

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE CIENCIAS DEL LENGUAJE**

**TRADUCCIÓN COMENTADA DEL INGLÉS AL ESPAÑOL Y ANÁLISIS DE
ELEMENTOS CULTURALES EN LA OBRA TEATRAL DE DEREK WALCOTT
“DREAM ON MONKEY MOUNTAIN” [SUENO EN LA MONTAÑA DEL MONO]**

**PRESENTADO POR
CAICEDO A. JEFFERSON**

**SANTIAGO DE CALI, COLOMBIA
2016**

**TRADUCCIÓN COMENTADA DEL INGLÉS AL ESPAÑOL Y ANÁLISIS DE
ELEMENTOS CULTURALES EN LA OBRA TEATRAL DE DEREK WALCOTT
“DREAM ON MONKEY MOUNTAIN” [SUENO EN LA MONTAÑA DEL MONO]**

DIRECTORA: IRINA KOSTINA, PhD.

**PRESENTADO POR
CAICEDO A. JEFFERSON
CÓDIGO 0843107**

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de
LICENCIADO EN LENGUAS EXTRANJERAS (INGLÉS-FRANCÉS)**

**SANTIAGO DE CALI, COLOMBIA
2016**

CONTENIDO

CONTENIDO.....	3
INTRODUCCIÓN	13
JUSTIFICACIÓN	16
EL PROBLEMA.....	17
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	19
OBJETIVOS.....	19
Objetivo General	19
Objetivos específicos	19
MARCO TEÓRICO.....	21
ANTECEDENTES	21
MARCO CONCEPTUAL	33
Estudios descriptivos de traducción (EDT)	33
La teoría del polisistema literario y el concepto de norma	34
La teoría de <i>skopos</i>	36
Los culturemas.....	38
La noción de equivalencia	41
Grados o niveles de equivalencia	43
El problema de la representabilidad del texto teatral.....	46
Traducción, adaptación o versión libre	47
Los métodos traducción.....	48
Las estrategias de traducción	51
Técnicas de traducción.....	54
DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO DE LA OBRA	65
Acerca del autor	65
Acerca del contexto en el que se inscribe la obra	68
Acerca de la obra <i>Dream on Monkey Mountain</i>	72
MARCO METODOLÓGICO	75
Metodología de análisis	77
RESULTADOS DEL ANÁLISIS	83
Resultados cuantitativos	83
Análisis cualitativo de los culturemas.....	90

Aspectos lingüísticos	93
Referencias geográficas y de la naturaleza	114
Discurso colonial y anticolonial	117
Referencias históricas	126
Elementos religiosos o sincréticos.....	135
Elementos escénicos y/o paralingüísticos	139
Vida social.....	155
CONCLUSIONES	162
BIBLIOGRAFÍA	166
ANEXO A: Texto de llegada <i>Sueño en la Montaña del Mono</i>	En DC
ANEXO B: Culturemas identificados	En CD
ANEXO C: Registro de observaciones y entrevista.....	En CD
ANEXO D: Ensayo "ReconoceR"	En CD
ANEXO E: Texto de partida <i>Dream on Monkey Mountain</i>	En CD

Dédié à Nahomi et à María J.

José María Cordero

AGRADECIMIENTOS

A mi señor Jehová de los ejércitos y a mis ancestros por darme las fuerzas y la sabiduría para ponerme por arriba de todas las dificultades y vicisitudes. Especialmente a Emilia E. Valencia porque éste que es un gran logro para mí, no habría sido posible sin su apoyo intelectual, moral y financiero siempre que los necesité. A varios de los integrantes (Lenis, Dimas, Jizaz, Cesar, Luis, etc) del colectivo CADHUBEV por acogerme y tirarme línea sobre cómo defenderme y sobre cómo sobrevivir en Univalle. A mi “Melu Sanbalan”, quien ha estado allí la mayor parte de estos años. Al señor Vladimir, quien siempre apoya del modo que sea y tiró línea sobre cómo ponerle más rigor a esta “vaina”, a ‘Beth’ y a JoEllen for changing my life. A mi Dra. Kostina, quien fue idónea y no escatimó tiempo ni esfuerzo para que obtuviéramos este gran logro; además, me dio cierta libertad para hacer este trabajo. A todos mis excelentes profesores (Gloria Rincón, Miguel A. Meléndez, María Eugenia Ortiz *chaque miette de vie doit servir à conquérir ma dignité*, Irina Kostina Спасибо, etc.) quienes me formaron durante todos estos años

Otros agradecimientos: A todos los amigos (Ledis T., Henry, Freddy Bonilla ‘MiKaro’ Gonzalez, Dennis, Diego, ‘LDU Xime’ *your amazingly awesome*, Margie ‘La Fontaine’ Christopher Coyne, etc.) y familiares (Vanessa LR, Harrinson, etc) que de una u otra forma, ayudaron a construir poniendo su ladrillito y haciendo esto menos difícil y más disfrutable.

Boomerang: good times come back again

RESUMEN

Este es un estudio descriptivo, en el cual se analizaron elementos culturales y marcas coloniales y anticoloniales en la traducción de inglés a español de la obra teatral “Dream on Monkey Mountain” [Sueño en la Montaña del Mono] de Derek Walcott. Para llevarlo a cabo se utilizó el método cualitativo, aunque varios datos son presentados de forma cuantitativa. Parte de la información fue recogida a través de observación participante en los ensayos de los estudiantes de Arte Dramático de la Escuela de Artes Integradas de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Otros datos fueron obtenidos a partir del texto objeto de la traducción y la traducción misma. En cuanto al proceso de traducción, éste se sirvió del método filológico o traducción crítica anotada, método libre y método interpretativo-comunicativo; y se utilizaron técnicas tanto de la traducción directa como de la traducción oblicua. Se identificaron los elementos culturales, elementos coloniales y anticoloniales en el texto de partida y se usaron las técnicas de traducción que permitieron transferir o no transferir estos elementos a la cultura receptora. Mediante el análisis hecho se identificaron 24 diferentes categorías de culturemas en la obra. Para traducir el texto y procesar los culturemas identificados se utilizaron 19 tipos de técnicas de traducción. Las técnicas utilizadas revelan que la estrategia principal usada por el traductor es domesticación, es decir, en la mayoría de los casos se optó por adaptar los culturemas a la cultura receptora con el propósito de crear —en ésta—el mismo efecto que el texto de partida buscó crear en esa cultura.

Palabras clave: culturemas, estrategia de domesticación, técnicas de traducción.

ABSTRACT

This is a descriptive study in which cultural and colonial and anticolonial elements were analyzed, during the translation process of the play *Dream on Monkey Mountain* [Sueño en la Montaña del Mono] by Nobel prize winner Derek Walcott. In order to carry out this research, the qualitative method was used, although some findings are presented quantitatively. Data was collected from participant observation records of the rehearsals of the students of Dramatic Arts at the Valle University (Cali, Colombia); other data was obtained from the text object of analysis and the translation itself. Regarding the translation process, it relied on the philological or annotated method, and a free and communicative translation; by the same token, direct and oblique translation techniques were used. Cultural, colonial and anticolonial elements were identified in the source text; and translation techniques, which permitted to transfer or not transfer those elements to the target culture were used. Through the analysis carried, out it was possible to identify 24 categories of culturemes in the play. During the translation process and culturemes processing, 19 translation techniques were used. The types of techniques used show that the main strategy used by the translator was domestication. That is to say that most of the elements identified and analyzed were adapted to the target culture, with the aim of creating—in the target audience—the same effect that the original text aimed to create in its audience.

Keywords: culturemes, domestication strategy, translation techniques.

RÉSUMÉ

C'est une étude descriptive dans lequel on a fait une analyse des éléments culturels, et des éléments coloniaux et anticoloniaux, dans la traduction de l'anglais à l'espagnol, de la pièce de théâtre *Sueño en la Montaña del Mono* [Rêve sur Morne Macaque] de Derek Walcott. Afin de développer cette étude, on a utilisé la méthode de recherche qualitative, mais quelques données sont présentées de forme quantitative aussi. Le processus de recherche a été fourni par des observations participantes aux étudiants d'Art Dramatique de l'Université du Valle (Cali, Colombie); autre partie des données fut obtenue par l'analyse du texte objet de la traduction, de même que par le texte traduit. En ce qui concerne le processus de traduction, celle-ci a été faite à partir de la méthode philologique ou traduction critique commentée, méthode libre, et de la méthode interprétative-communicative; également on a utilisé des techniques appartenant à la traduction directe autant qu'à celle de la traduction oblique. On a identifié les éléments culturels et coloniaux et anticoloniaux du texte de départ; et on a utilisé les techniques de traduction qui ont permis transférer ou pas transférer ces éléments à la culture réceptrice. Les données analysées ont montré 24 catégories de culturèmes dans la pièce de théâtre. Pour traiter ces éléments, 19 techniques de traduction ont été utilisées. Les techniques utilisées révèlent que la principale stratégie utilisée par le traducteur a été la domestication, c'est -à- dire que la plus part des éléments identifiés et analysés ont été adapté à la culture réceptrice. Cette stratégie avec le but de créer—dans la culture réceptrice—le même effet que le texte de départ visé créer dans l'audience réceptrice.

Mots-clés: culturèmes, stratégies de traduction, techniques de traductions.

ABREVIATURAS USADAS EN ESTE TRABAJO

CR: Cultura Receptora, Contexto Receptor

CP: Cultura de Partida, Contexto de Partida

TP: Texto de Partida

TCR: Texto de la Cultura de Partida

TLL: Texto de Llegada

EDT: Estudios Descriptivos de Traducción

ET: Estudios Teóricos de Traducción

SCP: Sistema de la Cultura de Partida

LP: Lengua de Partida

L/LL: Lengua de Llegada

LCR: Lengua de la Cultura Receptora

ACR: Audiencia de la Cultura Receptora

REFGEO Y NAT: Referencias geográficas y de la naturaleza

ASP LING: Aspectos lingüísticos

REF HIS: Referencias históricas

ELEREL-S: Elementos religiosos o sincréticos

ELESEM-P: Elementos escénicos y/o paralingüísticos

V SOC: Vida social

DISCOLA: Discurso colonial y anticolonial

LTP: Lengua del Texto de partida

CCR: Contexto de la Cultura Receptora

REA: Real Academia de la Lengua Española

SCR: Sistema de la Cultura de Receptora

CCP: Contexto de la Cultura de Partida

LR: Lengua Receptora

CODIFICACIONES PARA LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

- a. Modulación
- b. Ampliación lingüística o adición
- c. Amplificación o glosas
- d. Compensación
- e. Compresión lingüística
- f. Creación autónoma
- g. Descripción
- h. Elisión
- i. Equivalente acuñando cultural
- j. Inversión o desplazamiento
- k. Naturalización
- l. Sustitución lingüística/paralingüística
- m. Traducción literal
- n. Transposición
- ñ. Particularización
- o. Generalización.
- p. Adaptación intracultural
- q. Variación
- r. Traducción estándar aceptada
- s. Repetición

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Primera fase de identificación de categorías y unidades de análisis

Tabla 2. Identificación de los culturemas

Tabla 3. Ejemplo de clasificación y análisis de los culturemas

Tabla 4. Comparación cuantitativa de estrategias y técnicas usadas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Técnicas de traducción en *continuum*

Figura 2. Ubicación geográfica de la isla Santa Lucía

Figura 3. Mapa físico de la isla Santa Lucía

Figura 4. Categoría culturales de Newmark (1988)

LISTA DE GRÁFICAS

Gráfica 1. Análisis cuantitativo de las 7 macro-categorías

Gráfica 2. Análisis cuantitativo de Asp ling

Gráfica 3. Análisis cuantitativo de la macro-categoría Ref hist

Gráfica 4. Análisis cuantitativo Elesem- p

Gráfica 5. Análisis cuantitativo de la macro-categoría Vid soc

Gráfica 6. Análisis cuantitativo de las técnicas de traducción

Gráfica 7. Análisis cuantitativo de los niveles de equivalencia

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se abordan y analizan componentes culturales, tales como referencias históricas, sincretismo religioso y marcas del discurso colonial introducidas en la época del dominio europeo (en países que hoy son excolonias, como Santa Lucía, Haití, Jamaica, entre otros) que aún persisten y que son bastante notorias en varios pasajes de la obra objeto de este estudio. Puesto que el discurso colonial está estrechamente relacionado con el discurso decolonial o anticolonialista, éste último también es abordado aquí.

En la disciplina de la traductología hay varios estudios (Hermans, 1999; Hurtado, 2001; Schaffner, 2007; Luhiwczak & Littau, 2007; Herman, 2007; Currás, 2009; Marinetti, 2007; Carr, 2013; Saldanha & O'Brian, 2013; entre otros) que consideran relevantes los elementos culturales (culturemas), el discurso colonial y anticolonial en la traducción literaria.

Desde luego, al tratar el tema y las sub-temáticas mencionadas, hubo que recurrir a elementos lingüísticos, puesto que lengua y cultura forman un binomio inseparable. Igualmente, se retomó por un lado, el concepto de adaptación o versión libre (Delisle & Bastin, 1997; Newmark, 1988; Landers, 2001; Hurtado, 2001; entre otros), como método de traducción, y por otro lado, técnicas de traducción como la sustitución cultural (equivalente cultural), variación, elisión, transposición y otros procedimientos y técnicas, que son útiles en el proceso de traducción y adaptación.

Otro aspecto relevante para este trabajo fue el uso de las estrategias de traducción (Newmark, 1988; Hurtado, 2001; Landers, 2001; Williams & Chesterman, 2002; Vinay &

Darbelnet, 2004). Estas fueron importantes porque ayudaron a solucionar problemas que surgieron durante el proceso de traducción y adaptación del texto.

En cuanto a la estructura de este trabajo, el mismo está organizado como sigue: está la sección que contiene el resumen, que se puede leer en tres idiomas (español, inglés y francés). Seguido de esta introducción se encuentra la justificación, el planteamiento del problema y los objetivos.

La sección de **Marco teórico** contiene los **Antecedentes**, donde se describen y explican los estudios que aportan a este trabajo, partiendo del contexto local, nacional e internacional. Seguidamente está el **Marco conceptual**, donde se describen las teorías de *Skopos* y la de los *Polisistemas*; se abordan conceptos como el de norma, método, técnicas y estrategias; igualmente se definen allí los métodos o modelos que nutrieron el proceso de traducción hecho: 1) Método filológico o traducción crítica anotada, 2) Método libre, 3) Método interpretativo-comunicativo. En la sección **Descripción del contexto de la obra**, se presenta una sucinta descripción de la vida y obra literaria del autor; se describe el contexto en el que tiene lugar **Sueño en la montaña del mono**, y por último, se muestra un breve análisis de la obra.

La estructura de este trabajo continúa con el **Marco metodológico**, que muestra las diferentes etapas que tuvieron lugar en la realización de este estudio, también se describe la metodología que se utilizó para analizar los culturemas y las marcas coloniales y anticoloniales objeto de estudio. La sección que sigue es la de **Resultados del análisis**. En ésta se explica cómo está estructurado el análisis hecho, se muestran ejemplos de

culturemas (segmentos de texto) tanto en el texto de partida (TP) como en el texto de llegada (TLL) y se describen o explican estos elementos culturales o unidades de sentido.

Finalmente, a partir de las preguntas de investigación y los objetivos propuestos, se presentan las principales conclusiones del trabajo y se exponen varios de los aportes que del mismo.

JUSTIFICACIÓN

Un factor que influyó sobremanera para la traducción y adaptación al español de la presente obra fue la necesidad vista en los estudiantes de la Universidad del Valle, de Licenciatura en Arte Dramático, quienes debían teatralizar la obra “*Dream on Monkey Mountain*” pero al estar la misma en inglés, el factor lingüístico era un obstáculo para ellos. Esto debido a que los estudiantes desconocían las técnicas y estrategias para traducir y adaptar la obra atendiendo a los elementos lingüístico-culturales, el sentido y estilo; o haciendo las modificaciones según correspondiera en cada caso, de acuerdo con el contexto de la cultura de partida (CP) y en cierta medida, atendiendo al contexto inmediato y al público posible para teatralizar la obra.

Dream on Monkey Mountain es una obra con una importantísima riqueza desde el punto de vista lingüístico- semántico, pragmático y cultural. En ella también alternan el discurso colonial y anticolonial. Es innegable su gran aporte al conocimiento *sensu lato* y al conocimiento literario. Como lo manifiestan Williams & Chesterman (2002), el objetivo de las investigaciones en el campo de la traducción es aportar en la producción de nuevo conocimiento. Por tanto, una de las principales razones para traducir esta obra es la difusión del conocimiento en su sentido amplio y del conocimiento literario teatral *stricto sensu*. Dicho de otro modo, este trabajo se sustenta en la necesidad de demostrar la trascendencia de la traducción como mediadora y difusora del conocimiento.

De igual forma, en la obra *Dream on Monkey Mountain* abundan los elementos de sincretismo cultural, idiosincráticos y religiosos que alternan entre lo europeo u occidental, lo colonial y lo anticolonial, lo africano y la diáspora. Una tercera razón para traducir esta

obra, tiene que ver con retomar esos elementos que se acaban de mencionar y que están presentes en el contexto de Santa Lucía y otros lugares del Caribe, para contrastar la forma en que varios de éstos también están presentes el contexto colombiano. Igualmente, no está de más puntualizar que en este trabajo se justifica en el hecho de rescatar y dar a conocer obras y autores afroantillanos --como en este caso, el premio nobel de literatura Derek Walcott-- y que son poco difundidos en este rincón de las Américas y más precisamente en el contexto literario teatral colombiano.

EL PROBLEMA

La traducción, como bien se sabe, busca solucionar un problema puntual de comunicación entre varias lenguas y culturas. Dicho de otro modo, la traducción como producto funge de mediadora entre un texto y cultura de partida (CP) y el texto o textos de la cultura receptora (CR).

El problema de este estudio tiene que ver con la traducción de culturemas (elementos culturales) que impregnan la obra de Derek Walcott “*Dream on Monkey Mountain*” [Sueño en la montaña del mono]. ¿Cómo se definen los culturemas? ¿Qué clasificaciones de los mismos existen? ¿En qué medida estas clasificaciones pueden ayudar a identificar estos elementos en un texto? ¿Qué técnicas se emplean en la traducción de culturemas? ¿Cómo el encargo de traducción condiciona la selección de estrategias de traducción?

Estas y otras preguntas sirvieron para buscar y analizar la información con el fin de elaborar diferentes secciones de este trabajo.

Después de establecer el problema de estudio, se prosiguió con la formulación de preguntas de investigación que se presentan a continuación.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cuáles son los elementos culturales, coloniales y anticoloniales presentes en la obra teatral “Dream on Monkey Mountain” [Sueño en la Montaña del Mono] de Derek Walcott?

¿Cuáles son las técnicas más apropiadas y convenientes para hacer una adaptación del inglés al español de este texto teatral?

¿Qué estrategia, extranjerización o domesticación se refleja a través de las técnicas de traducción usadas para procesar la obra?

OBJETIVOS

Objetivo General

Hacer una traducción comentada del inglés al español de la obra teatral *Dream on Monkey Mountain* [Sueño en la montaña del mono] de Derek Walcott.

Analizar los elementos culturales de la obra.

Objetivos específicos

1. Identificar los elementos culturales y marcas coloniales y anticoloniales que interactúan en la obra.
2. Clasificar los elementos culturales de la obra.

3. Adaptar estos elementos culturales a la cultura receptora en el proceso de traducción.
4. Identificar las técnicas en la traducción del inglés al español del texto teatral y comprobar la estrategia utilizada.

MARCO TEÓRICO

ANTECEDENTES

En esta sección se presenta una descripción y explicación sucinta de trabajos que en el contexto local, nacional e internacional, aportan al desarrollo del presente estudio. Se abordan brevemente los objetivos, preguntas de investigación, conceptos, metodología y hallazgos más significativos de las investigaciones consultadas.

En términos generales, se podría decir que en el contexto colombiano y en Latinoamérica la práctica en cuanto a estudios de traducción teatral es escasa, presenta varios vacíos y no es ampliamente difundida. Sin embargo, se pudo encontrar que Montoya, Ramírez, & Ángel (2006) tratan el asunto de la traducción y adaptación teatral. El propósito de su investigación fue “determinar la concepción de traducción subyacente en la producción de cuatro traductores colombianos del siglo XIX y la recepción, en dicha época, de los textos traducidos por éstos; y contribuir al desarrollo de la historia de la traducción en Colombia” (p. 26-27). De acuerdo con estos autores, la historia de la traducción en Colombia se remonta al siglo XIX (principalmente la segunda mitad) con la influencia de dos escuelas que marcaron la concepción y el pensamiento de la mayoría de los intelectuales colombianos de ese periodo: *el romanticismo* y *el modernismo*. En su artículo, que es el resultado parcial de un proyecto de investigación más grande, Montoya *et al.* (2006) abordan el trabajo de los traductores colombianos Miguel Antonio Caro, Rafael Pombo, Candelario Obeso y Baldomero Sanín Cano, quienes desempeñaron su labor durante la segunda mitad del siglo XIX.

En cuanto a la metodología utilizada para su estudio, Montoya *et al.* (2006) optaron por configurar un corpus de textos que permitiera dilucidar las circunstancias sociales y políticas que marcaron la producción traductológica de estos cuatro autores colombianos y así determinar algunas de las funciones históricas de la traducción en Colombia.

De la misma forma, Orozco (2000) hizo un estudio en el que describe los principales pensadores colombianos que en el siglo XIX aportaron al desarrollo de la traducción en el país. El objetivo principal de este autor fue esclarecer todo aquello que (en Colombia) se relacionaba con la traducción durante el siglo XIX. El estudio intenta responder a preguntas como: ¿Qué materia se traducía?, ¿Qué autores se traducían más frecuentemente?, ¿Quiénes traducían?, ¿Qué norma influía las traducciones?, entre otras.

Orozco (2000), sostiene que “Es tal la importancia de la traducción en el ámbito humanista que muchas corrientes literarias se pueden estancar o renovar gracias a su labor” (p.74). Este autor afirma que el acto de traducción y el producto de la misma tienen suma importancia, ya que se trata no solamente de traducir mecánicamente “palabra por palabra”, sino de traducir culturas y tiempos históricos.

Este autor concluye que el siglo XIX representó para Colombia una de las épocas de mayor riqueza en el campo de la traducción; no obstante esta prosperidad se vio afectada por las industrias mexicana y argentina que mostraron gran auge. En cuanto al material que más se traducía en la época, era la poesía y las novelas.

Las investigaciones de estos autores, sirven por un lado, para conocer en cierta medida cómo se ha desarrollado y cuál es el lugar que ocupa la práctica traductológica en Colombia y para poder ubicar en este contexto el presente trabajo. Por otro lado, el trabajo

de Montoya *et al.* (2006) da luces sobre el asunto del contexto (la cultura, la época, el sistema literario) en el que se inscriben las obras para su análisis. Estos aspectos serán abordados más adelante a través de la teoría de *Skopos* y el *Polisistema literario*. Estos autores también proporcionan ideas sobre elementos a tener en cuenta en el proceso de análisis de trabajos descriptivos de traducción como el que aquí se presenta. Estos elementos son el producto, proceso y función de la traducción. Sobre la función se profundizará más adelante.

En lo que respecta a textos dramáticos y a la traducción teatral *stricto sensu*, se encontró que en su trabajo de grado Lasso (2013), al igual que autores ya mencionados, afirma que a pesar de que se traduce desde tiempos muy remotos, bien sea para acercar culturas y épocas distantes, o para acceder a otros conocimientos, la tradición en traducción como se concibe actualmente es un campo relativamente nuevo. Sostiene que el interés en materia traductiva ha estado casi siempre puesto en indagar sobre la mejor metodología a utilizar, los enfoques, los posibles fundamentos teóricos que aportan a ésta práctica; a esto se suman las discusiones sobre si se debería traducir la palabra o el sentido; si decidirse por la traducción fiel o la traducción libre; o el dilema de si es posible o no hablar de equivalencias.

En su trabajo, Lasso (2013) hizo una compilación teórica acerca de la naturaleza de la traducción teatral, las consideraciones en torno a los criterios de traducción teatral, y las dificultades para su traslado a la escena. Este autor analiza una de las escenas de la obra *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* [*Rosencrantz y Guildenstern han muerto*] de Tom Stoppard, para luego esclarecer el contexto sociocultural y las acciones textuales

desarrolladas por Stoppard en la misma, por un lado, y la relación con el contexto sociocultural y las normas que rigieron la traducción ofrecida por Álvaro del Amo en 1969, del otro.

