – 7.

González Ortuño, Gabriela. "Disputas de la disidencia sexual latinoamericana. Sujetos y teorías." Primer Congreso Latinoamericano de Estudiantes de Posgrado en Ciencias Sociales. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – Sede México. Ciudad de México. 27 de junio del 2014. 17 de abril del 2015. Web <http://clepso.flacso.edu.mx/sites/default/files/clepso.2014_eje_6_ortuno.pdf>

Groensteen, Thierry. *Comics and Narration*. Misisipi: University of Mississippi Press, 2013.

_____. *The System of Comics*. Misisipi: University of Mississippi Press, 2009.

Hall, Justin. *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics*. Seattle: Fantagraphics Books, 2011.

Halperin, David M. "Gay Identity and Its Discontents." *How to Be Gay*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012. 69 – 81.

Harvey, Keith. "Gay Community, Gay Identity and the Translated Text." *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*. Vol.13, no.1 (2000): 137 -165. 14 de mayo del 2014. <<http://id.erudit.org/iderudit/037397ar>>

_____. "Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer." *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Nueva York: Routledge, 2012. 344 – 364.

Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Misisipi: University of Mississippi Press, 2005.

Inness, Sherrie A. y Lloyd, Michele E. "G.I. Joes in Barbie Land: Recontextualizing Butch in Twentieth-Century Lesbian Culture." *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. Ed. Brett Beemyn y Michele Eliason. Nueva York: New York University Press, 1996. 9 -34.

Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. Nueva York: New York University Press, 2001.

Kaindl, Klaus. "Comics in Translation." *Handbook of Translation Studies: Volume 1*. Ed. Yves Gambier y Luc Van Doorslaer. Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2010. 36 – 40.

Lemberg, Jennifer. "Closing the Gap in Alison Bechdel's "Fun Home"." *Women's Studies Quarterly*. Vol.36 No. ½ (primavera – verano 2008): 129 - 140. 6 de noviembre del 2013 <<http://www.jstor.org/stable/27649739>>.

López Guix, Juan Gabriel y Minett Wilkinson, Jacqueline. *Manual de traducción inglés – castellano*. Barcelona: Gedisa, 1997.

Mayoral Asensio, Roberto. "Notas sobre la traducción de cómics." *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*. No.1 (enero 1984): 92 – 101. 16 de enero del 2014. <http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Notas_Comics.pdf>

Mayoral, Roberto; Kelly, Dorothy y Gallado, Natividad. "Concepto de <<Traducción subordinada>> (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción" *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España: Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Ed. F. Fernández. Valencia: Asociación española de lingüística aplicada, 1986. 95 – 105.

Mazzei, Cristiano A. "Introduction." *Queering Translation Studies*. Tesis de maestría. University of Massachusetts – Amherst, Amherst, 2007. Master Theses 1896 – 2014. Web. 1 – 17. 14 de mayo del 2014. <<http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1078&context=theses>>

McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nueva York: William Morrow, 1993.

Meyer, Moe. "Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp". *The Politics and Poetics of Camp*. Londres: Routledge, 2011. 1 – 22.

Miodrag, Hannah. *Comics and Language: Reimagining Critical Discourse on the Form*. Misisipi: University Press of Mississippi, 2013

Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Londres: Routledge, 2012.

Muñoz, José Esteban. "Queerness as Horizon: Utopian Hermeneutics in the Face of Gay Pragmatism." *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press, 2009. 19 – 32.

Murphy, AprilJo. "Homicidal Lesbian Terrorists to Crimson Caped Crusaders: How Folk and Mainstream Lesbian Heroes Queer Cultural Space." *Heroines of Comic Books and Literature: Portrayals in Popular Culture*. Ed. Maja Bajac-Carter et al. Plymouth: Rowman & Littlefield, 2014. 153 – 167.

Naro, Guilhem. "Las marcas de oralidad en el cómic *Iznogoud* y su traducción del francés al español." *La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Ed. Jenny Brumme. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2008. 95-114.

Nestle, Joan. "Butch-Femme Relationships: Sexual Courage in the 1950s." *A Restricted Country*. Ithaca: Firebrand, 1987. 100 – 109.