Para llevar a cabo su investigación este autor hizo una compilación de los estudios de traducción teatral y de su evolución como disciplina; luego aborda la semiótica teatral para definir y delimitar las principales características de los textos dramáticos y las funciones que cumplen sus componentes. Aquí, introduce el concepto de didascalias explícitas e implícitas que “determinan quién habla, cuándo, dónde, las acciones y los gestos de los actantes” (p. 19). Posteriormente, presenta un modelo de análisis textual de las situaciones comunicativas a partir de las estructuras espaciales y temporales subyacentes en la obra, que orientan y permiten una mejor comprensión del texto en la teatralización del mismo. En su análisis Lasso (2013) se basa en los planteamientos de Ezpeleta (2007) y Ubersfeld (1989) para hacer una clasificación de los elementos lingüísticos y semióticos como sigue: nombres de lugares y elementos espacio-lexicales; elementos semántico-sintácticos con determinaciones locales, complementos de lugar, pronombres, etc.; por último, objetos del discurso, en donde incluye cualquier elemento que sea nombrado en el diálogo, *v.g.* partes del cuerpo.

Otros conceptos que retoma este autor son el de polisistema literario, bloque semántico integrador, traducción teatral, situación de enunciación, actuabilidad o representabilidad y equivalencia funcional. Varios de estos conceptos serán retomados más adelante.

Lasso (2013) concluye su trabajo exponiendo que: “...muchos traductores teatrales coinciden en que los textos dramáticos poseen unas estructuras que potencializan la interacción de los signos verbales y no verbales en el espectáculo escénico” (p. 74). Esto último se convierte a menudo en una dificultad para el traductor, pues los signos están relacionados con aspectos de la cultura que con frecuencia van más allá de los conocimientos del traductor. Continúa Lasso afirmando que:

El texto dramático se distingue de cualquier otro texto literario en que está compuesto por capas textuales comprendidas por las didascalias y los diálogos. [...] un análisis textual debe buscar develar el modo de articulación lingüística de las estructuras espaciales y temporales con los sistemas de signos no-verbales de la representación. Estas estructuras determinan y articulan el eje semántico de la obra dramática y es posible develarlas sólo a partir de un análisis **semiótico** de los **elementos deícticos** espaciales y temporales presentes en el texto. (Lasso, 2013, p. 74)

Entre los aportes del trabajo citado vale indicar que el mismo presenta conceptos que son valiosos en el desarrollo del presente estudio; se destaca también el análisis hecho, que fue de tipo semiótico y lingüístico. El presente estudio se diferencia del trabajo de Lasso (2013) en que no se parte de una obra ya traducida para el análisis, sino que se hace la traducción y adaptación de una obra, el tipo de análisis que aquí se hace no enfatiza solo sobre lo meramente lingüístico sino que abarca categorías más grandes y generales como son las referencias culturales y coloniales y anticoloniales.

Céspedes (2004) en su trabajo de grado hizo la traducción del francés al español (del capítulo 3) de la obra teatral *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse* [La Madre de agua contra el hada malvada], de Patrick Chamoiseau. El objetivo de su trabajo fue hacer la

traducción y análisis teórico del capítulo 3. La obra teatral (contada) del martiniqués Chamoiseau, está escrita en un francés creolizado y de acuerdo con esta autora, en su obra Chamoiseau muestra, por un lado, las figuras de la cultura del Caribe antillano representadas por Manman Dlo¹, quien es la imagen de la resistencia y la emancipación de grupos etnolingüísticos y culturales de África y la diáspora africana; y por el otro, La Fée Carabosse (El Hada malvada), quien es la imagen de la opresión y la colonización impuesta por varios países europeos (en este caso por Francia) contra los países africanos principalmente del sur del Sahara y un buen número de islas del Caribe.

Céspedes (2004) agrega que en la obra de Chamoiseau sobresalen elementos como el sincretismo religioso, la valorización de la cultural afro-antillano; aspectos lingüísticos que reflejan a través de un discurso emancipador, un lenguaje que clama por el reconocimiento del Otro como un individuo Otro, por la reivindicación epistémica y por la decolonización del ser antillano y africano; la obra también toca con lo indigenista (cfr. Mezilas, 2008). Gran parte de estos componentes también están presentes en la obra de Derek Walcott como se verá más adelante; luego, es precisamente éste uno de los principales factores que hace del trabajo de Céspedes (2004) una contribución valiosa para el desarrollo del presente estudio. A esto se suma que ambas obras tienen en común el hecho de pertenecer al sistema literario de las Antillas y a naciones excolonias, sus contextos de enunciación están marcados por el juego entre el discurso colonial y anticolonial y las dos buscan mostrar elementos culturales identitarios a través del lenguaje, la religión y las referencias

¹ Manman Dlo es una deidad muy importante de la religión Vaudou y del imperio o religión Yoruba. Comúnmente se le asocia con Le Quimbois, Kenbwa o Yemayá. Para algunas culturas del pacífico colombiano podría equivaler a la “Madre de auga”, aunque en su caso, tiene una connotación totalmente diferente.

historicas; elementos en los que aporta el presente estudio a través de la descripción, análisis y clasificación de los mismos.

La autora hace un acercamiento al panorama de la literatura antillana del siglo XXI. En cuanto a la metodología, se vale de los postulados de la teoría postcolonial para analizar las marcas de resiliencia o discurso emancipador y relacionar el texto con su contexto; utiliza técnicas como la domesticación, la extranjerización, la invisibilidad/visibilidad del traductor en el proceso de traducción (Lawrence Venuti, 1995). Luego hace el análisis de su traducción, mostrando las estrategias y herramientas (como consulta en línea de diccionarios especializados de creole) que usó; y las ventajas y desventajas de éstas. En esta parte la autora enfatiza en el fenómeno de diglosia que se da entre el francés martiniqueño y su traducción, aborda el componente de la lucha anticolonial presente en el texto de la CP y analiza la problemática de la oralidad que presenta el francés creolizado martiniqueño. Una cuarta problemática que esta autora aborda es la estructura del teatro contado y el significante del texto.

A diferencia del trabajo citado, en el presente estudio se hace traducción y adaptación de una obra completa. Otro aporte del presente estudio es que aquí se hará evidente el trabajo del traductor en el proceso de traducción y sumado a las estrategias y técnicas usadas por Céspedes, aquí será necesario utilizar otras como la equivalencia cultural, la naturalización, etc. Esto, con el fin de que al hacer la traducción y adaptación, TP, TLL y la posible CR interactúen más fácilmente.

Céspedes (2004) concluye que es aconsejable dejar el TP sin manipular en donde se quiere preservar la oralidad (en su caso, las repeticiones, las onomatopeyas, etc.). Esta

estrategia le permitió mostrar al individuo Otro; es decir al Ser antillano. Por otro lado, a veces es apropiado optar por la resistencia lingüística y modificar ciertos elementos del TP. La utilización de la teoría postcolonial le permitió conservar los elementos de resiliencia, dando como resultado un texto subversivo al español.

En el panorama internacional, son notables las investigaciones de Santoyo (1989a), Ribas (1995), Guirao (1999), Merino-Álvarez (2005), Marinetti (2007), Currás (2009), Pelegrí (2011), Vinuesa (2013), López (2013), van Muylem (2013), entre otros. Estos trabajos se encargan de la práctica traductiva bien sea desde una postura crítica, desde traducciones propiamente dichas o análisis de éstas y de sus particularidades.

De esta forma se tiene que la investigación de Guirao (1999) tuvo por objetivos describir y ejemplificar las principales dificultades que enfrentan los traductores de textos dramáticos; mostrar y evaluar (a nivel textual) las estrategias usadas por tres traductores en la obra *Bodas de sangre*, de acuerdo con la naturaleza de la traducción. En su investigación esta autora aborda el asunto de los elementos culturales, semióticos, deícticos y el hecho de si la traducción es para una compañía de teatro o para un director teatral, como problemas inherentes al proceso de traducción dramática.

La traducción literal, que se interesa meramente por lo textual; la traducción en dos etapas, en la cual se hace traducción literal por parte de un traductor bilingüe y luego una adaptación o versión para la escena, hecha por un dramaturgo; y la traducción colectiva (cooperativa), son otros conceptos que esta autora retoma. Acerca de este último argumenta que la misma se puede dar de dos fases: 1) sea que trabajen juntos hablante de la lengua del TP y hablante de la lengua del TLL; 2) que un bilingüe con conocimientos en

traducción, el director y/o actores hagan el proceso de traducción. Esto se relaciona bastante con la forma como se procedió para la traducción que se hizo en el presente trabajo. Otro aporte del estudio de Guirao (1999) es el abordaje que hace de los conceptos traducción, adaptación y versión libre, que serán explicados más tarde. Igualmente importante es la descripción y explicación de elementos del lenguaje, forma, elementos culturales y escénicos analizados en la obra *Bodas de Sangre*.

Esta autora concluye que la traducción de drama debe ser considerada como un texto y cultura que se apropian de otro texto y otra cultura. Es un proceso en el que interactúan los planos culturales, escénicos, textuales y lingüísticos. (Guirao, 1999)

Marinetti (2007) también hace significantes contribuciones al presente trabajo, ya que su estudio tuvo como propósito presentar una discusión sobre el asunto de los trabajos descriptivos en la traducción de textos dramáticos y ofrecer un modelo de traducción y análisis de textos teatrales. Esta autora aborda los conceptos de situación de enunciación, norma y canon literario y traducción cooperativa, e igualmente resalta el importante papel que juegan los elementos culturales y la necesidad de tenerlos muy presentes en el proceso de traducción. Se basa en los planteamientos de Holmes (1975) y Gideon Toury (1995 & 2008) para afirmar que los estudios descriptivos de traducción se dividen en 3 tipos:

- 1) orientados en el producto o texto(s) traducido(s), de acuerdo con el objeto de investigación.
- 2) orientados en la función, que cumple el texto en su contexto histórico-social.
- 3) y enfocados en el proceso de traducción, que tienen que ver con las estrategias y decisiones mentales del traductor. (Marinetti, 2007)

Otros aportes importantes de esta autora son las explicaciones que presenta sobre la teoría del *Polisistema literario*. Adicionalmente, presenta una definición de drama y teatro:

Drama es el género literario que se compone de textos escritos para ser representados; y teatro es la producción de esos textos para el escenario. El drama pertenece al campo de la literatura; y el teatro pertenece al campo de la práctica de la actuación y artes de la representación. (Marinetti, 2007, p. 29)

El modelo de traducción presentado por esta autora se basa en los postulados de Pavis (2005) y el mismo consiste en una serie de “concretizaciones sucesivas” subdivididas en 4 etapas:

- 1) versión 1 ó texto 1 (Concretización textual),
- 2) texto 2 (Concretización dramaturgica),
- 3) texto 3 (Concretización de la representación) y
- 4) texto 4 (Concretización del texto en la cultura de llegada) (p.43).

Lo que este modelo propone es que en el proceso de transición del texto desde la CP hacia la CR, cada participante del proceso sigue unas “concretizaciones sucesivas” para acercar el texto al contexto de la CR.

Concluye esta autora que el estudio de la traducción de textos dramáticos requiere un enfoque que abarque la semiótica teatral, la noción de representabilidad y la teoría de la recepción, etc. Al contrastar el TCP con el TCR, es necesario entender la forma como estos textos están estructurados, al igual que sus códigos estéticos en la información que contienen. Así, es importante reconocer la relación entre el texto escrito y la práctica de la actuación en el proceso traductor, para descubrir las marcas de la traducción colaborativa o

grupal. Además, el estudio de la traducción teatral no debe limitarse al análisis de intercambios textuales sino extenderse al estudio de las dinámicas que se dan en las prácticas teatrales entre las CP y CR. Esto conduce a la difícil tarea de reconstruir las decisiones tomadas por los participantes en la traducción, en el proceso de puesta en escena del drama. (Marinetti, 2007)

Currás (2009) hizo un estudio con el propósito de clasificar y analizar cómo se resuelve la traducción de referentes culturales en una obra teatral. Al igual que en otros estudios citados, en la investigación de esta autora también se trata el asunto de la competencia del traductor, destacando la importancia de que éste último trabaje de la mano con el grupo de teatro y que pertenezca a la CR del texto que se traduce. Se abordan métodos y técnicas como traducción directa o libre, la adaptación, domesticación, extranjerización, neutralización, elisión y gradación. Así mismo, aborda el asunto de la traducción de elementos culturales clasificándolos en dos grandes grupos: **“Transculturales”** y **“Específicos”**. La clasificación de esta autora, si bien puede parecer muy extensa, da luces de cómo y qué componentes culturales atender en la traducción de drama. Adicionalmente, sobre las competencias del traductor, considera que los elementos o referentes culturales representan una alta complejidad para el traductor por ser, en ocasiones, incluso intraducibles. Todo esto forma parte de los aportes que la investigación de esta autora hace al presente trabajo.

Currás (2009), en la misma línea de pensamiento de otros autores ya citados aquí, concluye que el género teatral es textualmente limitado e igualmente hay escasez de estudios en este campo. Esto hace necesario realizar más trabajos que aborden el asunto de

la traducción de textos dramáticos. De otra parte, esta autora afirma que las obras teatrales giran en torno a aspectos lingüístico-semióticos y espacio-temporales. Sobre éstos, el traductor—en su trabajo de mediador cultural-- debe basar su trabajo de traducción aplicando las estrategias y las técnicas donde sea necesario para evitar conflictos entre el TCP y el TCR. Además, la representabilidad del texto teatral comporta limitaciones que influyen sobremanera en la selección de una u otra técnica de traducción. (Currás, 2009)

Hasta aquí, se ha presentado una descripción y se ha discutido en torno a los estudios e investigaciones que aportan al presente trabajo y sobre los cuales se fundamenta el mismo. Se incluyeron trabajos que abordan el asunto de la traducción teatral a nivel nacional, local (contexto colombiano) e internacional. En la sección que sigue, se presentan y desarrollan varios de los conceptos que fueron mencionados con anterioridad, se definen otros que aun no fueron mencionados pero que también aportan a la concreción del presente trabajo, y se describen las teorías sobre las cuales se basa el mismo.

MARCO CONCEPTUAL

En este apartado se presenta una descripción dialógica entre los autores, investigaciones que se ocupan de la traducción teatral y los conceptos clave del presente estudio. Se abordan aquí teorías como las del *Skopos* y el *Polisistema literario*; conceptos como el de norma, traducción, técnicas y estrategias de traducción, culturemas, y las nociones de representabilidad/“performabilidad”, equivalencia y equivalencia funcional; métodos como la traducción interpretativa-comunicativa, traducción libre, adaptación, método filológico o traducción anotada.

Estudios descriptivos de traducción (EDT)

Los EDT son una disciplina desarrollada por James Holmes en la década de los 70s. Esta disciplina se encarga de analizar, comprender y predecir los fenómenos de la práctica traductora. Según Holmes (1975), la traducción pura se clasifica en dos áreas: 1) los EDT; y 2) Estudios teóricos de traducción (ET). De estas dos áreas la más importante son los EDT por ser éstos los que mantienen una relación más cercana con los fenómenos de traducción. A partir de ahí, se formulan tres principales tipos de investigaciones que abordan los EDT (Holmes, 1975; Toury, 2008; y Saldanha & O'Brian, 2013) dependiendo de su enfoque: 1) orientados en el producto; 2) orientados en el proceso; y 3) orientados en la función.

De los tipos de investigaciones mencionados, los EDT enfocados en la función, son los que conciernen al trabajo que aquí se presenta. Por consiguiente, este trabajo se interesa por la función que cumple el texto traducido y el contexto de la traducción. Dicho de otro

modo, este estudio se inscribe en el enfoque funcional porque el interés aquí está puesto sobre la función que cumple la traducción en un contexto socio-cultural determinado.

La teoría del polisistema literario y el concepto de norma

La teoría del sistema o polisistema tiene su origen en los trabajos de un grupo de teóricos literarios rusos (fundadores de la Escuela de la Manipulación)², pero fue desarrollada a finales del siglo XX por el israelí Itamar Even-Zohar, basado en sus investigaciones sobre literatura hebrea. Even-Zohar (1990) habla de sistemas y polisistemas de forma indistinta. Plantea que el polisistema está compuesto por una relación heterogénea y jerárquica de sistemas en donde la cultura juega un papel primordial. Así por ejemplo, se puede hablar de la política, la religión, la poesía, el teatro, etc., cada uno de ellos como elementos pertenecientes a un sistema o polisistema que a su vez forma parte de un polisistema más grande que abarca lo socio-cultural, la literatura, etc. y en donde hay unas normas que de acuerdo con Toury (1995) tienen que ver con la regularidad de los comportamientos de traducción presentes en un contexto sociocultural determinado.

Se decide tratar aquí de forma paralela la teoría del polisistema y el concepto de norma porque guardan bastante relación entre sí. No obstante, hay que distinguir que el polisistema se ocupa del rol que el texto traducido juega en el polisistema literario específico receptor. En otras palabras, la teoría del polisistema es la que permite introducir una nueva literatura en un sistema (país, continente, etc) y analizar cómo esta literatura es aceptada en el nuevo polisistema de llegada. Ya no se trata simplemente de equivalencia

² cfr. Theo Hermans (1999). *Manipulation College?* [Escuela de la manipulación?], p.11-16.

textual sino, de una relación a nivel polisistémico; es decir entre un polisistema cultural de partida y un polisistema cultural de llegada. Para lograr esa relación entre polisistemas los textos deben ser manipulados por el traductor y es precisamente de esa manipulación (la forma como el traductor procesa el texto) de lo que se encarga la ya mencionada Escuela de la manipulación. Sobre ella no se ahondará mucho aquí.

Ahora, en cuanto al concepto de norma, hay que decir que (en la traducción teatral) éste es introducido por primera vez por el israelí Gideon Toury hacia finales de 1970. Toury (1995) habla de normas para señalar la traducción de aquellos valores generales que comparte la cultura a la que va dirigida la traducción. Es decir, las normas solo pueden ser percibidas y evaluadas al final de la traducción, cuando el texto ya ha sido manipulado para cumplir su rol específico en la CR. Este autor plantea la existencia de tres tipos de normas: **1) normas iniciales, 2) normas preliminares, y, 3) normas operacionales.**

1) Normas iniciales: Tienen que ver con la elección de privilegiar las normas subyacentes en el TCP, o aquellas de la CR. Si el traductor se decide por la primera opción, la traducción se ajustará a las normas del TP; esto quiere decir que hay una adecuación con respecto al TP. En el caso contrario, la traducción favorecerá las normas del TLL; en donde se estará hablando de aceptabilidad de la traducción en la CR.

2) Normas preliminares: Se refieren a las políticas y la naturaleza de la traducción (tipo de texto, autor, etc), y (a) a quién va dirigida y el objetivo de la misma, como por ejemplo, comunidad académica, niños, traducción teatral para ser representada, etc.

3) Normas operacionales: Son las decisiones que toma el traductor durante el proceso de traducción; éstas se subdividen en a) métricas: refieren a la forma de distribución del

material a traducir, cantidad de material traducido, cambios hechos al texto, etc.; b) normas lingüístico-textuales: se ocupan de la selección de los materiales en los que se formula el TLL o los que se reemplazan para formular el mismo. (Toury, 1995)

A partir de esas afirmaciones, vale decir que la obra *Dream on Monkey Mountain* ocupa un lugar de suma importancia en el sistema o polisistema de la CP; ésta justamente sirve para crear identidad nacional porque (entre otras cosas) Walcott muestra bastantes elementos culturales, religiosos, sociales, étnicos, etc., que recorren la obra de principio a fin. Sumado a esto, está el hecho de que el autor de la obra ya ha ganado el premio nobel y esto sirve para hacer que el polisistema literario caribeño-antillano sea conocido ante el mundo y mejor aún, permee otros sistemas literarios más canónicos y jerárquicos, como el europeo o el suramericano. En cuanto al TCP, hay que decir que el mismo impactaría la literatura del sistema o polisistema de la CR en el sentido que si es aceptado, lo va a nutrir y enriquecer; esto no es muy difícil dado que ambos sistemas tienen elementos comunes, por lo menos a nivel étnico, religioso, social y cultural. Es por esto que en la traducción hecha se buscó privilegiar la normas preliminares y la normas operacionales, para lograr así un encuentro más enriquecedor entre los dos sistemas de cultura. Lo que es más, esto permite hablar, ya no tanto de irrupción de un sistema de cultura de partida hacia uno receptor sino, de un acercamiento menos jerárquico entre ambos.

La teoría de *skopos*

Como ya se dijo, este es un estudio de tipo funcional, por tanto, cabe presentar la teoría que apoya este enfoque.

El *Skopos* es una teoría funcional de traducción que se ocupa de las acciones que se llevan a cabo en el proceso de traducción. Fue desarrollada en Alemania por el lingüista y traductólogo Hans Vermeer en la última década del siglo XX. Entre los postulados más relevantes de esta teoría está su interés por las circunstancias o elementos presentes en el proceso de traducción. Dentro de estos elementos está la CR a la que va dirigido el texto traducido, la cultura de quien hizo el encargo de traducción, y--al igual que la teoría del polisistema y el concepto de norma--, de la función que cumple el texto en la CR y para esa audiencia en particular. (Vermeer, 2004)

Esa función del texto está determinada por (el cliente) quien hizo el encargo de traducción, la audiencia, los lectores, la situación y conocimiento cultural de éstos. Por consiguiente, la traducción debe hacerse teniendo en cuenta todos estos factores. El TLL debe ser tan congruente o acorde que éste pueda ser aceptado en el polisistema receptor y que los receptores del texto lo asuman como coherente con las normas que rigen ese polisistema. Claro está, siempre hay que guardar un grado de relación entre TP y TLL.

De este modo, según Vermeer (2004) la traducción es un proceso que va más allá de pasar un texto de un código a otro; es más bien una acción humana comparable con cualquier otra acción humana; y así como toda acción tiene un resultado, en traducción el resultado de las acciones traductológicas es un TLL o conjunto de TLL específicos. Enfatiza en que la traducción debe tener un propósito y el *skopos* es el término técnico para designar ese propósito. Más aún, el *skopos* debe ser definido antes de empezar cualquier traducción.

Así, la obra teatral *Dream on Monkey Mountain* de Derek Walcott fue traducida y adaptada por el encargo de un director de teatro, luego fue puesta en escena en diferentes lugares del departamento del Valle del Cauca. Esto, con el fin de dar a conocer (como ya se dijo) el autor y su obra, pues en el contexto colombiano, éste es poco conocido. Esa adaptación debía tener en cuenta la audiencia inmediata, que en este caso, es el contexto local y en forma general, en el contexto colombiano. De ahí se formula el propósito (skopos) de traducción como un proceso en donde se benefició la aceptabilidad (por lo menos en la intención) del TP en el contexto y cultura receptores, pero guardando una relación funcional entre TP y TLL.

Los culturemas

Aunque su definición aún está en proceso de maduración, la noción de culturema ha cobrado gran importancia en los años recientes tanto en la práctica traductiva como en otras disciplinas. Autores como Luque Nadal (2009a), Carr (2013), Soto Almeda (2013) Mattioli, (2014), etc., han abordado la cuestión. Así por ejemplo, el trabajo de Luque Nadal (2009a) tuvo como propósito mostrar la importancia y utilidad de los culturemas en la traducción y otras disciplinas. De acuerdo con esta autora el término nocional de culturemas tiene su origen en la necesidad de describir con más precisión aquellos fenómenos lingüístico-culturales que al ser agrupados para su estudio permiten un mejor entendimiento de la función que cumplen los elementos del lenguaje y la cultura.

Como se sabe, los elementos culturales (culturemas) representan una enorme dificultad para su traducción; por tanto, su estudio es de primerísima necesidad. Una situación ideal en traducción sería poder adaptar culturemas específicos de la lengua de

partida (LP) a culturemas o comentarios informativos de la cultura de la lengua de llegada (L/LL). No obstante, la complejidad de los culturemas hace que eso no sea siempre posible. Además, “el número de culturemas no es fácil de cuantificar, ya que en cualquier sociedad existen un número ilimitado de culturemas, que se incrementan continuamente; es probable que en una lengua--según los hablantes y su nivel de cultura—existan cientos si no miles” (p. 96). Entre los factores que hacen que los culturemas estén en constante cambio (disminuyan o aumenten) se encuentran personajes políticos, actores, escritores, personajes de ficción, del cine, de la televisión, canciones del momento, tipos de vestimenta, modas, determinados hechos políticos, sociales, creaciones artísticas y literarias, hechos coyunturales, etc. (Luque Nadal, 2009a)

Por otro lado está el hecho que hay culturemas que son particulares (**específicos**) de un país, mientras que hay otros que son comunes (**transculturales**) a varios países; para esta última situación se habla de zonas culturales con tradiciones históricas, literarias, costumbristas, religiosas, etc., compartidas. En traducción, una forma de procesar estos elementos es sustituir culturemas específicos de la LP por elementos que cumplen una función igual o similar en la cultura y L/LL. Ejemplos de culturemas son: de tipo lingüístico, en francés, *Je ne sui pas né la dernière Pluie* = Yo no nací ayer; en inglés, *it is raining cats and dogs*= Está lloviendo a cántaros. El título mismo de la obra *Dream on Monkey Mountain* tuvo la versión “Sueño en la montaña Puracé”, donde se cambió elemento animado perteneciente a la fauna, por elemento geográfico perteneciente a la flora. En culturemas que aluden a personajes históricos o mitológicos, se tiene: Poseidón (para los griegos)= Neptuno (para los romanos). En los religiosos o sincréticos, Yemaya

(para la religión e imperio Yoruba)= *Madre de agua* en algunas culturas del Pacífico colombiano.

La noción de equivalencia

En traducción teatral la noción de equivalencia comporta un maremagno de definiciones y subdivisiones que hacen que su comprensión se torne más difícil. Autores como Wotjak (1995) hablan de “equivalencia sistémica (que suele identificarse, indebidamente, con equivalencia semántica) y equivalencia textual (que suele identificarse con la equivalencia comunicativa” (p. 93). Adicionalmente está la equivalencia traduccional ilocutiva-enunciativa, que según Wotjak (1995) es la misma equivalencia translémica—la cual presenta mayor complejidad en el proceso traductor, y además, abarca a las otras dos (equivalencia sistémica y equivalencia textual)— definida por este autor como aquella situación en la que los valores comunicativo-enunciativos ilocutivos e interaccionales que asocian los destinatarios del TP como mensaje en un contexto sociocultural e interaccional dado, y los valores comunicativo- enunciativos, ilocutivos e interaccionales atribuidos al TLL, por los receptores de la comunidad comunicativa de llegada, deben coincidir al máximo.

Como se puede ver, esta definición pondera la función (Venuti, 2004, la introducción: conexión del texto traducido con la LCR³) del texto o textos y la interacción entre los elementos de la CP y la CR. Al respecto Rabadán, 1991 (citada por Wotjak 1995) aclara que el fin de la equivalencia translémica “no es conseguir la versión correcta, sino recrear una versión equivalente que sea aceptable en el polisistema [receptor] meta”(p.

³ Lengua de la cultura receptora.

101). Continúa Rabadán, la audiencia del polisistema receptor es un elemento principal en el proceso de traducción; “está configurada en torno a variables sociolingüísticas específicas, que hacen que una versión sea equivalente (esto es, sea considerada como traducción) para unos lectores concretos en un momento histórico dado” (p. 101).

En líneas similares, Hurtado (2001) apunta que la equivalencia traductora refiere a la relación existente-- en función de la situación comunicativa (destinatario, propósito del TLL)-- entre la traducción y el TP y el contexto sociohistórico en que tiene lugar el proceso de traducción; éste tiene un carácter relativo, funcional y dinámico. Mientras que Vinay & Darbelnet (2004) definen equivalencia como la reproducción de una misma (o idéntica) situación por dos textos, mediante el uso de estilos y estructuras diferentes.

En cuanto a la **equivalencia funcional**, Currás (2009) retoma los planteamientos de Nida (1964 y 1974) para afirmar que la equivalencia dinámica o funcional es la que debe perseguir el traductor [y la misma] tiene como objetivo que el receptor reaccione ante el mensaje traducido de la misma forma que los receptores del original reaccionaron ante éste. Con todo, es válido decir que la equivalencia, cualquiera que ésta sea, por sí sola no es suficiente para solucionar los problemas que subyacen al proceso de traducción; y por eso como se verá, es necesario recurrir a las técnicas y estrategias de traducción.

Muy ligados a la noción de equivalencia están los términos **fidelidad**, **adecuación** y **aceptabilidad**. En cuanto al primero hay que decir que éste tiene que ver con la traducción que se hace atendiendo el sentido, registro e intención del TP y su autor (Currás, 2009). No obstante, Pelegrí (2011) difiere de esta posición; para ella la equivalencia o fidelidad

desaparecen en la traducción. Huelga decir que, la fidelidad al TP no será el elemento que prime en el presente trabajo, ya que aquí se trata de una traducción y adaptación libre.

En relación a la adecuación y aceptabilidad, varios autores (Ribas, 1995; Wotjak, 1995; Toury, 2004; Marinetti, 2007; Toury, 2008; Hartley, 2009; etc.) coinciden en que la adecuación tiene que ver con asumir las normas de la CP, mientras que la aceptabilidad es la fidelidad a las normas que se originan en la CR. Lo importante aquí, a la hora de juzgar una traducción (teatral) es tener en cuenta que en la misma debe haber un equilibrio entre la adecuación al TCP y la aceptación de las expectativas del sistema de la CR (Wotjak, 1995).

Grados o niveles de equivalencia

Son Nida (1964) y Nida & Taber (1982) los primeros autores en abordar el asunto de los niveles de equivalencia. Estos autores hablan de equivalencia formal y equivalencia dinámica. La primera se refiere a una equivalencia total (traducción literal) entre uno o varios TP y uno o varios TLL; se enfoca en los aspectos lingüísticos, en la forma y el contenido del mensaje. Este nivel de equivalencia, según Nida (1964) y Nida & Taber (1982) no se puede lograr a causa de las diferencias estructurales y culturales, existentes entre las lenguas.

El otro nivel de equivalencia presentado por Nida (1964) y Nida & Taber (1982) es la equivalencia dinámica, que pondera la función del mensaje, es decir, la dimensión comunicativa del mismo. Enfatizan estos autores, que para alcanzar este nivel de equivalencia el traductor debe hacer todo tipo de cambios formales a que haya lugar. Estos cambios, desde luego dependen de lo símil o distintas que sean la LP y LR, a nivel

lingüístico y cultural. Así, en el nivel de equivalencia dinámica, el énfasis es puesto sobre el sentido por encima del estilo y la forma.

Otros autores (Baker, 1992; Cartagena, 2000; Mellado Blanco, 2015; entre otros) también han estudiado el problema de los niveles o grados de equivalencia. Baker (1992) por ejemplo sostiene que no siempre se puede hablar de equivalencia ‘1 a 1’ (equivalencia absoluta) entre las diferentes lenguas; un ejemplo es la profesión *real state agent* [agente de bienes raíces], la expresión *to be up there* [estar sobrado o ser el mejor] o la expresión *It is the early bird that gets the worm* [A quien madruga, Dios le ayuda]. Fenómenos como este se deben a varias razones, por ejemplo las diferencias lingüísticas, extralingüísticas y otras que resulta imposible de describir en este estudio.

Esta autora también trata el problema de la no-equivalencia entre lenguas, sobre lo cual expone una serie de estrategias y técnicas que el traductor deberá usar para solucionar los problemas de no-equivalencia a nivel de palabra, forma, significado, sentido, aspectos culturales, etc.

Por su parte Cartagena (2000) retoma los planteamientos de Kade (1968) y al igual que Baker (1992), habla de equivalencia ‘1 a 1’, que es la misma equivalencia total. Este autor, basado en Kade (1968) clasifica la noción de equivalencia en cuatro niveles:

- A) equivalencia total,
- B) equivalencia facultativa,
- C) equivalencia aproximativa y
- D) equivalencia cero.

Kade (Citado por Cartagena 2000)

Solo con fines ilustrativos se expone a continuación, *grosso modo* en qué consiste cada una de ellas y se muestran ejemplos para que el lector se pueda hacer una imagen sobre el fenómeno abordado en cada nivel de equivalencia.

- A) Equivalencia total: ésta se da en los casos en que hay 100% de correspondencia entre lenguas. Esto quiere decir que entre TP y TLL hay completa concordancia o equivalencia. Ejemplo: *the virtue of the law is its infinite patience*. [la virtud de la ley está en su infinita paciencia].
- B) Equivalencia facultativa: es cuando las formas tratadas en la LP o TP presentan un único significado; es decir, presentan monosemia, pero en la LR o TLL éstas tienen varios significados potenciales o son polisémicas. Ejemplo, *donkey* [burra (animal, burra (bicicleta)], *wedge* [cuña (radial/anuncio, cuña (material sólido para sujetar o arreglar), cuña [en Colombia, apocope de cuñada/o].
- C) Equivalencia aproximativa: este nivel se refiere a las situaciones en que las formas o estructuras tratadas son monosémicas tanto en LP o TP como en LR o TLL, presentan disimilitud semántica en relación a que en la LP o TP, las estructuras tienen mayor o menor riqueza de significado que en la LR o TLL. Un ejemplo son los diferentes contextos de uso que tiene la palabra, *over* dependiendo del verbo o sustantivo que la acompañe. Ejemplos de esto son *get over* [recuprarse de (enfermedad)], *time is over* [se acabó el tiempo], entre otros.
- D) Equivalencia cero: se refiere a una situación en la que el sistema de la cultura receptora (SCR) no tiene una forma o formas que correspondan con las tratadas en el SCP, en donde las mismas son monosémicas. Luego, se tiene un caso de equivalencia 1:0 ó ‘1 a 0’. Esta situación exige al traductor recurrir a la equivalencia

referencial, para lo cual ha de utilizar diferentes técnicas de traducción. Como ejemplos se pueden citar en el francés *choucroute* [hojas del repollo o de col fermentadas en agua con sal], *Le Baron Samedi* [Una deidad africana; la tunda], *je ne suis pas né la dernière pluie* [yo no nací ayer]; en inglés, *And in the darkness, **big man as I am**, I still afraid of him* [Es que aún **yo siendo un viejo**, huevi rallao como soy, yo todavía le tengo miedo a Dios], *Have mercy on two thieves **fallen by the wayside*** [Tené misericordia de dos ladrones **descarriados**].

Mellado Blanco (2015) también aborda el asunto de los niveles o grados de equivalencia. Sus planteamientos son similares a los de Baker (1992) y Cartagena (2000), con la diferencia que ella clasifica: A) equivalencia total, B) equivalencia parcial (similar a la equivalencia facultativa y aproximativa) y, C) equivalencia nula.

Vale puntualizar que el nivel de equivalencia depende de diferentes factores, entre los que se destacan principalmente, el *Skopos* objetivo, el contexto en el que se dan los diferentes segmentos o formas textuales, las referencias extralingüísticas y por supuesto, los conocimientos que tenga el traductor para saber que técnicas y estrategias utilizar, según el problema de traducción que enfrente.

Como se puede observar, el asunto de la equivalencia y de sus niveles, es supremamente complejo, inclusive no hay consenso entre los autores y teóricos que la han estudiado por más de medio siglo; además, ahondar más en la cuestión está por encima de los objetivos del presente trabajo. No obstante, es preciso aclarar que lo que se buscó aquí fue privilegiar la equivalencia funcional-comunicativa, a nivel sistémico; es decir, se pondera la función comunicativa del texto. A nivel lexicográfico y textual el objetivo fue mirar el nivel o grado de equivalencia, entre nula, total, parcial y/o aproximativa, en los

culturemas tratados. Todo lo anterior, debido a que los elementos y aspectos que se analizan, y a que el tipo de texto analizado es literario y del género teatral. Como se sabe, este tipo de textos tienen por objetivo principal no tanto ser leídos sino, ser representados o puestos en escena ante un público que tiene unas expectativas, las cuales hay que cumplir. Dependiendo de la satisfacción de esas expectativas el texto es o no aceptado en el SCR.

El problema de la representabilidad del texto teatral

El asunto de la actabilidad/representabilidad para Bassnett (1991) es de suma importancia en la traducción teatral; el mismo tiene que ver con todas esas modificaciones (manipulación) que los traductores, directores y actores deben hacer para conseguir que el texto traducido tenga la misma o similar fluidez que el original o TP. Es a través de la representabilidad que los participantes del proceso de traducción justifican la aplicación de técnicas de traducción como las variaciones, adiciones, elisiones (omisiones o cortes), etc., hechas al TP para que el TLL luzca y suene más natural al ser puesto en escena. Al respecto, Bassnett (1991) sostiene que los criterios para determinar la representabilidad del texto teatral están en constante cambio según la cultura, las épocas y según los tipos de textos. Esta autora considera la interpretación como una condición *sine qua non* de la representabilidad del drama. De forma similar, Guirao (1999) y Marinetti (2007) afirman que la interpretabilidad es un elemento crucial para la puesta en escena de una obra y en la recepción del texto traducido en la CR.

Traducción, adaptación o versión libre

Antes de definir lo que es el método de traducción a utilizar en este trabajo vale la pena discutir un poco sobre lo que es traducción y las concepciones que al respecto tienen varios autores.

“[...] resulta complicado, cuanto menos, hacer distinciones entre lo que podríamos entender a priori por traducción, versión, adaptación, o, incluso, adaptación libre, dada la vaguedad de los conceptos en cuestión, cuyo significado varía, además, según quién lo utilice” (Braga, 2011, p. 61). Queda claro pues, que el propósito aquí no es dar la definición más acertada o correcta sobre estos y otros conceptos; intentar hacerlo, va más allá de los alcances del presente estudio, ya que aún no hay un total consenso entre los autores que abordan y han investigado estas nociones y conceptos durante décadas.

Según Braga (2011), pasar un texto de una lengua a otra de forma fiel, es lo que se denomina traducción o traducción literal; la adaptación es el siguiente paso que se da y ésta puede ser hecha por alguien que incluso no conozca el código lingüístico del texto de la CP. Sin embargo, Pelegrí (2011) comenta que la traducción teatral se entiende como la apropiación de un TP por un TLL--en función de la recepción concreta del público-- en donde las relaciones de igualdad o las nociones de equivalencia o fidelidad entre ambos polos desaparecen.

Por su parte Zatlin (2005) comenta que toda puesta en escena del drama demanda una adaptación después de su traducción. De esta forma, traducción y adaptación se asumen como procesos que se complementan, antes que como opuestos o excluyentes uno sobre el otro.

Hurtado (2001) al igual que Torre (1994) sostiene que en el proceso interpretativo y comunicativo de traducción se da una reexpresión del texto con los códigos de otra lengua, teniendo en cuenta los contextos sociales y con una finalidad específica. En cuanto a la versión libre, afirma que es un modo de traducción que aunque mantiene funciones similares y la misma información, no busca transmitir el mismo sentido de la CR; la adaptación es otro nivel de la versión libre y es una técnica y método a la vez, que consiste en sustituir elementos de la cultura de partida por otros propios de la cultura de llegada.

Por otro lado Delisle & Bastin (1997), consideran adaptación y traducción libre como conceptos equivalentes al definirlos como “estrategias” de traducción que, independientemente de cómo se desarrollen, privilegian los temas tratados en el TCR. Por su parte Vinay & Darbelnet (2000) definen adaptación como:

el límite extremo de la traducción [y un procedimiento] usado en los casos donde el tipo de situación referida en el mensaje de la lengua de origen [lengua de partida] es desconocida en la cultura de la lengua meta [lengua de llegada]. [...] la adaptación puede ser descrita como un tipo especial de equivalencia, una equivalencia situacional. (p. 90-91).

Luego de esta breve discusión sobre lo que es traducción adaptación y/o versión libre, es preciso pasar a describir el método, las estrategias y las técnicas que guiaron la traducción que se hizo en el presente trabajo.

Los métodos traducción

Es, de acuerdo con Hurtado (2001) una manera como el traductor aborda el TP para llevar a cabo el acto de traducción. En otras palabras, el método de traducción es el

procedimiento que afecta a todo el texto de forma general; éste afecta tanto al proceso como al producto traducido. Al mismo tiempo, se debe tener en cuenta que existen métodos enfocados en el TP, como el método palabra por palabra, traducción fiel, traducción semántica (Newmark,1988; Hurtado 2001; etc.) entre otros; y métodos que privilegian el TLL, tales como, traducción comunicativa, traducción libre, etc., o adaptación y versión libre, que son las opciones metodológica que engloban la traducción que se hizo en este trabajo.

Vale la pena acotar que el traductor usa uno u otro método traductor basado en unos principios, en la finalidad de la traducción, el contexto de traducción, etc. Así por ejemplo, si se hace una analogía del método de traducción con un método para enseñar idiomas a un grupo de estudiantes, el método para este último sería el enfoque (método directo, método audio lingue, enfoque comunicativo, etc.) que se escoge para dictar el curso, decisión que estará influenciada por factores como contexto de enseñanza del curso, propósito y necesidades lingüísticas de los estudiantes, objetivos del curso y otros aspectos, incluyendo las creencias y principios que sobre la enseñanza de lenguas tiene el docente. El método en últimas recorrerá todo el curso; la técnica, como se verá, puede variar según los temas de que trate la clase; o en traducción, según los culturemas (segmentos o unidades de texto) que se estén procesando.

Como se dijo arriba, los métodos traductores que recorren el presente trabajo son la adaptación y/o versión libre. Empero, todavía falta hacer varias precisiones al respecto. Por una parte, hay que recordar que este es un trabajo cualitativo descriptivo en donde se hizo una traducción analítica y comentada; sumado a ello, la traducción se llevó a cabo con

el propósito de ser teatralizada. De ahí que, es oportuno retomar los planteamientos de Hurtado (2001) y definir otros métodos de traducción que complementaron el proceso.

1) Método filológico o traducción crítica anotada: Se refiere a la traducción que contiene comentarios en relación a referentes culturales de tipo lingüísticos, históricos, geográficos, etc., que alternan en el TP. Este método también se caracteriza porque en cierto modo engloba a otros.

2) Método libre: Su finalidad principal no es transmitir el mismo sentido del TP sino, expresar las mismas funciones e información. Como ya se dijo, a diferencia de la adaptación, éste se aleja más del TP. EL método libre permite cambiar categorías semióticas (el escenario, vestuario, gestos, etc.); y categorías comunicativas (expresiones idiomáticas o culturales, geográficas/dialectos, etc.). Todo esto influenciado por diferentes factores que tienen que ver con el polisistema, la norma y el *skopos* del traductor y del contexto sociocultural del TLL.

3) Método interpretativo-comunicativo o traducción comunicativa: Éste enfatiza en la comprensión y reformulación del sentido del TP guardando su misma finalidad, función y género y creando el mismo efecto en la CR. Aquí prima la noción de equivalencia arriba descrita.

Por otra parte, Vinay & Darbelnet (2004) hablan de dos métodos de traducción: traducción directa (literal) y traducción oblicua (libre). Para esta última describen 4 técnicas: a) Transposición, que es el cambio de la categoría gramatical de una o varias palabras pero guardando el mismo sentido, como en *...his face halved by white make-up...* = ...su cara maquillada de blanco...; b) modulación, es un cambio en la forma del

mensaje producido por una modificación en el punto de vista del mismo; ejemplos, *she is the apple of my eyes*= ella es la niña de mis ojos, *and time and tide wait for no man*= el tiempo perdido los santos lo lloran; c) equivalencia, la reproducción de una misma (o idéntica) situación por dos textos, mediante el uso de estilos y estructuras diferentes, como por ejemplo, los equivalentes onomatopéyicos para graznar *quack*= cua cua, ladrar *woof*= guau guau, o tocar a la puerta *knock knock*= toc toc en inglés y español, o la expresión *amen* en el contexto de la obra de que trata este estudio en *He going down to hospital too, just in case... amen*= está aquí en caso de que el hombre estire la pata d) adaptación, que es una equivalencia situacional. Ejemplos, *Have mercy on two thieves fallen by the wayside* = Tené misericordia de dos ladrones descarriados, *I can read the palm of every leaf* = Yo conozco cada planta como la palma de mi mano.

Las estrategias de traducción

No existe consenso entre investigadores y expertos en traducción sobre la diferencia entre lo que son estrategias y la definición de método. En efecto, como se vio, entre las 4 técnicas descritas de Vinay & Darbelnet (2004)⁴, se incluye la adaptación (como ya se definio arriba) que de acuerdo a otros autores (Newmark,1988 y Hurtado 2001) es un método de traducción.

Hurtado (2001), afirma que las estrategias son verbales y no verbales; son utiles en todas las etapas del proceso de traducción, ya que ayudan a resolver los problemas a los que se enfrenta el traductor en la traducción del texto. A partir de esta autora se entiende que las estrategias son los procedimientos o mecanismos de que se sirve el traductor para

⁴ Se aclara que lo que para Vinay & Darbelnet (2004) son estrategias, aquí se consideran técnicas, pues se prefiere la propuesta de Newmark,1988 y Hurtado, 2001.

solucionar inconvenientes subyacentes al proceso de traducción. Ejemplo de estrategia son recurrir a enciclopedias o diccionarios, ya sea en línea o impreso; consultar a expertos en las diferentes áreas que aborde el texto objeto de estudio (Landers, 2001; y Williams & Chesterman, 2002), consultar a personas bilingües, etc.

En los estudios descriptivos de traducción, Venuti (1995), sostiene que la **domesticación** y la **extranjerización** están en estrecha relación con la visibilidad o no visibilidad del traductor en la traducción hecha. En otras palabras, si el texto traducido se inclina más hacia la domesticación, el traductor ha manipulado en mayor medida el TP, usando una variedad de técnicas para que el texto se lea y suene como escrito en la lengua de la CR. Cuando no ocurre esto, prima la extranjerización. Continúa Venuti (1995) aclarando que la domesticación y la extranjerización son estrategias que permiten abordar los efectos diferenciales entre una cultura y otra, en donde los elementos etnocentristas y las relaciones de poder entre, por ejemplo, países colonias y excolonias y países colonizadores⁵ entran a jugar un rol importante.

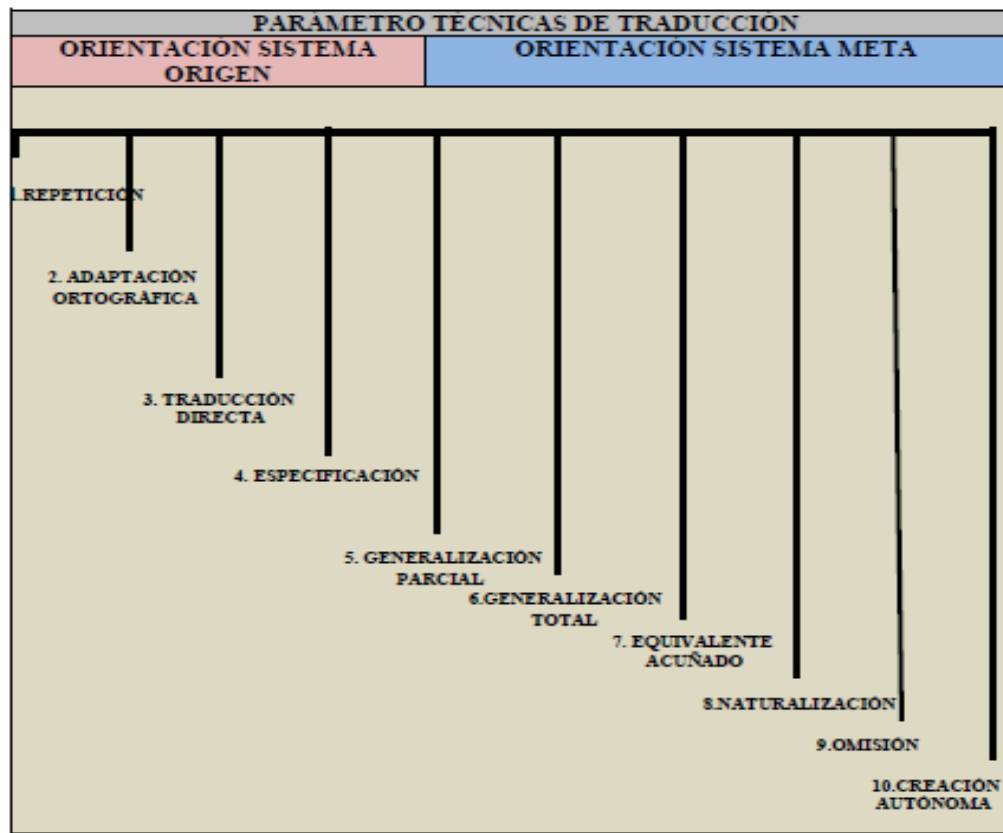
Por otro lado, Szymańska (2013) habla de extranjerización y domesticación como las dos opciones que el traductor debe tener en cuenta --en cuanto a estrategias-- a la hora de hacer una traducción. Según esta autora, la domesticación es usada cuando se quiere que la traducción luzca más natural para la audiencia o cultura receptora, mientras que con la extranjerización se buscan preservar más los elementos lingüísticos, culturales, etc. presentes en el TP.