Pearl, Monica B. "Graphic Language." *Prose Studies*. 30.3 (2008): 286 – 304. 30 de enero del 2014. <<http://eds.a.ebscohost.com/ehost/detail?sid=2ab0417a-b9f8-4505-aa5b-e64744b6499e%40sessionmgr4002&vid=1&hid=4111&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSx1aWQsaXAsdXJsJnNpdGU9ZWZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=lfh&AN=45048525>>

Postema, Barbara. *Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments*. Rochester: RIT Press, 2013.

Rohy, Valerie. "In the Queer Archive: *Fun Home*." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Vol. 16, No.3 (2010): 340 – 361. 19 de septiembre del 2014. <http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_lesbian_and_gay_studies/v016/16.3.rohy.html>

Romero-Jódar, Andrés. "Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Local Texts." *Atlantis*. Vol.35 no.1 (junio 2013): 117 – 135. 25 de abril del 2014 < <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie.uid.ip.url&db=lfh&AN=88834692&site=ehost-live> >

Rota, Valerio. "Aspects of Adaptation." *Comics in Translation*. Ed. Federico Zanettin. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008. 79 – 98.

Sabin, Roger. *Comics, Comix & Graphic Novels: A History of Comic Art*. Nueva York: Phaidon Press, 2010.

Saraceni, Mario. *The Language of Comics*. Londres: Routledge, 2003.

Simon, Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres: Routledge, 1996.

Sontag, Susan. "Notes On 'Camp'." *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador, 1966. 275 – 292.

Terescenko, Vineta. *Translating Comics: Comics Creation, Common Translation Strategies, Dos and Don'ts*. Raleigh: lulu.com, 2010.

Tomášek, Ondřej. "Comics and Translation Studies." *Translating Comics*. Tesis de maestría. Masaryk University, Faculty of Arts, Brno, 2009. Masaryk University Information System, Graduates and Archive of Theses/Dissertations. Web. 32 – 60. 25 de noviembre del 2013 <http://is.muni.cz/th/146660/ff_m/Thesis_-_final.pdf>

Tymoczko, Maria. "The Metonymics of Translating Marginalized Texts." *Comparative Literature*. Vol.47 No.1, On Translation (invierno 1995): 11 – 24. 24 de septiembre del 2014 <<http://www.jstor.org/stable/1771360>>

Valero Garcés, Carmen. "La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados." *TRANS: Revista de traductología*. No.4 (2000): 75 – 88. 18 de noviembre del 2013. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192615>>

Varnum, Robin (editor). "Introduction." *The Language of Comics: Words and Image*. Misisipi: University of Mississippi Press, 2007. IX – XIX.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Nueva York: Routledge, 2008.

Watson, Julia. "Alison Bechdel's Fun Home." *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Ed. Michael A. Chaney. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2011. 123 – 156.

Wolk, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Filadelfia: Da Capo Press, 2007.

Yuste Frías, José. "La traducción especializada de textos con imagen: el comic." El traductor profesional ante el Nuevo milenio. *II Jornadas sobre la formación y profesión del traductor e intérprete*. CD-ROM. Madrid: Universidad Europea CEES, 2001. 27 de enero del 2014.

<<http://joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias%202001a/32.htm>>

Zanettin, Federico. "Comics in Translation Studies. An Overview and Suggestions for Research". *Traduction et Interculturalisme. VIIe Séminaire de Traduction Scientifique et Technique en Langue Portugaise*, (2004): 93 – 98. 5 de noviembre del 2013. <http://www.academia.edu/3225523/Comics_in_Translation_Studies._An_Overview_and_Suggestions_for_Research>

Referencia

Abelove, Henry; Barale, Michéle Aina y Halperin, David (editores). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 1993.

Baker, Mona (editor). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Nueva York: Routledge, 2006.

Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. Nueva York: The Modern Language Association of America, 2003.

Gubern, Román y Gasca, Luis. *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Madrid: Cátedra Ediciones, 2008.

Hall, Donald E.; Jagose, Annamarie; Bebbell, Andrea y Potter, Susan (editores). *The Routledge Queer Studies Reader*. Londres: Routledge, 2013.