⁵ Para ahondar más al respecto, se recomienda consultar a Molina Mantínez (2001), quien retoma los planteamientos de Robinson (1997) y Carbonell (1999) para abordar la teoría postcolonial y la traducción como instrumento del discurso colonialista.

Por su parte, Martínez Garrido (2013), con base en los postulados de Franco (1997b) y de Pedersen (2011), retoma la idea o noción del *continuum* de estrategias de traducción. En un extremo de este *continuum* está la estrategia de domesticación y en el otro extremo está la estrategia de extranjerización.

Los razonamientos de estos autores se pueden apreciar mejor en la Figura 1, donde se muestran los parámetros de las técnicas de traducción. En un extremo del *continuum* están las técnicas que orientan la traducción hacia el sistema o cultura de origen, es decir, técnicas que privilegian la estrategia de extranjerización. A partir de allí, en la Figura 1 se observa la técnica de Repetición como la técnica más extranjerizante; por eso aparece en el extremo izquierdo del *continuum*, mientras que la técnica de Especificación aparece más hacia el centro del *continuum* porque es la que menor grado de extranjerización permite o representa. De otra parte, está el extremo del *continuum* donde se ubican las técnicas que orientan la traducción hacia el sistema o cultura meta y que por ende, privilegian la estrategia de domesticación. Allí se puede apreciar que la técnica de Creación autónoma que aparece en el extremo derecho del *continuum* como la más domesticante, en tanto que, la técnica Generalización parcial está casi en el centro, indicando que es la que menor grado de domesticación permite.

Figura 1. Técnicas de traducción en *continuum*



Martínez Garrido (2013: 105)

Entre la variedad de técnicas de traducción existentes hay unas que favorecen la estrategia de domesticación, mientras que otras privilegian la estrategia de extranjerización. Además, existe otro grupo de técnicas que están en el espacio intermedio de este *continuum*.

Técnicas de traducción

Aunque hay discrepancia frente a la definición de técnicas y estrategias, se recoge aquí la definición de Hurtado (2001) para decir que las técnicas de traducción se ocupan de unidades más pequeñas del texto; éstas son visibles solo en el resultado o producto final de

la traducción. Las técnicas de traducción están muy determinadas en gran medida por el método traductor que se utilice. De este modo, si se utiliza la adaptación (que para algunos autores funge también como técnica) como método traductor, se hará énfasis en las técnicas de amplificación, sustitución cultural, la generalización, etc.

Las técnicas y procedimientos aquí descritos son retomados a partir de los planteamientos de Nida, 1964, Newmark 1988, Hurtado 2001, Vinay & Darbelnetn 2004, Carr, 2013; de allí que, unas técnicas se presenten con más de un nombre, pero su definición o el procedimiento para el cual se utilizan son en esencia los mismos. De igual manera, se han introducido ejemplos contextualizados, es decir, tomados directamente de los TP y TLL con el número de página respectivo para una mejor comprensión. En los ejemplos que se muestran a continuación el texto en inglés corresponde al TP o Anexo E y el texto en español corresponde al TLL o anexo A.

- a. MODULACIÓN. Se trata de realizar un cambio en el punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento respecto al TP. Este cambio es de tipo léxico o estructural.

(1)

Inglés	Español
MOUSTIQUE-- <u>What is to come, will come.</u> (Anexo E, p. 242)	MOSQUITO-- <u>Lo que ha de ser será.</u> (Anexo A, p. 17)

En (1), al pasar el texto a español se introduce el auxiliar *ha* que tiene una noción de futuro compuesto; esto para no decir *lo que vendrá vendrá*, que en español estándar sonaría raro y además no es común.

- b. AMPLIACIÓN LINGÜÍSTICA O ADICIÓN. Consiste en traducir un elemento o elementos en el TLL usando más formas lingüísticas de las que éste presenta en el TP. Valga aclarar que en este estudio ampliación y adición se consideran lo mismo, puesto que se asume que al adicionar un fragmento o segmento de texto, a la vez se está ampliando toda la unidad textual analizada o referida.

(2)

Inglés	Español
CONTEUR-- <i>Your son ... in de jail a'ready</i> (p. 212)	NARRADOR-- Tu hijo ya <u>tá</u> en la cárcel. (p. 3)

En (2), se puede ver cómo se adiciona el verbo *está* en su forma apocopada *tá* en el TLL, pues el verbo *is*= *está* no aparece en el TP.

(3)

Inglés	Español
(a) FIRST PEASANT-- <i>...And at the hour of our death, amen... they... putting <u>coals</u> under his body to make him sweat.</i> (p. 245)	PRIMERA CAMPESINA-- [Rezo]...le <u>tan</u> poniendo <u>brasas calientes</u> para ver si logra sudar el veneno. (p. 19)
(b) MOUSTIQUE-- <u>Charcoal</u> is my business, stranger (p. 245).	MOSQUITO-- ¡El <u>carbón vegetal</u> es mi negocio! (p. 19)

En (3a) se adicionó el verbo *están*. En (3b), el culturema *charcoal* fue traducido por *carbón vegetal*. De esta manera, el culturema pasó de tener una forma a tener dos.

- c. AMPLIFICACIÓN O GLOSAS. Es la introducción de precisiones que no aparecen en el TP, tales como, paráfrasis explicativas, notas del traductor, entre otras.

(4)

Inglés	Español
MOUSTIQUE [<u>crosses himself</u> , prays swiftly, then in the same whisper] (243)	MOSQUITO [<u>se persigna</u> , se arrodilla a distancia del parta-ataúd; les habla al tiempo que las hermanas continúan con el rezo. Varias de las mujeres se hacen persignan, al tiempo que todas rezan el padre nuestro]. (p. 18)

Como se puede ver en (4), se introdujeron anotaciones explicativas sobre el significado y contexto histórico-religioso que tiene el acto de hacerse la señal de la cruz.

- d. COMPENSACIÓN. Es cuando se introducen en otro lugar del TLL un elemento o elementos que no se han podido plasmar en la misma parte en que aparecían en el TP. Esta técnica se usa para compensar algo que se pierde en la traducción al recrear un efecto similar en la LCR por medio de una solución específica al texto o idioma de la CR.

(5)

Inglés	Español
CORPORAL-- Briber. Listen, <u>you</u> corrupt, obscene, insufferable ape, (280)	CABO-- Soborno! <u>Ve</u> , escuchame, corrupto simio, puerco insoportable. (35)

En (5) se puede ver que el pronombre *you*, se pierde al traducir el texto a español; sin embargo, éste se compensa con el verbo *ve* en su forma coloquial. Con esto se logra darle al texto una estructura propia o más aceptada en la CR.

- e. COMPRESIÓN LINGÜÍSTICA. Esta técnica se utiliza cuando se requiere resumir o sintetizar elementos lingüísticos. Ésta se opone a la técnica de ampliación.

(7)

Inglés	Español
MAKAK-- <u>I am tired</u> . (219)	TITÍ-- <u>Cansado</u> . (6)

(8)

Inglés	Español
MAKAK-- <u>I don't want.</u> (p. 232)	TITÍ-- <u>No quiero.</u> (p. 12)

- f. CREACIÓN AUTÓNOMA. Este procedimiento consiste en introducir un elemento o elementos ausentes en el texto original. Es bastante usado en traducciones libres y adaptaciones, puesto que privilegia la aceptabilidad de la traducción en la CR y las normas preliminares.

(9)

Inglés	Español
MOUSTIQUE-- But even the black sheep of God cannot go hungry. (267)	MOSQUITO-- Pero ni siquiera la oveja negra de Dios puede pasar hambre. Lo que pasa es que <u>uno tiene que cosechar para poder sembrar.</u> (29)

En (9), en el TP no aparece el elemento señalado, de allí que el director de teatro y el grupo de actores y actrices decidieron crear o introducir ese refrán para darle un toque cómico a la escena.

- g. DESCRIPCIÓN. Es una técnica de traducción que se usa cuando es necesario reemplazar el culturema del TP con la descripción del mismo o de su función en TLL.

(10)

Inglés	Español
MAKAK-- How many years I know you now?	TITÍ-- ¿Hace cuántos años que te conozco?
MOUSTIQUE-- [<u>Shrugs</u>] Three, four. Why? [He is making the coffee]	MOSQUITO-- [<u>Gesto de desdén</u>] Hace tres, cuatro años; ¿por qué?
MAKAK-- You find that long? (p. 233).	TITÍ--¿Y tú crees que es mucho? (p. 12-13)

- h. ELISIÓN. Esta técnica de traducción es útil cuando se requiere omitir o no expresar culturemas en el TLL que sí aparecen en el TP. Se considera igual a la técnica omisión.

(11)

Inglés	Español
MOUSTIQUE-- <u>Chatafunqa, deux sous pour weh, Chatafunqa, deux sous pour weh</u> (p. 240).	-

En (11) se recurrió a la elisión para evitar tener que buscar una expresión equivalente en la LR, pues en este caso, el idioma en que aparece la expresión en el TP, es desconocido tanto para el director de teatro y su grupo, como para el traductor de la obra. Luego, todos acordaron quitar la expresión. Así se logra un nivel de equivalencia cero o nula, porque no se introduce ninguna expresión que corresponda total o parcialmente con el fragmento elidido.

(12)

Inglés	Español
...striding ehaed; MOUSTIQUE, to the rhythm of <u>flute</u> and <u>drum</u> , miming <u>the donkey</u> . The dancer doing <u>the burroquite</u> , or <u>donkey dance</u> , circles the stage and turns the <u>disc of the sun</u> to <u>moonlight</u> . <u>The lights</u> dim briefly, just enough to establish a <u>change of mood</u> (p. 242).	-

Todos estos elementos en (12) se elidieron a decisión del director y el grupo de teatro.

- i. EQUIVALENTE ACUÑADO CULTURAL. Este procedimiento es necesario cuando se quiere cambiar el culturema del TP por otro con connotaciones similares o iguales

en TLL; además el culturema escogido ha de tener reconocimiento en el diccionario y/o uso lingüístico de la CR.

(13)

Inglés	Español
MOUSTIQUE-- <i>But I prefer cash, as I travelling hard. Zambesi, <u>Congo, Niger, Limpopo</u>, is your <u>brown milk</u> I drink, is your taste I remember, is the <u>roots of your trees</u> that is the veins in my hand, is your flowers that falling now from my tongue.</i> (p. 267).	MOSQUITO-- Este ha sido un viaje muy largo, muy largo. <u>Toribío, Tacuevó, Timbío, Jambaló</u> . Eso es el <u>sabor del agua de coco</u> lo que yo siento en mi boca; son las aguas del río Cauca las que corren por mis venas. Ay, es que yo hablo de esto y la boca se me llena de flores del Patía. (p. 29)

- j. INVERSIÓN O DESPLAZAMIENTO. Es un cambio de posición de una forma, palabra o sintagma; es decir, el elemento o elementos, en TLL son trasladados a un lugar diferente del párrafo u oración en el que aparecen en el TP. Esto permite obtener una estructura natural o aceptada en lengua de la cultura receptora (LCR). Es similar a la transposición, que solo se enfoca en los cambios de categorías gramaticales.

(14)

Inglés	Español
<i>Thus in certain psychoses <u>the hallucinated person</u>, tired of always being insulted by his demon, one fine day starts hearing the voice of an angel who pays him compliments</i> (p. 211).	Y así, en una especie de psicosis, cansada de que sus demonios la insulten, un día cualquiera, <u>la persona que alucina</u> empieza a oír voces de un ángel que la elogia. (p. 2)

- k. NATURALIZACIÓN. “Es un tipo de préstamo adaptado a la estructura sintáctica, morfológica y/o fonética de la LCR”. (Mattioli, 2014, p. 50)

(15)

Inglés	Español
CORPORAL-- the market of <u>Quatre Chemin</u> (p. 224).	CABO-- el mercado de <u>Cuatro Caminos</u> . (p. 9)

- l. SUSTITUCIÓN LINGÜÍSTICA/PARALINGÜÍSTICA. Consiste en cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa. Esto involucra gestos, sonidos onomatopéyicos, movimientos, entonaciones, modulaciones o inflexiones; y todo lo semiótico. Es similar a la variación, la cual incluye los dialectos geográficos, social, etc.

(16)

Inglés	Español
MOUSTIQUE-- [Hurriedly gesticulating, eating the bread, <u>he removes his hat</u>] Here he is, master. I have explain everything (p. 247)	MOUSTIQUE-- [<u>Haciéndole un saludo reverencial</u>]. Maestro. Yo ya les expliqué todo a ellos. (p. 20)

- m. TRADUCCIÓN LITERAL. Es una traducción palabra por palabra o sintagma por sintagma. Ésta se asume como más enfocada en el TP por cuanto la traducción puede variar bastante en la versión del TLL.

(17)

Inglés	Español
TIGRE-- <u>Fourty days before the Carnival, Señor</u> (p. 213).	TIGRE-- <u>Cuarenta días antes del Carnaval, Señor</u> . (p. 3)

(18)

Inglés	Español
RATÓN-- wait, Tigre, <u>the King has spoken</u> (p. 218)	RATÓN-- esperate, Tigre, que <u>el rey ha hablado</u> . (p. 6)

(19)

Inglés	Español
CORPORAL-- <u>the virtue of the law is its infinite patience</u> (p. 230) .	CABO-- <u>la virtud de la ley está en su infinita paciencia.</u> (p. 18)

n. TRANSPOSICIÓN. Esta técnica se utiliza cuando es necesario hacer modificaciones en las categorías gramaticales de elementos lingüísticos, que pueden ser de verbo a sustantivo, de sustantivo a adjetivo, etc. y viceversa. Es similar a la inversión.

(20)

Inglés	Español
<i>Thus in certain psychoses <u>the hallucinated person</u>, tired of always being insulted by his demon, one fine day starts hearing the voice of an angel who <u>pays him compliments</u></i> (p. 211)	Y así, en una especie de psicosis, cansada de que sus demonios la insulten, un día cualquiera, <u>la persona que alucina</u> empieza a oír voces de un ángel <u>que la elogia.</u> (p. 2)

ñ. PARTICULARIZACIÓN. Se da cuando en el TLL, es necesario usar un elemento más específico o concreto, del que aparece en el TP.

(21)

Inglés	Español
SECOND PEASANT-- <i>Who is he, what he want?</i> FIRST PEASANT-- <i>He say he hungry, and could we spare him <u>some food</u>?</i> (p. 246).	EL SEGUNDO CAMPESINO-- se acerca]- - Bueno, ¿quién es él y qué es lo quiere? PRIMERA CAMPESINA-- Eh..., ah... es que él viene a pedir un <u>pedacito de pan</u> a ver si... (19)

o. GENERALIZACIÓN. Es todo lo contrario a la particularización.

(22)

Inglés	Español
[A woman brings him <u>water</u>]. (p. 267)	[Una mujer le trae una silla, <u>algo de comer y de beber</u>]. (p. 2)

p. ADAPTACIÓN INTRACULTURAL. Es sustituir referentes propios de la CP por otros de la misma cultura, pero más transparentes.

(23)

Inglés	Español
FIRST PEASANT-- ... <i>And at the hour of our death, amen... they putting coals under his body to make him sweat. To break the heat in his body so he can sweat... forever and ever, amen... so they making a small fire to break the sweat with coals.</i> MOUSTIQUE-- <u>Coals</u> ? (245).	PRIMERA CAMPESINA-- [Rezo]...le están poniendo brasas calientes para ver si logra sudar el veneno. MOSQUITO-- ¿ <u>Brasas</u> ? (p. 19)

q. VARIACIÓN. Es cuando se reemplazan elementos lingüísticos o paralingüísticos como cambios de tono textual, estilo o dialectos geográficos. Ejemplo: introducción o cambio del dialecto de los personajes en un texto, como en (24).

(24)

Inglés	Español
SOURIS-- <i>Look at him. Just <u>look</u> at him. I feel sorry <u>for him</u>. <u>Let</u> him go, Corporal</i> (p. 279)	RATÓN-- <u>Ve, ve ve</u> . Es que hasta yo siento pena <u>ehe man</u> . <u>Dejalo</u> ir. (p. 35)

r. TRADUCCIÓN ESTÁNDAR ACEPTADA. Es cuando se introduce una traducción del TP, reconocida en la LR o SCR. (Mattioli, 2014)

(25)

Inglés	Español
CORPORAL-- <u><i>Mens sana in corpora sano</i></u> (p. 259)	CABO-- <u>Mente sana en cuerpo sano.</u> (p. 26)

s. REPETICIÓN. Esta técnica de traducción consiste en pasar elemento del TP al TLL, conservando la misma grafía sin hacer ningún cambio. (Martínez G, 2013)

(26)

Inglés	Español
BASIL- <i>An offer from <u>Hollywood.</u></i> (314)	BASIL-- Un ofrecimiento de <u>Hollywood.</u> (52)

(27)

Inglés	Español
MOUSTIQUE-- [<i>patiently</i>] <u>Ehhh?</u> (234)	MOSQUITO-- ¿Ehhh? (13)

En esta sección se hizo la descripción de las teorías y conceptos sobre los que se fundamenta este trabajo. De igual forma, se describieron las técnicas usadas durante el proceso de traducción y/o adaptación de la obra. Para ello, se proveyeron ejemplos, la mayor parte de ellos tomados directamente del TLL. En la sección que sigue, se describen el contexto de la obra.

DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO DE LA OBRA

Esta sección contiene una breve reseña del autor de la obra *Dream on Monkey Mountain*, el estilo de escritura que lo caracteriza, se mencionan varias obras y se citan varios de los reconocimientos que Derek Walcott ha recibido. Seguidamente, se describen aspectos puntuales del contexto histórico de escritura, y geográfico en el que se inscribe el texto. Finalmente, se presenta una breve descripción de la obra.

Acerca del autor

El poeta⁶, artista visual y dramaturgo Derek Walcott nace en 1930, en Castries, capital de la isla Santa Lucía; para aquella época aún bajo el total dominio del Imperio Británico, hecho que marcará notablemente la obra literaria de este autor. Descendiente de esclavizados africanos y de caucásicos indoeuropeos tanto del lado paterno como materno, Walcott tiene una posición privilegiada para abordar y reflexionar sobre los asuntos epistémico-raciales que más tarde, de forma magistral plasmará en sus escritos.

Walcott estudia en la escuela secundaria Santa María (en Santa Lucía) y a la edad de 14 años publica su primer poema, en el que sobresale su orientación religiosa metodista, siendo así censurado de blasfemo por la iglesia católica. Entre 1948 y 1949, publica sus dos primeras colecciones; *25 Poemas* y *Epitafio para los jóvenes: XII Cantos*, respectivamente. Más tarde, deja Santa Lucía para estudiar en la Universidad de *West Indies* en Kingston, Jamaica; y en 1953, se instala en Trinidad y Tobago, donde se

⁶ Esta información fue verificada y adaptada de: Denver Centre Theatre Company, 1998/9; y de Walcott, Derek Walcott Poems, 2012.

convierte en crítico literario, profesor y periodista. Durante todo este período, Walcott no para de escribir sus poemas, alternando esta labor con la fundación en 1959 del Taller de Teatro de Trinidad, que él mismo dirige hasta 1976.

Walcott alterna el periodo comprendido entre 1969 a 2011, con la obtención de muchos premios y condecoraciones honoríficas, la escritura y la enseñanza. De esta forma, en 1970, publica la obra teatral *Sueño en la montaña del mono*, por la cual recibe el premio Obie o premio de teatro *Off-Broadway* en 1971. En relación a ello, vale la pena aclarar que cuando Walcott escribió *Sueño en la montaña del mono* no se encontraba en su tierra natal, sino posiblemente en Trinidad y Tobago. Hechos que llevan a afirmar esto, es que incluso, para publicar sus primeros poemas en 1948, el autor debió enviarlos a Trinidad y Tobago porque en la época, en Santa Lucía no había casas editoras ni se había desarrollado la industria de la imprenta. Otra posibilidad es que estuviera trabajando como profesor crítico, periodista, de teatro y dirigiendo su taller de teatro. También podría haber estado en Jamaica o Nueva York (Estados Unidos); esto con fines principalmente académicos.

La formación académica, literaria, pero sobretodo epistémica del autor, recorre todos sus escritos. En *Sueño en la montaña del mono* esta influencia se ve reflejada en la intertextualidad, los recursos lingüísticos, la forma como el autor viene y va de una lengua a otra (latín, creole, inglés, francés, etc.); los elementos culturales que plasma en la obra, los cuales recorren lo indígena, lo afroantillano, lo europeo, lo africano, lo pan-caribeño, la realidad social de Santa Lucía, etc. En cuanto a su principal interés por los temas que aborda en *Sueño en la montaña del mono*, éste nace del mismo deseo de visibilizar esos elementos que hacen parte de su formación epistémico-cultural y académica.

En 1981 viaja a Estados Unidos y es profesor en la Universidad de Boston y en Harvard; en 1990, publica otro de sus magistrales poemas, *Omeros* (poema épico), mismo año en que recibe los premios *Arts Council of Wales International Writers* y el premio WH Smith de Literatura. La consagración para el santaluciano llega en 1992, cuando obtiene el premio Nobel de literatura; así se convierte en el segundo escritor caribeño y primero del Caribe anglófono en recibir tal distinción. En cuanto a ensayos de este autor, se destacan “Necesidad de negritud” (1964), “Una mirada colonial del imperio” (1986), “Un tributo a C.L.R. James” (1995), “La voz del crepúsculo” (1998), entre otros.

Walcott no deja de reflejar en sus escritos la realidad del ser santalucense, las vicisitudes y vivencias del ser caribeño y antillano, su herencia, que es una mezcla cultural africana, británica, francesa y holandesa. Es más, para él las Antillas son un territorio de mixtura racial. La introspección discursiva de Walcott parte de una mirada de las Indias Occidentales en su condición de territorio que sufrió los vejámenes de la colonización y los problemas de identidad nacional o nacionalista que ello acarreó. En varios de sus escritos Walcott alude la dicotomía de la identidad; así en *La voz del crepúsculo* escribe: “Nosotros somos todos foráneos en nuestra propia tierra...Nuestros cuerpos piensan en una lengua y se mueven en otra diferente” (Walcott, 1970, págs. 11, 31).

Walcott muestra una comprensión y dominio de la magia que guarda la lengua inglesa, como pocos autores logran. Afirma de sí mismo que un sueño produjo un monstruo; un talentoso de una época y color equivocados. Así pues, Derek Walcott, con una obra literaria en la que se cuentan más de 23 poemas, 22 obras de teatro, 8 libros, 15

ensayos y más de 11 premios y reconocimientos honoríficos, es un escritor cuyos éxitos han dado importancia internacional a la literatura de la Indias Occidentales. Todo esto lo lleva a ser considerado sin lugar a dudas uno de los poetas contemporáneos más influyentes.

En definitiva, esos aspectos que se acaban de describir y otros que se mencionan en el punto que sigue, marcan *Sueño en la montaña del mono* y en general, el estilo literario de Derek Walcott. De esta forma, si se retoma lo expuesto por la teoría del Polisistema y el concepto de norma expuesto en la sección del marco teórico, se puede decir que *Sueño en la montaña del mono* (y por defecto toda la obra de Walcott) se inscribe en una amalgama o hibridación cultural y de polisistemas compuesto y nutrido esencialmente por el sistema literario de autores caribeños y antillanos, que escriben bien sea, en inglés, francés, creole o español.

Acerca del contexto en el que se inscribe la obra

Santa Lucía⁷, catalogada como la “Helena de las Indias Occidentales”, es una isla de las llamadas Antillas menores del Caribe; en su condición de Estado excolonia, guarda varias similitudes primordialmente de tipo político, lingüístico e incluso cultural, entre los países con los que limita.

En primer lugar, cabe mencionar que antes de que Cristóbal Colón la bautizara con el nombre Santa Lucía en 1502, esta isla del Caribe Oriental ya había sido conquistada por

⁷ Esta información fue verificada y adaptada de: Denver Centre Theatre Company, 1998/9
<http://www.guiadelmundo.org/cd/countries/lca/History>
http://www.ecured.cu/index.php/Santa_Luc%C3%ADa_%28Pa%C3%ADs%29
http://elpais.com/diario/1979/02/23/internacional/288572419_850215

los caribes, que desalojaron a los primeros habitantes, los arawaks, procedentes del continente sudamericano. En lo que respecta a lo étnico-racial, la población de la pequeña isla Santa Lucía es mayoritariamente afrocaribeña (afroantillana) y mulata con raíces europeas, con una pequeña comunidad indígena-caribeña (3%) y un 2% se identifica como miembros de otros grupos étnicos. Con una filiación religiosa aparentemente muy marcada, presenta una población influenciada por los preceptos católicos (70%) y evangélicos franceses. El 19% es protestante y alrededor de un 2% se reconoce en el rastafarismo.

Figura 2. Ubicación geográfica de la isla Santa Lucía⁸



En segundo lugar, en materia lingüística, se tiene que el idioma oficial es el inglés, empero el criollo (kwéyòl) antillano es hablado por aproximadamente el 95% de la

⁸ Tomada de: <http://www.worldatlas.com/webimage/countrys/namerica/caribb/lccarib.gif>

población; esta lengua está siendo ampliamente utilizada en la música y la literatura, lo que ha contribuido a que gane reconocimiento oficial. El kwéyòl o criollo francés de Santa Lucía es una variante del criollo antillano que también es hablado en las islas de Dominica en las Antillas Menores. De igual forma, la lengua kwéyòl se nutre del léxico de la lengua francesa con la sintaxis de los idiomas africanos; esto como consecuencia de la trata transatlántica de esclavización que históricamente padeció la isla.

Figura 3. Mapa de la isla Santa Lucía⁹.



En tercer lugar, hay que decir que Santa Lucía es el ámbito geográfico, cultural, social y político que rodea a la obra *Sueño en la montaña del mono*; de hecho, en el TP se nombran varios distritos o ciudades de la isla. La obra no escapa a aspectos que son trascendentales en la historia de Santa

Lucía. Al respecto, no hay que olvidar, que a Walcott le toca vivir parte de los avatares de la disputa por el dominio de la isla entre Francia e Inglaterra principalmente, la cual duró 150 años.

⁹ Tomada de: http://cdn1.buuteeq.com/upload/25738/lccolor.gif.694x0_default.gif

Durante el periodo de escritura de la obra, en Santa Lucía tienen lugar varios acontecimientos que para bien o para mal, generan un coctel formado por elementos culturales, políticos, sociales, religiosos, etc.; y que más tarde Walcott reflejará en *Sueno en la montaña del mono*. Así, desde la década del 50 hasta finales de los 70s del siglo XX, la isla sufre por más de 14 veces, cambio de “dueño”; por su ubicación geográfica en el Caribe, Santa Lucía se convierte, al igual que Haití y Martinica (por citar algunos ejemplos) en otra joya de la corona para las potencias europeas.

En 1967, la isla aumentó su autonomía y proclama una nueva Constitución en el marco de los Estados Federados de las Antillas, negociando en forma separada su independencia. En 1979, Santa Lucía pasa a ser un Estado independiente asociado a la Mancomunidad Británica (*Commonwealth*). En ese contexto, la isla es (hasta la actualidad) gobernada por una monarquía constitucional, con la Reina Isabel II como jefa de estado, quien es representada por un gobernador general y un primer ministro, que hace las veces de presidente. No obstante, la moneda que circula en la isla no es la libra esterlina ni el euro, sino el dólar del Caribe Oriental.

En cuanto a aspectos culturales, se tiene que la fiesta más importante es el Carnaval, que se celebra entre febrero y marzo. En esta festividad la gente se disfraza y se hacen desfiles al ritmo de calipso, que es un ritmo musical anglo-francés. A mediados de mayo tiene lugar el principal acontecimiento musical de la isla, el Festival de Jazz de Santa Lucía, un evento de cuatro días de duración en el que participan destacadas figuras del género. Igualmente se celebran festivales como el *La Woz* (La Rosa), el 30 de agosto y *La Magwit* (La Margarita), el 17 de octubre; *Jounen Kwéyòl* (Día Criollo), que es celebrado cada año

en el último lunes de octubre. En este festival se ven reflejas varias de las similitudes que en materia culinaria, Santa Lucía comparte con otros países de la región, ya que en él se sirven comidas y bebidas tales como pan de frutas, higo verde, plátano, pescado salado, puerco asado, ñames, jugo de guayaba, etc. Durante el festival, la gente se viste con un traje típico muy colorido llamado *el Madras*. Así mismo, entre los días festivos nacionales se encuentran: 1 y 2 de enero, 22 de febrero, 1 de mayo, 2 de octubre y 26 de diciembre.

Acerca de la obra *Dream on Monkey Mountain*

Puesta en escena por primera vez en 1967 (en Canadá) y publicada en 1970, *Dream on Monkey Mountain*—una de las producciones teatrales más conocidas y más teatralizada de Derek Walcott—, es una obra que pone al descubierto ese sueño reivindicatorio, de emancipación total del individuo Otro: el indígena, africano (negro, zambo, mulato, cuarterón, etc.), pero que al final es una utopía que deviene realidad solo en la mente de quienes sueñan. Toda la obra es un ir y venir entre la realidad y la ficción, en donde el espectador o lector desprevenido puede por momentos perderse en medio de la trama.

Las acciones se repiten una y otra vez en la mente de un *Makak* (Macaco/Tití) cuyas alucinaciones lo llevan a creerse el enviado de Dios, mesías salvador de un pueblo sojuzgado ante los preceptos de los imperios británico y francés. Son esas alucinaciones y epifanías las que llevan a Tití a emprender una lucha por la búsqueda—ya sea en África o en el Caribe—, primero de su propia identidad, pero también la identidad de su pueblo en general.

Aunque fue producida de forma independiente a las escuelas del realismo mágico que por aquella época tomaban fuerza en América y Europa, la obra consigue mostrar ese

intenso vínculo con el simbolismo de los mitos, la identidad, el sincretismo religioso y su relación con la cultura ancestral africana e indígena. Para lograrlo, Walcott presenta su obra en una mezcla entre lo cómico, onírico y lo trágico.

Como se mostró en la figura 3, Santa Lucía tiene una ubicación estratégica y con sus países vecinos, presenta elementos de construcción históricos comunes. Estos hechos y elementos afloran en *Dream on Monkey Mountain*, y en obras de otros autores— los cuales, al igual que Walcott son invisibilizados y cuyas obras no son ampliamente difundidas (por lo menos no en el contexto colombiano)--, como Frantz Fanon, Patrick Chamoiseau, C.L.R. James, Joice Anglin Edward, Jean Bernabé, Aimé Césaire, Manuel Zapata Olivella, Mary Grueso Romero, Arnoldo Palacios, Jorge Artel, Candelario Obeso, y muchos otros autores cuyas obras se podría ubicar en un sistema perteneciente a un polisistema literario donde el factor común es casi siempre la denuncia, la reivindicación del ser, el contraste entre lo local-global y la territorialidad, la búsqueda y reafirmación de elementos identitarios.

Así es *Dream on Monkey Mountain*; un texto que por momentos luce subversivo, aborda el significado de la cultura y busca ayudar a otros a aceptar su verdadera identidad. Esto último le sucede por ejemplo al CABO LESTRADE, quien presume de ser un culto de la clase burgués; no obstante, como se verá más adelante su forma de hablar y su piel ponen en evidencia su verdadera identidad y su cultura. Toda la obra gira en torno al conflicto entre el colonialismo y el indigenismo; lo europeo y lo local o lo nativo y el territorio. En ella Walcott también muestra una postura política frente a lo que representa para el escritor comprometido, producir literatura en un sistema literario bifurcado en una mezcolanza de

códigos lingüísticos y de elementos que intentan fluir de lo multicultural hacia lo intercultural; características *sine qua non* en gran parte de los escritos de este autor.

En cuanto a la trama de la obra, no es otra que el conflicto del hombre contra él mismo: la dualidad de un ‘yo’ de aceptarse tal y como es o renunciar a sus raíces, a su esencia (que es también la lucha de Walcott), para ser “aceptado” por el otro; del hombre contra una fuerza sobrenatural: lo identitario, lo divino o ficticio representado en la musa que le habla a Tití en sus alucinaciones, y el sueño mismo; y del hombre en contra de la sociedad: es decir, el problema de cómo se asume el Otro; el interrogante de si una vez que decide ser el, es posible ser aceptado en la sociedad (santaluciana, caribeña, latinoamericana, europea), en su diferencia de ser Tití, Mosquito, etc.

Al final persiste una sensación extraña porque esa acción reivindicatoria no se da de la manera esperada. Aquí la revolución que el espectador inadvertido espera tiene lugar, pero no es el tipo de revolución documentada por C.L.R (2010) en sus *Jacobinos Negros*. Como lo expone el director de teatro Evertt Dixon (Universidad del Valle, Colombia), esa liberación ya tuvo su efecto; de lo que se trata en *Sueño en la montaña del mono* es de una emancipación mental, de desaprender la autoimagen blanca-mestiza-occidental, el concepto errado de “mejorar la raza”. En definitiva, es una reivindicación de contenido más que de expresión.

MARCO METODOLÓGICO

En esta sección se presenta el enfoque metodológico y el procedimiento seguido en cada etapa para hacer la traducción y adaptación de la obra teatral *Dream on Monkey Mountain* de Derek Walcott. De igual forma, se presenta la metodología de análisis que se usó para procesar los elementos descritos en los objetivos.

Para desarrollar este trabajo de tipo cualitativo-analítico, se llevó a cabo una revisión de la literatura, que permitió conocer varios modelos y metodologías de traducción teatral. Parte de la metodología se basa en los planteamientos de Landers (2001) y Williams & Chesterman (2002) cuyos libros son una magnífica guía que permite conocer varios puntos a tener en cuenta antes, durante y después del proceso traductor. De estos autores, se tomó la idea de leer el TP varias veces antes de iniciar la traducción, así como, la propuesta de leer y hacer leer el TLL por parte de personas con proficiencia en la lengua del TCP y aquella del TCR.

Igualmente, se siguieron los postulados de Landers (2001) y otros autores (Zatlin, 2005; Snell-Hornby, 2007) para el trabajo de observación y traducción cooperativa con el grupo de teatro. Las ideas de Landers (2001) y Saldanha & O'Brian (2013) sirvieron para conocer las formas y elementos a tener en cuenta a la hora de redactar y presentar investigaciones en traducción teatral. Saldanha & O'Brian (2013) argumentan que la integración de varios métodos de investigación permite un mejor abordaje de las preguntas planteadas; y tratan las cuestiones del producto, el proceso, los participantes o agentes y el contexto de realización de la traducción.

Del mismo modo, fueron importante para este trabajo, las aportaciones de Williams & Chesterman (2002), quienes proveen una descripción acerca de cómo hacer investigación en traducción y los pasos que se deben seguir en cada etapa de la misma. De estos autores se retomó la idea de llevar un diario de campo durante las observaciones y de cómo hacerlo, la forma de hacer la traducción comentada o anotada, los tipos de datos y cómo analizarlos.

Se adaptó aquí también el modelo de traducción propuesto por Pavis (2005), quien—como se mostró en la sección de los antecedentes-- habla de las concretizaciones o alcances sucesivos, en donde se parte de un TCP o texto fuente y a partir de allí, se desarrolla el proceso de traducción en 4 etapas en las cuales se trabaja el texto desde la CP hasta llevarlo a ser aceptado en la CR, es decir, concretización receptora.

El desarrollo de este estudio de tipo descriptivo-analítico se llevó a cabo en tres etapas (Landers, 2001; Williams & Chesterman, 2002; entre otros) como se describe abajo; en estas etapas se hizo observación etnográfica a 12 estudiantes de Licenciatura en Arte Dramático, de la Escuela de Artes Integradas de la Universidad del Valle (Cali, Colombia); estas observaciones se hicieron del 4 de Marzo al 23 de Mayo de 2015 (ver Anexo C de registro de observaciones).

La etapa 1 de este trabajo consistió en revisar la literatura que permitió adquirir los conocimientos básicos, los conceptos y el lenguaje émico (metalenguaje) de la práctica traductora; en esta etapa también se hizo la primera lectura de la obra para familiarizarse con el tipo de texto a traducir e identificar elementos de análisis. En la etapa 2, se comenzó la redacción del trabajo y paralelo ello, se hizo la segunda y tercera lectura de la obra para comparar, verificar y ratificar elementos de análisis encontrados en la primera lectura de la

obra. En este proceso, se prestó atención al vocabulario y a los elementos de análisis descritos en los objetivos; se inició el trabajo con el grupo de teatro (Landers, 2001; Zatlin, 2005; Snell-Hornby, 2007; entre otros), que consistió en hacer la observación participante de los ensayos del grupo de teatro, haciendo ajustes y sugerencias a la traducción que el grupo ya había empezado a hacer.

En la etapa 3, culminó la traducción, se llevó a cabo el análisis de los elementos culturales y de la traducción propiamente dicha. En esta misma etapa, se dio fin a la redacción del trabajo, se hicieron las tres revisiones de la traducción y tuvo lugar la revisión de todo el trabajo por parte del director de teatro que hizo el encargo de traducción y dos profesores de la Escuela de Ciencias del Lenguaje, idóneos en el tema.

Como ya se dijo, en este trabajo se hizo una traducción del inglés al español y adaptación de la obra teatral *Dream on Monkey Mountain* [Sueño en la montaña del mono], atendiendo los aspectos culturales del texto y la representabilidad del drama. Del mismo modo, se retomaron los planteamientos de Delisle & Bastin, 1997; Hurtado, 2001; Marinetti, 2007; Currás, 2009; y otros autores cuyas aportaciones se abordan en la sección dedicada a los antecedentes y en la del marco teórico.

Metodología de análisis

Varios autores (Guirao, 1999; Molina Mantínez, 20001; Céspedes, 2004; Marinetti, 2007; Currás, 2009; González Pastor, 2012; Mora Caballero, 2012; Lasso, 2013; Carr, 2013; Soto Almela, 2013; Mattioli, 2014) etc.) han abordado el asunto de la metodología a utilizar para análisis de traducción *sensu lato* y de traducción teatral *stricto sensu*. No obstante, teniendo en cuenta los objetivos del presente trabajo, se sigue y se adapta

principalmente la metodología de análisis propuesta por Newmark (1988), Currás (2009) y Carr (2013).

Vale recordar que los objetivos específicos en este trabajo son:

- 1) Identificar los elementos culturales y marcas coloniales y anticoloniales que interactúan en la obra.
- 2) Clasificar los elementos culturales de la obra.
- 3) Adaptar estos elementos culturales a la cultura receptora en el proceso de traducción.
- 4) Identificar las técnicas en la traducción de inglés a español del texto teatral y comprobar la estrategia utilizada.

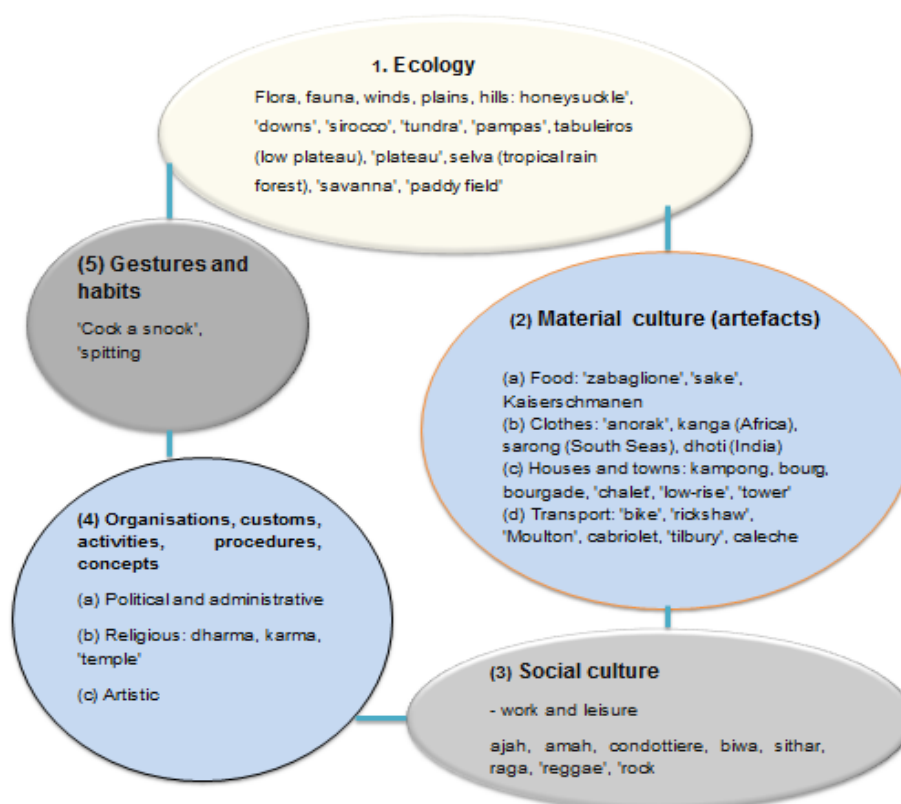
Durante las diferentes etapas de lectura del TP se hizo la identificación de los culturemas y de las marcas coloniales y anticoloniales. Para esto, inicialmente se utilizó un código de colores, ubicando todo lo que fuera elemento cultural en una categoría, el discurso colonial y/o anticolonial en otra categoría. Luego se precisaron más las categorías de los culturemas, las marcas del discurso colonial y anticolonial; y cada una de estas categorías fue resaltada con un color diferente en el TP y en el TLL como se muestra en la Tabla 1.

Tabla 1. Primer fase de identificación de categorías y unidades de análisis.

COLOR	CATEGORÍA
Azul	Aspectos linnguísticos (Asp ling)
Verde oscuro	Referencias geográficas y de la naturaleza (Refgeo y nat)
Rojo	Discurso colonial y/o anticolonial (Discola)
Amarillo	Referentes históricos (Ref hist)
Verde agua marina	Elementos Religiosos y/o sincréticos (Elerel-s)
Gris claro	Elementos semióticos o paralinguísticos (Elesem-p)
Morado	Vida social (V soc)

Luego de haber identificado las categorías de análisis, se procedió a especificar los culturemas y/o segmentos discursivos o semióticos pertenecientes a cada una de ellas, adaptando principalmente las propuestas de Newmark (1988) y Carr (2013). A continuación se presenta la Figura 4, donde se muestran las 5 categorías culturales de Newmark (1988), que son en esencia las mismas que retoma Carr (2013).

Figura 4. Categorías culturales de Newmark (1988: 94).



Con base en la clasificación de culturemas de estos autores, se subdividieron los culturemas en categoría más específicas y se ubicaron los elementos pertenecientes a cada una, como se ilustra en la Tabla 2. Aquí es necesario tener en cuenta—como afirman Carr y otros (2013) -- que identificar o definir los culturemas es una tarea muy compleja y por momentos bastante subjetiva, pues los culturemas variarían de categoría según el contexto donde aparecen, la intención comunicativa referida, etc.; y su ubicación e identificación por parte del traductor, depende en gran medida de la formación y acervo cultural que éste tenga. En la propuesta de clasificación que se muestra, no se subdividieron varias categorías por considerarlo innecesario.

Tabla 2. Clasificación de culturemas¹⁰.

CLASIFICACIÓN POR CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS
1. Aspectos lingüísticos (Asp ling)	1A. Fallas lingüísticas. 1B. Expresiones idiomáticas. 1C. Proverbios o refranes. 1D. Frases verbales. 1E. Cánticos 1F. Otras lenguas o dialectos. 1G Onomatopeyas 1H. Palabras con guiones. 1I Dialecto geográfico
2. Referencias geográficas y de la naturaleza (Refgeo y nat)	
3. Discurso colonial y anticolonial (Discola)	
4. Referencias históricas (Ref hist)	4A. Lugares y acontecimientos. 4B. Personajes.
5. Elementos religiosos o sincréticos (Elerel-s)	
6. Elementos semióticos y/o paralingüísticos (Elsem-p)	6A. Objetos/artefactos. 6B. Alimentos y bebidas 6C. Vestuarios. 6D. Gestualidad 6E. Espacio físico inmediato. 6F. Nombre de personajes.
7. Vida social (V soc)	7A. Festividades y otros eventos. 7B. Términos legales o del derecho 7C. Instituciones y/o establecimientos. 7D. Expresiones monetarias

Para clasificar y analizar los diferentes tipos de culturemas igualmente se optó por la propuesta de Newmark (1988) y Carr (2013), adaptándolas a las necesidades del presente trabajo. De manera que, las distintas categorías y elementos culturales pertenecientes a ellas fueron organizadas en tablas de tres columnas. En cuanto a las columnas, en la primera columna se ubicaron los culturemas con el número de página en la lengua del texto de partida (LTP), es decir, el texto en inglés o Anexo E. El análisis continúa con una

¹⁰ Adaptado de las propuestas clasificatorias de Newmark (1988) y Carr (2013).

segunda columna donde se ubicó la traducción de cada culturema en el TLL, es decir, el texto en español o Anexo A, seguido del número de página donde está el elemento; en la tercera columna aparece la técnica o técnicas usadas para procesar o traducir el culturema a la CR. Finalmente, en la columna cuatro aparece el grado de equivalencia logrado, como se ilustra en la Tabla 3.

Tabla 3. Ejemplo de clasificación de los culturemas.

Inglés (TP)	Español (TLL)	Técnica/s	Equivalencia
a) <i>tired of always being insulted by his <u>demon</u></i> , (211)	a) cansada de que sus <u>demonios</u> la insulten, (2)	inversión o desplazamiento, naturalización	Total
b) <u>Baron Samedi</u> (p. 212)	b) <u>una Deidad Africana</u> (p. 3)	inversión o desplazamiento, generalización	Parcial

En (a) de la Tabla 3 se usó la naturalización para hacer coincidir la grafía del elemento *demon* en inglés con su grafía en español; luego el elemento también fue movido de lugar. En cuanto a *Baron Samedi* en (b), este elemento fue cambiado de lugar y luego se generalizó al cambiarlo (por) o introducir el elemento *una Deidad Africana*; esto debido a que el *Baron Samedi* no es ampliamente conocido en la CR, mientras que en ésta sí es común escuchar hablar de *Dioses o Deidades Africanas*, en ocasiones refiriéndose principalmente a *Changó* (Dios del Fuego) *Yemayá* (Diosa del mar), *Ogum* u *Oggun* (Dios de la guerra, la tecnología y los ejércitos), entre otros. Todos los elementos descritos en la Tabla 3 pertenecen a la macro-categoría 5 **Elementos religiosos o sincréticos**.

En cuanto a la adaptación de los culturemas a la cultura y TLL, se utilizaron las técnicas descritas en la sección **Marco teórico**. Sobra decir que las decisiones tomadas se basaron en mayor medida en los requerimientos del director de teatro quien hizo el encargo de

traducción, pero el traductor también tomó decisiones a juicio personal y basado en la literatura consultada.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS

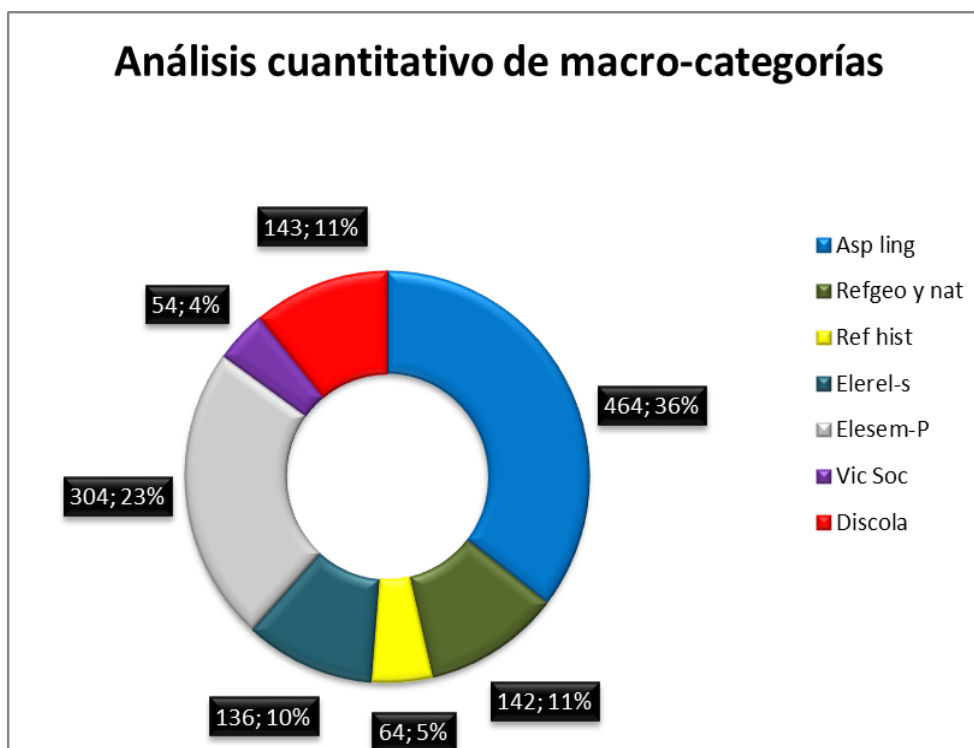
Esta sección contiene los resultados cuantitativos y el análisis cualitativo de los culturemas, de las marcas coloniales y anticoloniales; igualmente, se presentan los ejemplos para cada caso. En relación a ello es muy importante entender que en la descripción de los culturemas que aquí se presentan, no se explican todos los elementos de cada categoría, sino que se muestra uno o varios ejemplos de elementos culturales encontrados en cada categoría. Esto obedece a que como se puede observar en las Tablas 5 a la 11 del Anexo B, los culturemas procesados son bastante numerosos, e igualmente intentar describirlos uno por uno en cada categoría, va más allá de los alcances de este trabajo. De allí que para ver todos los culturemas identificados en el análisis hecho, se recomienda consultar el Anexo B. Igualmente, aquí se incluye la identificación de las técnicas y estrategias utilizadas en el proceso de traducción.