Mayoral Asensio, Roberto. "Formas inarticuladas y formas onomatopéyicas en inglés y español. Problemas de traducción." *SENDEBAR: Boletín de la E.U.T.I. de Granada*. No. 3 (1992): 107 – 139. < http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Onomatopeyas_.pdf>

Citas

Abel, Jessica y Madden, Matt. *Mastering Comics: Drawing Words and Writing Pictures Continued. A Definitive Course in Comics Narrative*. Nueva York: First Second, 2012. 258 – 262.

Bechdel, Alison. Entrevista con Wesley Joost. "Sing Lesbian Cat, Fly Lesbian Seagull." *City College of San Francisco: Guardsman*. Vol.126 No.8 (mayo del 2000). 17 de marzo del 2015. Web. < <http://theguardsman.com/051500/page11.pdf> >

Chabon, Michael. *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*. Nueva York: Random House, 2012. 584.

Clowes, Daniel. *Ice Haven*. Nueva York: Pantheon, 2001. 4.

Dunham, Lena. *Not That Kind of Girl: A Young Woman Tells You What She's "Learned"*. Nueva York: Random House, 2014. XVI.

Eisner, Will. *A Contract with God and Other Tenement Stories*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2006. X.

Ellerby, Marc. *Chloe Noonan, Monster Hunter 4 ½*. Manchester: Great Beast Comics, 2013. 5.

Jääskeläinen, Pasi Ilmari. *The Rabbit Back Literature Society*. Nueva York: St. Martin's Press, 2015. 305 – 306.

Kron, Lisa. *Fun Home: A New Broadway Musical Based on the Graphic Novel by Alison Bechdel*. Nueva York: Samuel French, 2015. 3. Print.

Levithan, David. *Boy Meets Boy*. Nueva York: Ember, 2011. 36.

Lindner, April. "The Rubin Vase". *Skin: Poems by April Lindner*. Lubbock: Texas Tech University Press, 2012. 74.

Madison, Holly. *Down the Rabbit Hole: Curious Adventures and Cautionary Tales of a Former Playboy Bunny*. Nueva York: Dey St., 2015. XI.

MariNaomi. *Dragon's Breath and Other True Stories*. Minneapolis: Uncivilized Books, 2014. 16.

MariNaomi (marinaomi). "Thing I just said to my student: "There's a reason they call it 'memoir' and not 'factoir.'"" 28 de enero del 2016, 4:36 p.m. Tweet. <<https://twitter.com/marinaomi/status/69285385838974156>>

Pisketti. "Bulldyke". *Urban Dictionary*. (30 de abril del 2004) 18 de abril del 2015. Web. <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bull+dyke>>

Ruiz-Alfaro, Sofia. "A Threat to the Nation: México Marimacho and Female Masculinities in Post Revolutionary Mexico." *Hispanic Review*. Vol.81, Issue 1 (Invierno 2013): 44. 2 de agosto del 2015. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,uid,ip,url&db=lfh&AN=84318235&site=ehost-live>>

Schrag, Ariel. *Adam*. Boston: Mariner Books, 2014. 111.

Stevenson, Noelle (Gingerhazing). "that sinking feelings you get when you know in your heart that the amount of text that needs to go in this panel is not gonna fit no matter what" 17 de enero del 2015, 8:19 p.m. Tweet. <<https://twitter.com/Gingerhazing/status/556652173472571393>>

Zevin, Gabrielle. *The Storied Life of A.J. Fikry*. Nueva York: Alonquin Books of Chapel Hill, 2014. 153.

Imágenes

Página 11. Bechdel, Alison. *Self-portrait as Harriet the spy*. Imagen digital. The New York Times. 26 de julio del 2012. Web. 8 de febrero del 2016. <<http://www.nytimes.com/2012/07/29/books/review/alison-bechdel-by-the-book.html>>

Página 19. Bechdel, Alison. *Self-portrait*. Imagen Digital. Fandor: All for film. 17 de junio del 2015. Web. 8 de febrero del 2016. <https://www.fandor.com/keyframe/alison-bechdel-is-caveh-zahedi-god?utm_campaign=tj_45&utm_source=tj>

Página 27. Bechdel, Alison. *Are You My Mother? A Comic Drama*. Boston: Houghton Mifflin, 2012. 100.