Resultados cuantitativos

Como resultado de la identificación y clasificación, se encontraron 24 categorías, con un total de 1307 culturemas. Los culturemas más numerosos pertenecen a la categoría **Aspectos lingüísticos** (Asp Ling) con 464 (36%) elementos y a la de **Elementos escénicos o paralingüísticos** (Elesem-p) con 304 (23%) elementos culturales encontrados. Les siguen la categoría **Discurso colonial y anti-colonial** (Discola) 143 (11%) elementos, **Referencias geográficas y de la naturaleza** (Refgeo y nat) con 142 (11%) culturemas, **Elementos religiosos o sincréticos** (Elerel-s) con 136 (10%) culturemas, **Referencias**

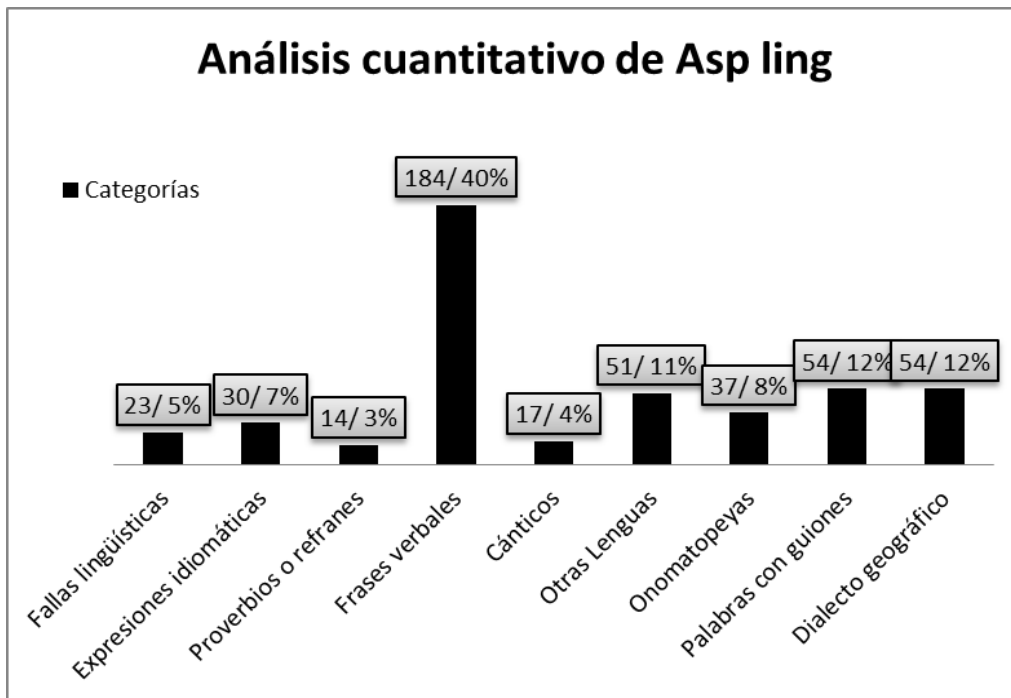
históricas (Ref hist) con 64 (5%) elementos y, **Vida social** (Vic Soc) con 54 (4%) elementos culturales. Ver Gráfica 1.

Gráfica 1. Análisis cuantitativo de las 7 macro-categorías.



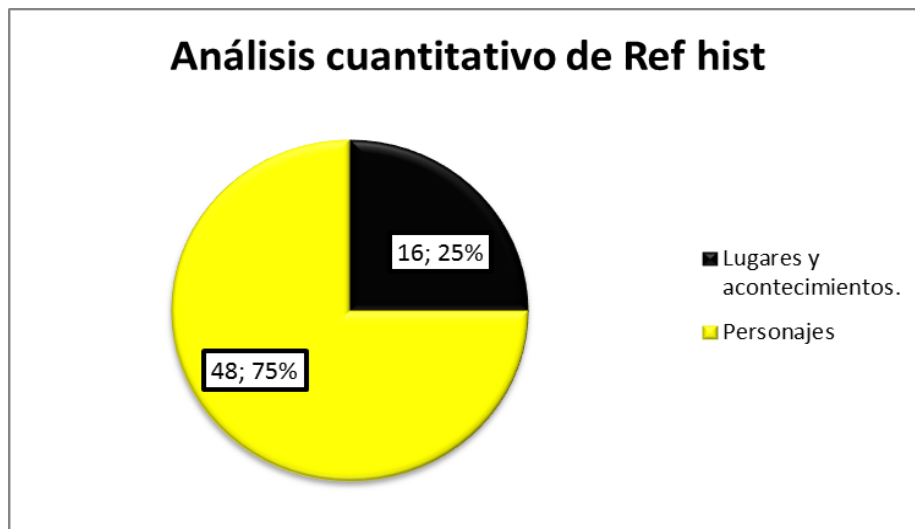
A su vez, la Gráfica 2, muestra que en la macro-categoría **Aspectos lingüísticos** se encontraron 184 (40%) frases verbales, 54 (12%) expresiones de dialecto geográfico, 54 (12%) expresiones de palabras con guiones, 51 (11%) expresiones en otras lenguas, 37 (8%) elementos onomatopéyicos, 30 (7%) expresiones idiomáticas, 23 (5%) fallas lingüísticas, 17 (4%) elementos culturales de la categoría cánticos y, 14 (3%) culturemas de la categoría proverbios y refranes. Ver Gráfica 2.

Gráfica 2. Aspectos lingüísticos.



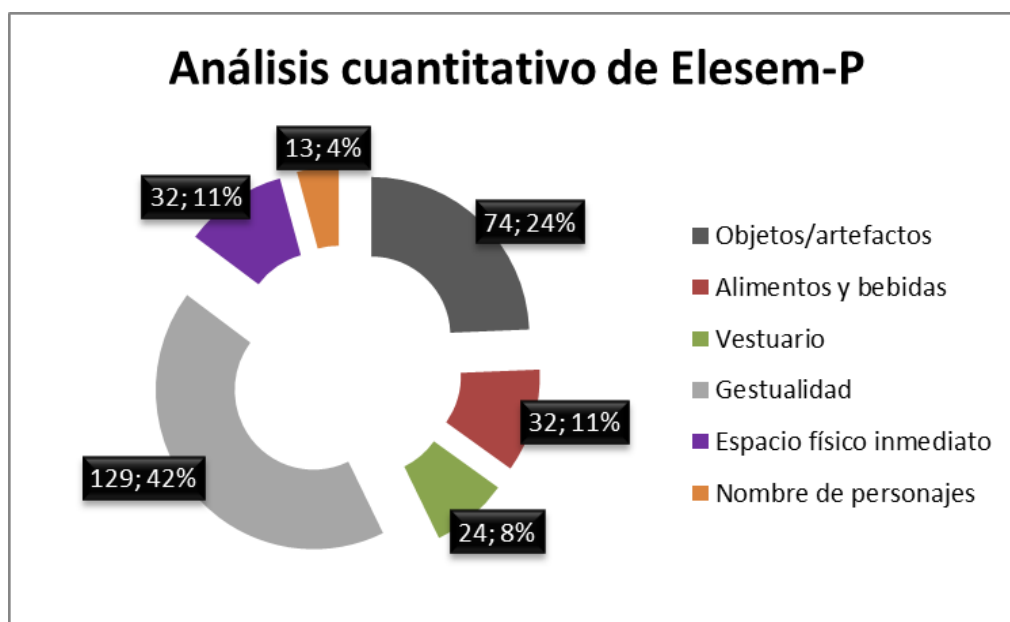
En cuanto a la macro-categoría **Referencias históricas**, ésta se compone de dos categorías de culturemas. Personajes, con 48 (75%) elementos culturales y lugares y acontecimientos, con 16 (25%) culturemas. Ver Gráfica 3.

Gráfica 3. Análisis cuantitativo de la macro-categoría Referentes históricos.



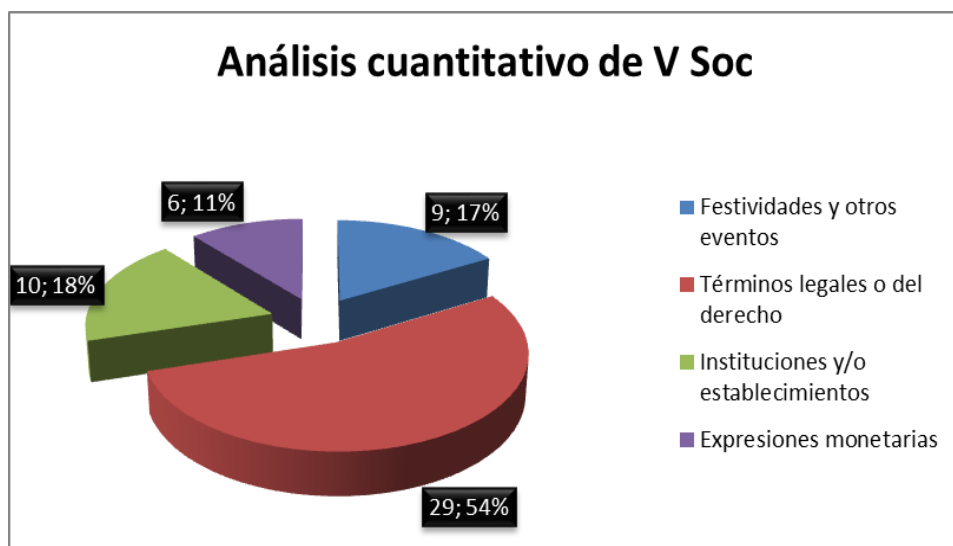
La Gráfica 4, muestra que la macro-categoría **Elementos escénicos o paralingüísticos** está compuesta por 6 categorías, donde se hallaron 129 (42%) descripciones de gestualidad, 74 (24%) culturemas en la categoría de objetos y/o artefactos, 32 (11%) elementos en la categoría alimentos y bebidas, 32 (11%) expresiones de espacio físico inmediato, 24 (8%) culturemas de la categoría vestuario y 13 (4%) expresiones de nombres de personajes.

Gráfica 4. Elementos escénicos o paralingüísticos.



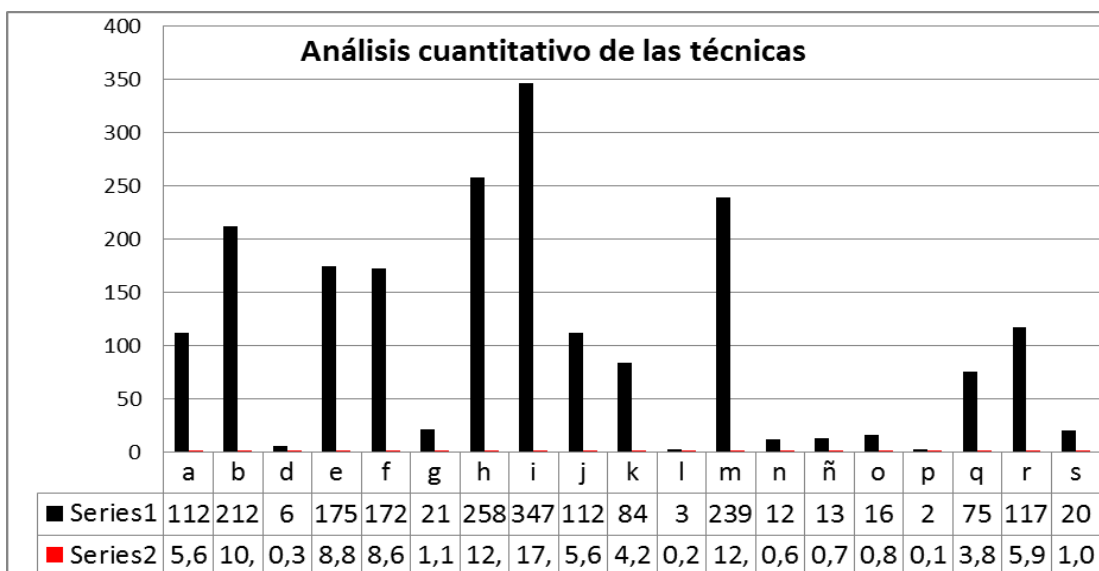
A su vez, la macro-categoría **Vida social**, engloba 4 categorías de culturemas. En términos legales o del derecho se identificaron 29 (54%) elementos, en instituciones y/o establecimientos 10 (18%) elementos, en festividades y otros eventos 9 (17%) elementos, y en expresiones monetarias 6 (11%) elementos culturales. Ver Gráfica 5.

Gráfica 5. Análisis cuantitativo de la macro-categoría Vida social.



En lo que a las técnicas usadas concierne, el análisis de las mismas muestra que se utilizaron 19 técnicas diferentes en 1996 veces, para procesar los culturemas descritos en este estudio. Las técnicas con mayor frecuencia de uso fueron **Equivalente acuñando cultural**, que se usó 347 (17,4%) veces, **Elisión** fue usada 258 (12,9%) veces y **Traducción literal** fue usada 239 (12,0%) veces. Le siguen **Ampliación lingüística** o adición, con 212 (10,6%) veces, **Compresión lingüística** 175 (8,8%) veces, **Creación autónoma** 172 (8,6%) veces, **Traducción estándar aceptada** 117 (5,9%) veces, **Modulación** 112 (5,6%), **Inversión o desplazamiento** 112 (5,6%) veces, **Naturalización** 84 (4,2%) veces, y variación, con 75 (3,8%) apariciones. Las otras técnicas usadas (ver Gráfica 6) no superan las 21 (1,1%) veces en frecuencia de uso.

Gráfica 6. Análisis cuantitativo de las técnicas de traducción



Al retomar la idea de *continuum* de estrategias de traducción que se abordaron en la sección del **Marco conceptual**, se encontró que el mayor número de las técnicas usadas orientaron el texto traducido hacia el sistema de la cultura receptora. En la Tabla 4, se puede ver las técnicas de traducción organizadas en tres columnas. En la primera columna, están las técnicas que privilegian la estrategia de extranjerización, mientras que en la tercera, están las que favorecen la estrategia de domesticación. En la segunda columna aparecen las técnicas que ocupan posición intermedia entre los dos extremos del *continuum*.

Para comprobar la estrategia global utilizada en la traducción de la obra y con base en la idea del *continuum* de técnicas de traducción de Martínez Garrido (2013), se identificaron cuatro técnicas de traducción orientadas a la CP y ocho técnicas de traducción orientadas a la CR. Las siete técnicas restantes ocuparon la posición intermedia en el *continuum*. Ver Tabla 4.

En términos cuantitativos, las técnicas orientadas hacia la CR se usaron 1085 veces (54,4%), mientras que las técnicas orientadas hacia la CP, 637 veces (31,9%). Las técnicas intermedias se usaron 274 veces (13.7%).

Según el análisis hecho, la estrategia global utilizada principalmente por el traductor ha sido la domesticación. En este sentido, el traductor ha seguido la petición del director de teatro en cuanto a introducir más referencias locales y regionales en texto traducido. Sin embargo, hay indicios también de la estrategia de extranjerización, aunque en menor medida. Cabe decir que aunque la traducción está orientada hacia la CR, también se tuvo en cuenta o se buscó el punto de equilibrio (entre TP y TLL) del que se habló en el Marco conceptual.

Tabla 4. Comparación cuantitativa de estrategias y técnicas usadas.

Estrategias y técnicas de traducción		
Orientación hacia la CP (Extranjerización)	Orientación intermedia	Orientación hacia la CR (Domesticación)
Repetición 20/ 1,0%	Compresión lingüística 175/ 8,8%	Equivalente acuñado cultural 347/ 17,4%
Traducción literal 239/ 12,0/%	Ampliación lingüística o adición 212/ 10,6%	Elisión 258/ 12,9%
Particularización 13/ 0,7%	Traducción estándar aceptada 117/ 5,9%	Creación autónoma 172/ 8,6%
Adaptación intracultural 2/ 0,1%	Inversión o desplazamiento 112/ 5,6	Naturalización 84/ 4,2%
	Compensación 6/ 0,3	Variación 75/ 3,8%
	Sustitución lingüística/paralingüística 3/ 0,2	Descripción 21/ 1,1%
	Transposición 12/0,6%	Generalización 16/ 0,8%
		Modulación 112/ 5,6%
Total : 274/ 13,7%	Total : 637/ 31,9%	Total : 1085/ 54,4%

En esta sección se hizo el análisis cuantitativo de los elementos culturales y de las técnicas de traducción. Se retomó la idea del *continuum* de estrategias de traducción, para mostrar la frecuencia que tuvieron en cada sector o tramo del mismo las técnicas usadas. A partir de allí, se determinó la estrategia que más se usó en el proceso de traducción de la obra, que en este caso fue la domesticación. A continuación, se presenta el análisis cualitativo y la descripción de varios culturemas.

Análisis cualitativo de los culturemas

El análisis descriptivo de los culturemas que se expone a continuación, está estructurado de la siguiente forma:

En primer lugar, se presenta el elemento o unidad de sentido en el TCP (texto en inglés), acompañado del número de página, luego aparece el elemento en su versión en el TCR (texto en español, acompañado del número de página; seguidamente aparece la técnica utilizada; cuando se ha utilizado varias técnicas y éstas corresponden a segmentos de texto distintos, las mismas han sido numeradas para indicar a qué elemento corresponde cada técnica e igualmente se separa con (,) donde sea necesario. El análisis continúa con una columna donde aparece al grado de equivalencia logrado. Finalmente, está la descripción y explicación de los culturemas, para lo cual se tuvo en cuenta el valor o significado de los elementos tanto en la CP como en la CR y cómo la técnica utilizada modificó o no este valor; es decir, si se ha logrado la equivalencia completa, parcial o nula.

De otra parte, es importante tener en cuenta (como se verá en el Anexo B) que un gran número de elementos se repiten o superponen entre las 24 macro-categorías y/o categorías identificados. Esto se debe a una razón muy sencilla: como afirman Carr (2013) y otros, categorizar los culturemas depende también del contexto y de la unidad de sentido en donde aparezca el elemento en el TP. Esto quiere decir que un elemento como *a top-hatted, frock-coated figure* (p. 212) {una figura con un sombrero de copa, abrigo hasta las rodillas} Anexo A, p. 3}, ha sido analizado desde el punto de vista meramente lingüístico, como perteneciente a la subcategoría **Palabras con guiones**; pero desde el punto de vista semiótico, el mismo ha sido analizado como perteneciente a la subcategoría **Vestuario**. Como se observa, este culturema está en dos categorías distintas.

No obstante, el asunto no termina allí. Este estudio se ocupa tanto de los elementos culturales como de las técnicas de traducción utilizadas para procesarlos. En consecuencia, es preciso aclarar que en el análisis hecho (ver Anexo B) también se muestra el mismo

culturema varias veces, ya sea en macro-categorías o en categorías distintas. Esto obedece a que un mismo culturema es procesado con varias técnicas tanto en un mismo segmento de texto o unidad de sentido, como en diferentes pasajes del texto; luego, para que el lector pueda apreciar mejor la/s técnica/s utilizadas con el mismo culturema, se optó por repetir el elemento tantas veces como cambiara la técnica con la cual éste fue procesado en distintas partes o segmentos de texto. Ejemplos de lo que se acaba de exponer son:

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK-- <i>People forget me like the mist on <u>Monkey Mountain</u></i> . (p. 226)	TITÍ-- La gente me olvida como la bruma en <u>la Montaña del Mono</u> . (p. 10)	inversión o desplazamiento	Completa

El elemento aparece nuevamente así:

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>Go on. Go home. There, <u>Monkey Mountain</u></i> . (p. 324)	-	elisión (h)	Nula

Es decir, el elemento se eliminó en el TLL, por lo tanto, la equivalencia es nula. El ejemplo a continuación muestra la equivalencia parcial.

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i><u>Sharpeville</u></i> ? (p. 287)	CABO-- ¿ <u>La Masacre en las bananeras</u> ? (p. 39)	Modulación	Parcial

Además, para evitar otras posibles confusiones, un gran número de elementos han sido señalados con ‘**subrayado y negrita**’ para que sea claro a qué culturema se está haciendo alusión. En los casos donde se utilizan varias técnicas en un mismo culturema y el fragmento analizado tiene varios elementos culturales, se utiliza la herramienta de

enumeración con superíndice para que el lector pueda apreciar las técnicas con que se procesó cada culturema de ese segmento de texto.

Igualmente, hubo elementos que no se repitieron a pesar de que fueron tratados con técnicas diferentes, esto por considerarlo innecesario, pues no volverlos a citar, no impedía la comprensión del elemento y del análisis en sí, porque con el número de página es suficiente para guiarse, también para no hacer el análisis demasiado extenso.

Aspectos lingüísticos

En esta área temática se pudo identificar culturemas tales como:

1A. Fallas lingüísticas

Por fallas lingüísticas se entiende una situación en la que hay una inconsistencia estructural a nivel de lexema (la raíz de una palabra), morfema, sintagma, frase u oración; la inconsistencia o falla puede o no ser intencional, pero se asume que en la obra de que trata este estudio, esas inconsistencias o equivocaciones son introducidas a propósito por el autor.

Se presentan ejemplos a continuación.

(1)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CONTEUR-- <u>Mooma</u> , <u>mooma</u> (p. 212)	NARRAODR-- <u>maama</u> , <u>maama</u> . (p. 3)	naturalización	completa

Según el *Oxford Dictionaries* (2015) [Diccionario de Oxford] la palabra *mama* en (1) data del siglo XVI. En inglés informal aparecen tres posibles grafías para esta palabra: a) *mama* que corresponde a la forma como los niños pequeños que están empezando a hablar llaman a su madre; también es la forma como se denomina a una mujer madura. b)

momma y; c) *mamma*; todas éstas en inglés americano. Por otro lado, en el Urban Dictionary (2004) [*Diccionario Urbano*], la forma *mooma* aparece como la unión *Moo* (el mugido de la vaca) y ‘*Ma*’ (el animal marmota). En todo caso la palabra es bastante informal; tanto en el TP como en el TLL ésta aparece con vocal alargada para mantener el ritmo de la melodía en el cántico que se está llevando a cabo en ese pasaje de la obra. La técnica de traducción usada es la naturalización. Debido a que en este caso lo que se alteró fue la grafía de la palabra, la equivalencia semántica entre dos unidades de sentido es completa.

Veamos otro ejemplo:

(2)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CONTEUR-- <i>Your son ...¹ in <u>de</u>² jail <u>a'ready</u>³</i> (p.212)	NARRADOR-- Tu hijo <u>ya</u> ³ <u>tá</u> ¹ en <u>la</u> ² cárcel. (p. 3)	(1) adición, variación (2) variación (3) variación, desplazamiento	(1) nula (2) completa (3) completa

En (2), en el TP no aparece marcado el verbo *is*¹ y aunque sí se introdujo en la versión del TLL, el mismo sufrió un cambio morfológico, pues al procesar el TP, ésta se introdujo en el TLL, en su forma apocopada o reducida. La forma reducida *tá*¹ del verbo *estar* está relacionada culturalmente con el habla característica de varias ciudades en los departamentos del norte de Colombia, tales como Atlántico, Magdalena y la Guajira; también está presente en varios municipios de la región del Pacífico Colombiano. En la categoría **Dialecto geográfico** se verán otros ejemplos relacionados con el fenómeno aquí abordado. La técnica de traducción predominante usada en este fragmento es variación porque se introdujo el verbo *estar* en el TLL en su forma de uso regional *tá* que se había omitido intencionalmente en el TP.

Por otro lado, desde el plano lingüístico hay que notar que las formas *de* y *a'ready* presentan fallas en su estructura interna en inglés. En la CR aún no se conoce un caso donde el sonido reemplace a grafía como sucede en *de*² en lugar de *the*. Lo más cercano que se conoce es la palabra 'discotk', pero la misma aparece exclusivamente en avisos publicitarios y no es muy frecuente. Siguiendo con el ejemplo, hay que decir que a la versión en español ambas palabras pasaron en su forma correcta, el artículo femenino *la* y el adverbio *ya*, respectivamente. La técnica de variación no alteró el sentido de la expresión, por lo tanto se logra la equivalencia completa.

El fenómeno de usar formas agramaticales se da con alta frecuencia en la obra por dos motivos. Uno de esos motivos obedece a que como ya se mencionó, el escritor Derek Walcott es, por sobre todo, un autor con un pensamiento político de-colonialista o poscolonialista y anti-imperialista; por ende, en el TP estos aspectos se ven reflejados en la omisiones de letras, uso amplio de apóstrofes (incluso en palabras y expresiones que normalmente no los llevan), uso de un discurso que va y viene entre lo africano, afro caribeño y europeo, uso de palabras en categoría gramaticales en las cuales es incorrecto, como en (3).

(3)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
SOURIS-- He <i>t'ief</i> a bag of coals yesterday! (p. 221)	RATÓN-- ¡El <u>raponeó</u> una bolsa de carbones ayer! (p. 7)	transposición, variación	completa

En (3), el pensamiento decolonial y anti-imperialista de Walcott se refleja también en las fallas sintácticas. La falla lingüística en (3) tiene que ver con que la palabra *t'ief* es usada como verbo en el TP, pero la misma es realmente un sustantivo; de ahí que la técnica

usada sea la transposición, con la cual se logra equivalencia total. La otra falla en (3), está en la grafía (aspecto morfológico), pues la escritura correcta o aceptada es *thief*; por esta razón allí también opera la técnica variación. Todas estas fallas, como ya se mencionó, son introducidas intencionalmente por el autor de la obra.

Según el profesor Keppel (Universidad del Valle, Colombia), los fenómenos abordados en (2) y en (3) obedecen a una forma particular de hablar en varios países del Caribe en donde el inglés se habla como resultado de procesos de colonización. Todos estos aspectos descritos hacen que el TP luzca en cierto modo subversivo para las normas canónicas de la CP y al hacer la traducción, también se introdujeron marcas lingüísticas que hace que el TLL igualmente luzca subversivo para la CR.

1B. Expresiones idiomáticas

Las expresiones idiomáticas¹¹ son palabras, frases o expresiones que siguen un orden fijo, tienen un significado particular que es distinto del significado de cada una de las palabras que las conforman, de manera aislada. Esto quiere decir que el significado de las expresiones idiomáticas—en la mayoría de los casos—no debe ser entendido o interpretado literalmente.

Varias de las expresiones idiomáticas identificadas en la obra fueron:

(4)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<u><i>one fine day</i></u> (p. 211)	<u><i>un día cualquiera</i></u> (p. 2)	traducción estándar aceptada	completa

¹¹ Consultado el 4 de Enero de 2014 en: <http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/idiom>
Traducido por el autor.

Semánticamente, la expresión en (4) se refiere a un espacio temporal imprevisto o no planeado. Desde el punto de vista idiomático, si en la LCR se consideran de forma individual (aislada) cada una de las formas que conforma la frase, se obtiene una expresión sin sentido; algo así como {uno fino día/ un fino día/ un día fino/, etc.}. Luego, es precisamente esta característica de los modismos y/o expresiones lingüísticas (la imposibilidad de procesarlas a partir de las formas que los constituyen), lo que lleva a considerar ésta y otras expresiones registradas en este análisis, como **expresiones idiomáticas**. La técnica traducción estándar aceptada en (4) no modifica el sentido de la expresión, por lo tanto la equivalencia lograda es completa. Veamos otro ejemplo:

(5)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
FIRST PEASANT-- <i>He going down to hospital too, just in case... <u>amen</u></i> (p. 246).	PRIMERA CAMPESENA-- Está aquí en caso de que el hombre <u>estire la pata</u> . (p. 19)	equivalente acuñado, ampliación lingüística o adición	completa

Como se puede ver en (5), en el TP aparecen puntos suspensivos, que representan pausa, durante la cual uno de los personajes hace el gesto de pasarse el dedo por la garganta y, en seguida aparece la palabra *amen*. Este culturema fue analizado a partir de su representación semiótica, es decir en escena.

En cuanto a ese gesto, hay que decir que en Colombia es bastante común pasarse el dedo índice o pulgar por la garganta en señal de que la persona aludida va a morir o en otras ocasiones en donde ésta ha cometido un error. Se utilizó la técnica de equivalente acuñado cultural porque la expresión *amen* se cambió por la expresión idiomática *estirar la pata*, que tiene las mismas connotaciones en la CR. También se aplicó la técnica de

ampliación lingüística, en vez de una palabra en inglés aparecen tres palabras en español.

De esta manera, se logra la equivalencia completa.

(6)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>Some ignorant, illiterate lunatic who know two or three lines from the Bible by heart, (p. 261)</i>	CABO-- Algún lunático, bastardo analfabeta que conoce de memoria dos o tres líneas de la Biblia, (p. 26)	traducción estándar aceptada, desplazamiento	completa

En (6), el fenómeno abordado es semántico- sintáctico. En la CP las cosas se aprenden ‘de o por corazón’, mientras que en la CR, las cosas se aprenden de memoria. La traducción estándar aceptada permitió hacer los cambios en las preposiciones y sustantivos de cada texto; aunque el elemento en (6) también se desplazó, al pasar la expresión al TLL no hay pérdida de significado ni de sentido se logra equivalencia completa.

1C. Proverbios o refranes

Aunque no tengan un trato separado en este estudio y sean comúnmente tratados como sinónimos, cabe distinguir entre proverbios y refranes. Los proverbios¹² provienen del término latín *proverbium* y refieren una clase de expresión o enunciado breve (paremia) que transmite un principio moral, máxima, verdad o un saber acumulado durante siglos y que busca promover la reflexión. La noción de proverbio es frecuentemente asociada a una expresión culta y de cierta complejidad. Por su parte, los refranes tienen un matiz más popular y una difusión más amplia. Otra diferencia es que los refranes recurren al humor,

¹² Consultado el 4 de Enero de 2016 en: <http://definicion.de/proverbio/> y en <http://www.bibleclaret.org/bibles/lbnp/AT/43Proverbios.pdf>

mientras que los proverbios son más formales. Valga decir que tanto los proverbios como los refranes tienen un significado literal y otro que se infiere o deduce.

A continuación se describen varios proverbios y refranes encontrados en la obra sobre la que trata este estudio.

(7)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MOUSTIQUE-- <u>and time and tide wait for no man</u> (p. 231).	MOSQUITO-- <u>el tiempo perdido los santos lo lloran.</u> (p. 12)	equivalente acuñado cultural, modulación	Parcial

A lo que se refiere Mosquito al decir esto es que Tití debe dejar de estar allí sin hacer nada, que deben darse prisa porque de lo contrario no podrán aprovechar las ventas en el mercado y luego tendrán que lamentarse y ese es un lujo que no se pueden dar. Allí la actitud de Tití se puede interpretar como de que sí está consciente de eso. Es decir, para él también el tiempo es muy importante; de hecho más importante que el dinero que puedan hacer en el mercado, pues el tiempo es lo único que no se puede recuperar. De ahí su actitud de actuar con serenidad, reflexionando bien sobre qué hacer y cómo. Por otra parte hay que agregar que si el elemento se traducía como {el tiempo y la marea no esperan a nadie}, para la CR (contexto colombiano) es una frase desconocida; esto haría perder valor a este refrán. Por lo tanto, se combinaron las técnicas equivalente acuñado y modulación. Se buscó el proverbio reconocido en la CR que transmite la misma idea, aunque los dominios de referencia de la vida real (puntos de vista) son diferentes: en inglés, es el comportamiento del mar y en español es el referente religioso. Así, se puede decir que se logró la equivalencia parcial.

(8)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>you never hear the expression, <u>give a nigger an inch and he'll take a mile</u></i> ? (p. 279).	CABO-- ¿no has escuchado el refrán que dice “ <u>si le das a un indio la mano, te tomará el brazo</u> ”? (p. 34)	equivalente acuñado cultural	Parcial

En (8), el proverbio original *Give someone an inch and he'll take a mile* en inglés tiene el proverbio equivalente *Dale la mano y se cogerá hasta el codo* en español con variantes como *Dale la mano y se tomará el brazo*, *A quien le das la mano te toma el brazo*, entre otras. Éste describe a “las personas ruines e incapaces de ser comedidas y que tienden a abusar de la confianza que se les concede, por lo que se recomienda ser prudentes con la confianza que se da a algunas personas.”¹³ Se usó la técnica de equivalente acuñado cultural, se cambió el culturema (proverbio) del TP por otro con connotaciones similares o iguales en TLL. No obstante, en el TP el autor intencionalmente pone la palabra *nigger* en la boca del CABO LESTRADE, personaje que representa y defiende la “Ley de los blancos”, a pesar de su origen afrodescendiente. Por decisión del grupo de teatro, en vez de la palabra *nigger* se propuso usar la palabra *indio*, pues para ese contexto particular *indio* y *nigger* (*negro*) tienen connotaciones bastante similares; es decir ambos grupos étnicos tienen en común el haber padecido los vejámenes de la colonización y la esclavización, ser invisibilizados, asumidos como inferiores, etc. A pesar de esto, esa modificación se considera como un cambio de punto de vista en el referente, por lo tanto se logra la equivalencia parcial.

¹³ Consultado el 2 de diciembre de 2015 en <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58192&Lng=0>

(9)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<i>CORPORAL-- <u>Who shall do unto others as to him it was done.</u> (p. 310).</i>	<i>CABO-- <u>Quien hará a los otros lo que le hicieron a él.</u> (p. 49)</i>	equivalente acuñado cultural	Total

En (9), se presenta una de las variantes del refrán *haz a los demás como quieres que te hagan a ti*. En este caso el refrán sirve para poner de primer plano el supuesto anhelo de venganza que tienen todos aquellos que han sido sometidos, esclavizados, etc., labor cuya ejecución corresponde a TITÍ, personaje que de algún modo representa a los demás oprimidos. Al usar el equivalente acuñado el sentido es el mismo e igualmente se conserva la carga semántica. Con esto se logra equivalencia total.

1D. Frases verbales

Las frases verbales (*phrasal verbs*¹⁴) son elementos lingüísticos compuestos por un verbo y una partícula (verbo + preposición), como en *get*^{verbo} *over*^{preposición} (recuperarse, superar); o un participio adjetivado o locución adverbial y una partícula, en cuyo caso es del tipo *verbo + preposición + preposición*, como en *to be fed*^{verbo} *up*^{adverbio} *with*^{preposición} (estar harto/cansado de). Es importante resaltar que las frases verbales al ser traducidas (en este caso al español), a menudo, se transforman en una sola palabra, pero hay casos en los que no, como se puede ver en los ejemplos citados. A continuación se describen culturemas de este tipo, encontrados en la obra.

¹⁴ Adaptado de (McCarthy & O'Dell , 2015). Traducción del autor.

(10)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<i>The self is disassociated, and the patient heads for madness (p. 211).</i>	El yo es disociado y el paciente entra en locura. (p. 2)	modulación	completa

La expresión *heads for* en (10), tiene el sentido de *dirigirse a o hacia*; para la CR es de mayor sonoridad y es más apropiado usar la expresión *entra en locura* o incluso *se vuelve loco*. Esta situación requirió de la técnica modulación para generar ese sutil cambio en el punto de vista y así lograr que el TLL sonara más natural para la CR. En cuanto al sentido y lo semántico, no se ven afectados, por lo que la equivalencia es completa.

(11)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<i>From the opposite side of the stage a top-hatted, frock-coated figure with white gloves, his face halved by¹ white make-up² like the figure of Baron Samedi, (p. 212).</i>	Del lado opuesto del escenario entra y se sienta detrás del bailarín, una figura con un sombrero de copa, abrigo hasta las rodillas y guantes blancos; su cara maquillada ² de blanco a la mitad ¹ como si fuera una Deidad africana (p. 3).	(1) transposición, ampliación (2) transposición	(1) completa (2) completa

En el CP la expresión *make up* funciona como verbo y como sustantivo sin que cambie nada en su estructura morfológica; sin embargo en el fragmento analizado en (11) el elemento cumple la función de sustantivo (maquillaje); al hacer la traducción al CR, el elemento cambió a un participio que funciona como adjetivo. En cuanto a la expresión *halved by*, éste cambió por la locución adverbial *a la mitad* al pasarlo al TLL y CR. Como se puede ver, al utilizar la técnica transposición se logra cambiar de categoría gramatical los elementos, aunque también se amplió el elemento *halved by*¹. Esto permite

proporcionar mayor naturalidad al TLL, se conserva el sentido y el significado y la equivalencia es completa.

(12)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>He was drunk and he <u>mash up</u> Alcindor café.</i> (p. 215).	CABO-- Estaba ebrio y <u>volvió mierda</u> el bar de Alcindor. (p. 4)	equivalente acuñado cultural, modulación, variación	parcial

En (12), se convino con el director de teatro y su grupo, en reemplazar la frase verbal *mash up* por *volver mierda*, una expresión más coloquial o de mayor uso en el habla del CR. Este cambio y otros que se han introducido en la traducción, son necesarios precisamente para acercar la obra a la cultura receptora y privilegiar el contexto de la cultura receptora (CCR), aspecto sobre el cual el director de teatro enfatizó constantemente. De ahí que se procesara el elemento con las técnicas equivalente acuñando cultural, modulación (para lograr el cambio de punto de vista) e incluso la variación, para modificar el tono de la expresión. Con ello se consiguió la equivalencia parcial.

1E. Cánticos

Según el diccionario en línea *Wordreference*¹⁵ un cantico es una especie de himno, alabanza, tonada o copla que se hace para alabar o dar gracias a Dios. Para el caso del presente estudio, también se consideran cánticos aquellas tonadas o coplas que abordan aspectos culturales, étnicos o socio-políticos.

¹⁵ <http://www.wordreference.com/definicion/c%C3%A1ntico>. Consultado el 4 de Enero de 2016

(13)

Ingles	Español	Técnica	Equivalencia
CHORUS-- <u>Mooma</u>, <u>mooma</u>¹, Your son... in de jail a'ready², Your son in de jail a'ready, Take a towel and band <u>your belly</u>³. (BIS) CONTEUR-- <u>I pass by the</u> <u>police station</u>⁴ <u>Nobody to sign de bail</u> <u>bond</u>⁵. (p. 212-213).	CORO-- <u>Maama</u>, <u>maama</u>¹, Tu hijo ya <u>tá</u> en la cárcel², Tu hijo ya 'tá en la cárcel, Toma una toalla y venda <u>tu estomaguito</u>³. NARRADOR-- <u>Pasé</u> <u>por la estación de</u> <u>policía</u>⁴, Y <u>no hubo nadie pa'</u> <u>pagá la puta fianza</u>⁵. (p. 3-4)	(1) naturalización (2) adición o ampliación, variación, desplazamiento (3) variación (4) desplazamiento (5) variación, adición	(1) completa (2) completa , completa (3) completa (4) completa (5) completa

En (13) se hallan varias formas agramaticales tanto en el TP como en el TLL, en este caso, se dio más relevancia a todo el cántico como un único culturema. No obstante, es pertinente hacer varias precisiones respecto a cómo se procesó cada culturema abordado en todo el cántico. En el elemento 1' se utilizó la técnica naturalización, ya que solo se cambió la grafía; en el elemento 2' se usaron las técnicas adición o ampliación, variación y desplazamiento, con las que se logró la estructura natural y aceptada en la LCR; en cuanto al culturema 3' que se tradujo como *benda tu estomaguito*, la expresión en que la última palabra es una forma diminutiva de *estómago*. Usar diminutivos es una característica bien reconocida en el habla coloquial de gran parte de Colombia, donde se puede oír a menudo expresiones (que no tendría sentido para un anglófono) como *grandecita*, algo así como (*little bit big*); *enfermita*, algo aproximado a (*little bit sick*), etc. La técnica usada es la variación y el sentido del mensaje no se ve afectado. El elemento 4' se procesó con la técnica de desplazamiento; en el culturema 5, se utilizaron las técnicas de variación y adición *en pa' pagá la puta fianza*, ampliación en el elemento *y no hubo*. Todos estos

procedimientos permitieron guardar el sentido y significado del cántico como un todo, logrando así la equivalencia total.

1F. Introducción de otras lenguas y/o dialectos

En esta categoría se identificaron culturemas tales como:

(14)

Francés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK-- <i>Sur Morne Macaque</i> (p. 218).	TITÍ-- En la Montaña del Mono (p. 6)	naturalización	completa

En (14) se puede ver otra de las muchas muestras de la versatilidad lingüística que tiene el autor de la obra, al introducir un considerable número expresiones en otros idiomas, en este caso francés. De otra parte, según se sabe, *Morne Macaque* es una montaña de la Isla Dominica. Esta isla al igual que Santa Lucía, pertenece a la Mancomunidad Británica de Naciones y su idioma oficial también es el inglés. Esto también deja ver cómo la obra está inmersa en un contexto caribeño y antillano; y se puede decir que para Walcott, todos esos elementos y marcas son muy importantes para mostrar el factor de identidad y etnicidad caribeña-antillana a lo largo de toda la obra. La técnica utilizada es la naturalización, con la que se consigue equivalencia completa, puesto que el elemento se adaptó a la grafía y fonética de la LCR.

(15)

Francés, inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK -- <i>Sur Morne Macaque...</i> CORPORAL— [<i>Infurated</i>] <u>English.</u> <u>English!</u> (p. 218).	TITÍ-- [En lengua criolla] En la Montaña del Mono... CORPORAL— [Enfurecido] ¡ <u>Español,</u> <u>español!</u> ¹⁶ (p. 6)	equivalente acuñado cultural	parcial

¹⁶ Traducción del autor.

En (15), se puede observar que en el texto de partida el personaje TITÍ responde en francés a una pregunta que le había hecho el CABO LESTRADE; la réplica en francés de TITÍ provoca el enojo de LESTRADE, quien le ordena hablar en inglés (texto original). En el texto traducido se optó por introducir la frase *¡Español, español!* En el discurso del CABO LESTRADE para referirse al nombre del idioma del público hispano-hablante. De esta manera se hace la adaptación intercultural entre la CP y CR. Aunque se logra conservar el sentido del mensaje, se considera que la equivalencia es parcial porque en el TLL no se consigue contrastar el español con otra lengua nativa, propia del contexto hispano-hablante o más específicamente, del contexto colombiano.

(16)

Inglés, creole	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>What is your denominational affiliation?</i> <i>[Silence]</i> SOURIS-- <i>[Whispering]</i> <i>Ça qui religion-ous?</i> MAKAK-- <i>[Smiling]</i> <u>Cat'olique</u> (p. 219).	CABO-- ¿Cuál es su filiación religiosa? <i>[Silencio]</i> RATÓN-- <i>[Susurrando, en lengua criolla]</i> ¿Qué religión es esa? TITÍ-- <i>[Sonriendo; responde en lengua nativa]</i> <u>Católica</u>. (p. 6)	naturalización	completa

En (16), TITÍ da a conocer cuál es su credo religioso. En la grafía del elemento original se puede notar la forma en que el autor sigue introduciendo fallas lingüísticas, que como ya se dijo, es un aspecto que sobresale en toda la obra. Este elemento muestra una vez más la forma como el autor de la obra va y viene de una lengua a otra entre inglés, francés, latín, creole, etc. Para traducir la palabra *Cat'olique* se optó por la técnica de naturalización que permitió lograr la equivalencia completa entre inglés, francés y español.

1G. Onomatopeyas

Buron-Brun (2006) aclara que etimológicamente, el término onomatopeya proviene del griego *onomatopoiia*, que significa “creación de términos”. Según este autor, la onomatopeya “designa al proceso de creación de una palabra que imita – o pretende imitar – fonéticamente un ruido. Cada lengua posee sus propias onomatopeyas que incorporándose al sistema fonológico difieren de una lengua a otra”. (768). Buron-Brun (2006.) sostiene que el mayor número de onomatopeyas son interjecciones, pero se debe tener en cuenta que una gran cantidad de interjecciones no tienen un origen onomatopéyico.

A continuación se describen y analizan varias onomatopías.

(17)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
[<i>The Corporal comes to Makak's cell</i>] CORPORAL-- <i>Old man... you thirsty? [He goes nearer]</i> TIGRE-- <i>For blood, perhaps. Not you who call him lion?</i> (p. 285)	CABO [<i>Se acerca a la celda de TITÍ</i>] Viejo, ¡ <u>bu-bu-bu-bu-bu-bu</u> ! [<i>Imita el sonido onomatopéyico de los indígenas, luego pone el agua en el piso, cerca de TITÍ</i>] Agua, agua. <u>Ch-ch- ch-ch; s-s-s-s</u> ² (p. 37)	(1) creación autónoma (2) creación autónoma	(1) nula (2) nula

En (17), el elemento ¡*bu-bu-bu-bu-bu-bu*! 1 que no aparece en el TP₇ se introdujo en el TLL. Aquí el CABO LESTRADE imita el sonido que solían hacer varias tribus o grupos indígenas para llamarse desde cierta distancia y como señal de alerta. Esto culturalmente es entendido como un insulto viniendo de un mulato que se cree mestizo, porque es una manera de él burlarse de las costumbres, prácticas culturales y del saber ancestral de los aborígenes. Las onomatopeyas *Ch- ch- ch-ch; s-s-s-s* 2 también se introdujeron en el TLL. Las mismas se interpretan en sentido similar al culturema ¡*bu-bu-*

bu-bu-bu-bu-bu! 1 Aquí LESTRADE se sigue mofando de la cultura que él considera inferior, animales y bestias salvajes; por eso ahora llama a TITÍ utilizando un sonido onomatopéyico para llamar animales. El uso de la técnica de creación autónoma en este fragmento permite privilegiar la aceptabilidad de la traducción en la CR, aunque la equivalencia entre el fragmento textual en inglés y el fragmento textual en español es nula.

(18)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK-- <u>Aiieeeee.</u> Moustique! (p. 274).	TITÍ [Deja salir un grito:-- ¡ <u>Aaaaaah!</u>] (p. 33)	equivalente acuñando cultural	completa

En (18) se puede apreciar que, como se describió en la sección del **Marco teórico**, las onomatopeyas del inglés y francés, a menudo guardan diferencias en la grafía y sonido, al contrastar con sus equivalentes en español. Claro está que para el caso de la obra analizada, ese no fue un factor de gran notoriedad. En el segmento del TP donde aparece este elemento sirve semánticamente para expresar dolor, aunque en la CR, el mismo es usado para denotar susto y rabia. La técnica de traducción usada permitió pasar una grafía de la LP a otra grafía distinta pero con una connotación cultural similar, de esta manera, logrando una equivalencia completa.

1H. Palabras de 2 partes o con guiones

El uso de guiones en inglés es un recurso ampliamente aplicado y bien documentado en los manuales de estilo y las gramáticas. En español, debido a que la escritura prototípica de palabras compuestas es univocal (Real Academia Española, 1999: 411-424), el guion no tiene la misma relevancia que sí tiene en inglés, aunque cumpla más o menos la misma función de vincular semánticamente dos palabras, conservando su independencia referencial.

A continuación se muestran cuatro ejemplos.

(19)

Ingles	Español	Técnica	Equivalencia
<i>From the opposite side of the stage <u>a top-hatted, frock-coated figure</u> with white gloves</i> (p. 212).	Del lado opuesto del escenario entra y se sienta detrás del bailarín, una figura con <u>un sombrero de copa, abrigo hasta las rodillas</u> y guantes blancos. (p. 3)	desplazamiento, ampliación, transposición	completa

En (19), según *Collins Dictionary*¹⁷ (2015) *top hat* es un tipo de sombrero para vestir con traje formal. Culturalmente es un símbolo de jerarquía y de respeto en quien lo porta. En cuanto *frock coat*¹⁸, el elemento hace referencia al tipo de abrigo o a una forma particular de ir abrigado hasta las rodillas. La introducción del elemento por parte del autor de la obra no es por simple coincidencia o capricho; este era un tipo de abrigo que llega hasta las rodillas y que usaban en particular los hombres en eventos de salón, como ropa formal en la época Victoriana (Reina Victoria, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX) y la del rey Albert Edward VII de la historia británica e Imperio Británico. Esas son fuertes evidencias para afirmar que culturalmente, los elementos descritos son símbolos de poder. En el caso de la obra, se refiere al poder que tiene la figura (el representante de la muerte, Basil) para disponer de la vida de los otros personajes.

En cuanto a las técnicas usadas en (19), hay que decir que la de desplazamiento permitió cambiar de posición los elementos *top-hatted, frock-coated figure* en español sombrero de copa, abrigo hasta las rodillas y así, darle más naturalidad a la narración en TLL; esto no afectó el mensaje. La ampliación se da porque como se puede ver, en el TP

¹⁷ <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/top-hatted>

¹⁸ <http://dictionary.reference.com/browse/frock-coat>

top-hatted consta de dos palabras, pero al pasarlo al TLL, éste cambia a tres elementos; lo mismo sucede con *frock-coated*, que pasó de tener dos elementos lingüísticos en el TP, a cuatro en el TLL. Aun así no hay pérdida de sentido ni de significado. En cuanto a la transposición, se usó porque los elementos abordados en (19), en el TP aparecen en una especie de participio adjetivado y no todos ellos se pudieron pasar al TLL cumpliendo la misma función porque el texto sonaría raro o sin sentido. Con las técnicas usadas se logró la equivalencia completa.

(20)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL- <i>the same Felicien Alcindor being known to all and sundry as a <u>God-fearing</u> honest <u>Catholic</u></i> (p. 224).	CABO-- el mismo Feliciano Alcindor que todos conocemos como un católico honesto y <u>temeroso de Dios</u> . (p. 9)	inversión o desplazamiento	completa

En (20), se aborda nuevamente el aspecto religioso, que también aparece con frecuencia en la obra. La frase *God-fearing honest Catholic* culturalmente refiere a que si alguien tiene creencias religiosas, pues no puede ser un enviado del demonio. Luego, las acusaciones de TITÍ en contra de Alcindor no tienen fundamento alguno. En español, para lograr la frase *un católico honesto y temeroso de Dios* se usó la técnica de inversión o desplazamiento: se invirtió el orden de los adjetivos para obtener una estructura natural o aceptada en LCR y lograr una equivalencia completa.

(21)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MALAL-- <i>I fall in a frenzy every <u>full-moon</u> <u>night</u></i> (p. 226).	TITÍ-- Yo caigo en un frenesí cada <u>noche de luna llena</u> . (p.10)	Inversión o desplazamiento, ampliación	completa

En el CCR y principalmente en varias culturas del pacifico colombiano se cree que la luna llena tiene efectos negativos en aquellos que padecen de desórdenes mentales. Así, se puede escuchar hablar de ‘alunado’ refiriéndose no solo a seres humanos sino, también a los perros. De allí que tiene sentido el que TITÍ diga que cada luna llena cae en un frenesí. En cuanto a las técnicas usadas en (21), se recurrió a la inversión y ampliación. Se consiguió equivalencia total, pues como se sabe, en inglés es una regla más canónica que el adjetivo vaya antes que el sustantivo, mientras que en español, es más común que primero se ponga el sustantivo; esto último tiene sus excepciones, como en el caso de textos poéticos o cuando se quiere hacer énfasis en una parte específica de lo que se dice.

11 Dialecto geográfico

Es considerado como una variante de un sistema lingüístico cuyo estatus social de lengua no es totalmente aceptado; esto debido a que guarda algunas limitaciones, ya sea a nivel sintáctico, morfológico, fonético, léxico, etc. Todos estos aspectos lingüísticos que forman parte del tipo de habla, están determinados por una zona geográfica específica de un país. A continuación, se presentan tres ejemplos, en los cuales dialecto geográfico ha sido involucrado.

(22)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
SOURIS-- <u><i>Shut up! Ay</i></u> (p. 214).	RATÓN-- <u><i>¡Callate!</i></u> <u><i>Ve.</i></u> (p. 4)	variación, compensación	Completa

En (22), en la lengua de llegada, en el plano cultural, se decidió recurrir al aspecto dialectal regional como parte de esa riqueza léxica que comporta el TP, adaptando el elemento lingüístico *Ay* del texto en inglés al contexto local donde se puso en escena la

obra; esto a través de la compensación. En español, se seleccionó la forma verbal *Ve* que pertenece al habla típica de Cali y otras ciudades del Valle del Cauca; también se encuentra en el Departamento de Antioquia y países como Argentina y Uruguay. Igualmente hay que tener en cuenta que culturalmente, en otras ciudades o contextos, expresiones como esa pueden ser ofensivas o de un trato descortés.

Por otro lado, está la expresión {¡Cállate!} que debería llevar acento gráfico (tilde) marcado en la sílaba ‘**cá**’. En la traducción el culturema pasó de ser palabra esdrújula a grave (paroxítona o llana), por eso no aparece con tilde. Se usó la técnica de variación que permitió preservar el efecto del CP en el CR y lograr la equivalencia completa.

(23)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
SOURIS-- <u>shut</u> your trap (p. 214)	RATÓN-- <u>cerrá</u> tu hocico. (p. 4)	variación	total

En (23), la expresión *shut your trap* no es regional en inglés, pero al pasarla al español, se introduce un aspecto dialectal regional; en el habla formal en español, lo correcto sería decir {cierra la boca}; no obstante, vuelve a aparecer el mismo fenómeno de variación geográfica ya descrito en (22). En esta ocasión la palabra se convierte en aguda y como termina en vocal, se debe marcar el acento ortográfico. Igualmente, se logra equivalencia total porque se conserva el mismo sentido a nivel textual, semántico y en la representabilidad del drama en *shut* y toda la expresión.

(24)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MOUSTIQUE-- and <u>you</u> <u>going</u> mad? (p. 232).	MOSQUITO-- ¿y <u>vos te</u> <u>vas</u> a enloquecer ahora? (p. 12)	variación, ampliación	completa

Como se sabe, aunque en inglés existe *you* y *you*, al traducir el pronombre inglés *you* al español, es difícil identificar cuándo se trata de *usted/es*, *tú* o *vos*. En cuanto al pronombre abreviado de segunda persona en plural *vos*, esta forma se usa en varios países de América Latina; en Colombia es más frecuente en ciudades de los departamentos de Antioquia y Valle del Cauca, en lugar de ‘tu’ en singular. En (24), al igual que en (23), se usó la técnica de variación, con la que se adapta el elemento a una dialecto perteneciente a varias regiones de la CR; también se amplió el elemento, al pasar de dos segmentos a tres. Esto permitió lograr la equivalencia completa con el efecto similar en la CP y en la CR.

Los ejemplos (22-24) expuestos en esta categoría se relacionan con lo descrito en los culturemas pertenecientes a **Fallas lingüísticas**, donde se discutió que el autor de la obra utiliza estos recursos para mostrar elementos identitarios y hacer que el texto luzca un tanto subversivo desde el punto de vista lingüístico y discursivo, en el sistema o polisistema en el que está inserto. Así mismo, esto puede ser visto en el TLL a través de los cambios de acento de las palabras y a través de la eliminación de varias consonantes, como en {Y no hubo nadie pa’ pagá’ la puta fianza.}, presentado en la categoría de **Cánticos**, o en {aparece el tal TITÍ ese, alabao sea el Dios} (Anexo A, p. 25), entre otros.

En la tabla 5 del Anexo B, se pueden ver en detalle todos los culturemas identificados en la macro-categoría que se acaba de describir.

Referencias geográficas y de la naturaleza

En la categoría de referencias geográficas se pudo identificar culturemas tales como:

(25)

Francés, inglés	Español	Técnica	Equivalencia
Francés: MAKAK-- <u>Sur Morne Macaque</u> ¹ ... (p, 218) Inglés: MAKAK-- <u>I live on Monkey Mountain</u> ² , <u>Corporal</u> (p. 219).	<u>En la Montaña del Mono</u> ¹ ... TITÍ-- <u>Yo vivo en la Montaña del Mono</u> ² , LESTRADE. (p. 6)	(1) naturalización (2) inversión	completa

La expresión *Monkey Mountain* en (25) hace parte del nombre de la obra y es central en la misma. La Montaña del Mono está estrechamente relacionada con TITÍ, ella hace parte de su identidad, es su hogar, entendido como el lugar donde vive pero también como el lugar donde pude ser libre, ser humano, ser y sentirse humano; para la CR equivaldría a lo que significa el Palenque de San Basilio para los pueblos palenqueros y afrodescendientes que habitan en ese territorio. Igualmente, hay que agregar que la Montaña del Mono se relaciona bastante con el final de la obra, como se verá en el epílogo de la misma. El nombre del lugar geográfico, *Monkey Mountain* y *Morne Macaque*, originalmente en inglés y francés, se tradujo al español como la *Montaña del Mono*, usando la técnica de naturalización y, en caso de traducción de inglés a español, la técnica de inversión (cambio de posición de palabras) para lograr así una equivalencia completa.

(26)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>Where is your home?</i> <u>Africa</u> ? (p. 218).	CABO-- ¿Bueno y dónde es su casa? ¿ <u>África</u> ? (p. 6)	traducción literal	completa

En (26), al igual que el elemento anterior, el nombre de *África* es crucial en la obra; la mayor parte de la misma gira en torno a estos dos culturemas geográficos. Tiene que ver con esa búsqueda de los personajes y en especial de TITÍ, de su lugar de origen, su

identidad, la tan anhelada libertad y también involucra el aspecto de territorialidad. A partir de allí, el viaje a África es inapelable, así sea de forma imaginaria, porque éste servirá también para que la transformación identitaria de los personajes tenga lugar. A diferencia de (25), en (26) se preserva la grafía de la palabra *África* y se pone tilde en la primera sílaba, señalando así que es una palabra esdrújula en español. Se usa la técnica de traducción literal y la equivalencia lograda es completa.

En la categoría de referencias de la naturaleza cabe destacar el uso frecuente de la palabra *charcoal* como en (27).

(27)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
FIRST PEASANT-- ... they putting <u>coals</u> ¹ under his body to make him sweat. To break the heat in his body so he can sweat... forever and ever, amen... so they making a small fire to break the sweat with <u>coals</u> .	PRIMERA CAMPESENA-- [Rezo] ...le están poniendo <u>brasas calientes</u> para ver si logra sudar el veneno... entonces están haciendo una pequeña fogata para que sude con <u>brasas</u> .	(1) ampliación lingüística, adaptación intracultural, elisión	(1) completa
MOUSTIQUE— <u>Coals</u> ² ? FIRST PEASANT— <u>Charcoal</u> ³ . You ent know <u>charcoal</u> ⁴ ? MOUSTIQUE— <u>Charcoal</u> ⁵ is my business, stranger (p. 245).	MOSQUITO-- ¿ <u>Brasas</u> ² ? PRIMERA CAMPESENA-- <u>Carbón de leña</u> ³ . ¿Usted no conoce el <u>carbón</u> ⁴ ? MOSQUITO-- El <u>carbón vegetal</u> ⁵ es mi negocio, forastero. (p. 19)	2) adaptación intracultural, (3) descripción (4) compresión lingüística (5) descripción	(2) completa (3) completa (4) completa (5) completa

En (27), el elemento natural *charcoal* tiene que ver con la subsistencia de TITÍ y su amigo MOSQUITO; es lo que queman y venden para vivir. Al parecer quemar y vender carbón es lo único para lo que nació TITÍ. Como durante la obra a varios personajes les es

negada su condición de humano, llamándolos “negros”, en este aspecto de igual forma hay relación entre el color del carbón, el oficio de TITÍ y su color de piel, que casualmente es del color del carbón. Culturalmente, la alusión a este elemento es igual en la CR, es decir, el mismo también existe en la CR, solo que el *charcoal* se refiere específicamente al carbón vegetal que se obtiene de la quema de leña o de árboles.

En (27), se puede apreciar una variedad de técnicas de traducción. Así, la palabra *coals* se traduce por *brasas calientes* (ampliación lingüística), por *brasas* (adaptación intracultural); la palabra *charcoal* se traduce por *carbón de leña* (descripción), por *carbón* (compresión lingüística) y por *carbón vegetal* (descripción). A pesar de la variedad de técnicas usadas en este fragmento, la equivalencia que se logra es completa.

(28)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK-- <i>I remember, in my mind, the cigale sawing, Sawing, sawing wood before the woodcutter</i> (p. 227).	TITÍ-- Recuerdo a <u>la chicharra</u> ¹⁹ serruchando, Serruchando, serruchando la madera antes que el leñador (p. 10)	equivalente acuñando cultural, glosas	completa

En (28), el nombre de insecto *cigale* está en *kwéyòl* o francés creolizado, no se puede tratar como dialecto porque el francés es una lengua oficial o nacional en varios países. La intención del autor al introducir otras lenguas y haciéndolo además, como ya se explicó,

¹⁹ Culturalmente, en el habla coloquial de la CR, la *cigarra* es conocida como **chicharra** en un gran número de culturas del Pacífico colombiano e incluso en ciudades capitales como Cali. Se le identifica por su característico sonido (canto) agudo. Semánticamente es importante decir que en varias culturas del pacífico colombiano (Puerto Merizalde, Cajambre, Guapi, etc.), una **chicharra** es un juguete que se elabora poniendo en forma totalmente plana (como un disco) una o dos tapas de botellas de gaseosa, se perforan en su centro y se les pasa una cuerda; al tirar de los extremos de la cuerda, el juguete produce un sonido similar al de la cigarra o **chicharra**.

con errores intencionales, es de plasmar su proceso de construcción epistémico-cultural. Cabe mencionar que el autor habla latín y la lengua creole de su país, es hablada por más del 90% de la población de la isla; sumado a esto, Santa Lucía es un país excolonia de las potencias británica y francesa. Luego lingüísticamente, esto se ve reflejado en esa interacción entre inglés, francés, creole, mezcla creolizada (del inglés y francés), latín y otras lenguas que el autor conoce, producto de su formación académica. La traducción de esta palabra sigue la técnica de naturalización como préstamo adaptado a la pronunciación, ortografía y morfología de la L/LL. La equivalencia es completa.

Discurso colonial y anticolonial

El discurso colonial²⁰ es entendido como toda manifestación consciente o inconsciente, que se ejemplifica en el lenguaje o en lo gestual y busca mostrar al Otro como inferior. Valga decir que el discurso colonial se enmarca y/o se ve reflejado en prácticas sociales, económicas, culturales, etc. que, iniciaron desde la época de la colonia, cuando países europeos como Portugal, España, Francia, etc. irrumpieron en varios de los países del continente africano y empezaron a mostrar su cultura como superior a la de los lugares donde llegaron; esto de una manera violenta.

Por otro lado está el discurso decolonial²¹ o anticolonial²² que comprende todas las manifestaciones, ya sean desde el punto de vista epistémico-cultural, político o económico,

²⁰ Leer Anexo D. En el documento se aborda la obra *Sueño en la Montaña del mono* desde una mirada académica, política y epistémica-cultural, donde se ponen de relieve ambos discursos, el colonial y el anticolonial.

²¹ Leer Anexo D

social, que propenden por el reconocimiento y la aceptación del Otro como un individuo Otro.

Es importante aclarar que si bien es cierto que la obra sobre la que trata este estudio, es un texto que en su esencia gira en torno a elementos coloniales/decoloniales, no basta solo con decir que los elementos están allí y dejar totalmente al lector la tarea de apreciarlos; pues no todos los lectores están familiarizados con este tipo de discurso o con las múltiples formas en que los aspectos de colonialidad/decolonialidad²³ se pueden manifestar. Por consiguiente, como se pudo observar, el discurso colonial/anticolonial se manifiesta por ejemplo (para el caso de la obra analizada), a través de fallas lingüísticas, pero ese es solo un aspecto, una de sus manifestaciones, luego es necesario abordarlo desde lo discursivo, que como ya se dijo, la literatura documenta también como palabras étnicas (Mora Caballero (2012: 11); pero esa sería una forma bastante minimalista de ver este asunto, porque como se sabe, lo colonial y anticolonial no pasa solo por lo étnico.

Varios de los culturemas identificados en esta categoría, se describen y analizan a continuación.

²² En el presente trabajo se prefiere el término anticolonial en lugar de decolonial, ya que el primero abarca todas aquellas acciones abolicionistas o en contra de la esclavitud, que se llevan a cabo durante el periodo esclavista y después de éste. Para las definiciones de lo colonial/decolonial, también se contó con la asesoría del economista egresado del Universidad del Valle y experto en asuntos étnicos, Vladimir Angulo.

²³ Se recomienda leer a Molina Mantínez, (2001: 67-70).

(29)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- ... <u>but there was one tribe¹ unfortunately² that lingered behind³, and that was the nigger⁴.</u> (p. 217)	CABO-- ... <u>pero hubo una tribu¹ que desafortunadamente² se quedó atrás³, y esa fue la de los negros⁴.</u> (p. 5)	(1) compresión lingüística (2) traducción literal (3) traducción literal (4) ampliación lingüística	completa

En (29) el CABO LESTRADE aborda el asunto de la evolución humana, clasificando un grupo racial por sus características de tonalidad de piel. El CABO asume que el atraso de los “negros” se debe a su color de piel, lo cual por supuesto no es así, puesto que como ya se dijo antes, las características físicas o los rasgos de una persona no determinan su posición y condición en las relaciones sociales (aunque a veces sí las económicas) de los seres humanos. Sin embargo, dado que el CABO es el personaje en quién más recae el discurso colonizador y anti-abolicionista, es entendible que él emita la frase descrita en (29).

En (29), en el fragmento *but there was one tribe* 1, traducido al español como *pero hubo una tribu*, se usó la compresión lingüística, el fragmento *unfortunately* 2 *desafortunadamente*, se procesó con la traducción literal, el fragmento *that lingered behind* 3, se tradujo como *se quedó atrás* también literalmente y el fragmento *and that was the nigger* 4 fue traducido traducido como *esa fue la de los negros* con la técnica ampliación lingüística. Con las técnicas usadas se logró la equivalencia total.

(30)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>Your name in full, occupation, status, income, ambition, domicile or place of residence, age, <u>and last but not least</u>¹, <u>your race</u>²?</i> (p. 218)	CABO-- ¿Nombre completo, ocupación, estatus social, ingresos, ambiciones, lugar de residencia, edad <u>y por último pero no menos importante</u> ¹ , <u>su raza</u> ² ? (p.5);	(1) traducción estándar, ampliación lingüística (2) traducción literal	completa
CORPORAL— <i>What is your race?</i> MAKAK—I am tired. (p. 219)	CABO-- ¿Cuál es su raza? TITÍ-- Cansado. (p. 219)		

En (30) se entiende que el factor racial es realmente importante para el CABO e incluso para el mismo TITÍ, pues éste último aunque no está totalmente seguro de su condición política-racial, hay bastantes momentos en la obra en los que se asume como una persona “negra” consciente de su realidad en el espacio que habita; es decir las Antillas, Santa Lucía, un país ex colonia, etc. De ahí que no haya respuesta de parte de TITI; su respuesta es, “cansado”, lo cual se convierte en una metáfora en el sentido de que su raza en verdad está cansada de ser sometida y considerada inferior.

En (30), en el fragmento *and last but not least*¹ traducido al español como *y por último pero no menos importante*¹ las técnicas usadas fueron traducción estándar aceptada y ampliación lingüística, mientras que la expresión *your race*² fue traducida al español literalmente. Con esto se obtuvo la equivalencia completa.

(31)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>The crippled, crippled. It's the crippled who belive in miracles. <u>It's the slaves who believe in freedom.</u></i> (p. 262)	CABO-- Mire, son simplemente los inválidos, los inválidos. Sí, son los inválidos los que creen en milagros. <u>Son los esclavos los que creen en libertad.</u> (p.27)	ampliación lingüística	completa

La frase *Son los esclavos los que creen en libertad* en (31), se refiere a ese anhelo de libertad que tiene TITÍ y los demás personajes de la obra. En el CCR es válido comparar el elemento citado con el deseo de libertad de poblaciones que históricamente han sido marginalizadas y sometidas. Desde luego que se está hablando de una libertad epistémica en la que el Otro pueda ser reconocido en su otredad. Cabe explicar también que en el elemento analizado en (31) hay una especie de símil y metáfora, ya que “inválido” y esclavo son puesto en el mismo plano semántico.

El CABO asume que un “inválido” es igual o equivale a un esclavo y que la creencia en milagros del primero es por consiguiente, igual a la creencia en libertad del segundo, porque para que un “inválido” camine—de la misma forma que para que un esclavo sea libre--, es inapelable creer en milagros. Además, el elemento libertad deviene un factor común para ambos; para el “inválido” es la libertad representada en poderse desplazar libremente, sin depender más de una silla, bastón o muleta; para el esclavo, la libertad de poder decidir sobre hasta qué nivel se subordina ante otra persona, o de poder decidir a qué precio vende su fuerza de trabajo. Al usar la técnica de ampliación lingüística se logró la equivalencia completa.

(32)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
BASIL-- <i>Strip yourself naked. <u>Look at your skin and confess your sins.</u></i> (p. 298)	BASIL-- Desnúdate. <u>Mira tu piel y confiesa tus pecados.</u> (p. 44)	traducción literal	completa

El elemento analizado en (32) tiene que ver con el auto reconocimiento étnico (Frantz Fanon 1973), con aceptarse. Lo que quiere significar BASIL al decirle eso al CABO LESTRADE es que ya es hora de aceptarse a sí mismo, que su color de piel no es lo único que lo define; por ende su pecado consiste en someter a su propia etnia y peor aún, en rechazarse a sí mismo. En el CCR el asunto no es muy diferente, pues es común ver que las personas se basan en su mayor o menor grado de melanina²⁴ (color o tono de piel) para asumirse superiores o más “puros” que el Otro. Lo que se acaba de explicar es lo que al interior de los diferentes movimientos de comunidades “negras” en América Latina, se ha definido como ‘Endo-racismo’²⁵. Así lo utiliza una de las expresiones del Movimiento Social de Comunidades Negras en Colombia, como Cimarrón. Es válido decir entonces que, este es uno de los aspectos de la colonialidad más difíciles de abordar porque se asume que si se es de color de piel más clara se tendrá mayores ventajas, que se reflejan en acceso a educación, más rápido ascenso social y/o económico, mejor representatividad política, etc. Se usó la traducción literal, logrando así la equivalencia completa.

²⁴ Al respecto se recomienda consultar la obra de C. L. R. James (1963) *Los Jacobinos negros [The Black Jacobins]*. Este libro narra los hechos acaecidos durante la revolución Haitiana (1791-1803); además hace una descripción minuciosa de los diferentes grados de pigmento que presentaban los habitantes de Santo Domingo (Haití) y lo que significaba para ellos tener la piel más clara (“ser menos negros”) o más oscura. También se puede leer el artículo de Ramirez (2009), en el que se hace una extensa clasificación de los diferentes mezclas derivadas del largo periodo colonial.

²⁵ En estos planteamientos se contó con la asesoría del profesor y experto en asuntos étnicos Vladimir Angulo.

(33)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL [Flatly, like an accustomed prayer]-- All right. <u>Too late have I loved thee</u> ¹ , <u>Africa of my mind</u> ² , sero te amavi, <u>to cite Saint Augustine who they say was black</u> ³ . (p. 299)	CABO [Arrodillado y llorando]-- ¡Ya, ya! ¡Está bien, está bien! [Se quita la ropa. Y entra en frenesí]-- <u>Demasiado tarde te he amado</u> ¹ <u>África de mi mente</u> ² , tarde te he amado; <u>para citar a San Agustín, quien dicen era negro</u> ³ . (p. 44-45)	(1) compresión lingüística, desplazamiento (2) traducción literal (3) ampliación	parcial

El fragmento abordado en (33) se encuentra en uno de los pasajes más importantes de la obra; tiene que ver con lo que se acaba de explicar en el ejemplo anterior. El CABO LESTRADE consigue llegar a esa ruptura epistémica y además logra sobreponerse a su neurosis mental que tiene que ver con alienarse totalmente o aceptarse como mulato o “negro”. Desde luego, LESTRADE también reconoce que su decisión de aceptación ha sido un poco tardía y eso en cierta manera carcome su alma y su mente. En el segmento *to cite Saint Augustine who they say was black*³ del culturema analizado en (33), sencillamente BASIL aborda el tema de la invisibilización de lo “negro”, para este caso, en las imágenes y efigies religiosas.

En (33) se usaron una variedad de técnicas con las que se logró la equivalencia parcial. En la traducción de la expresión *Too late have I loved thee*¹ por la expresión *Demasiado tarde te he amado*¹ sobresalió la técnica de desplazamiento, porque el pronombre arcaico *thee* traducido por el pronombre *te* se desplaza antes de la forma verbal en español, también se usó la compresión lingüística porque se redujo el número de elementos lingüísticos del TP al pasarlos al TLL. En los segmentos *Africa of my mind*² / *África de mi mente*² se usó la traducción literal y en el fragmento *to cite Saint Augustine*

*who they say was black*³ / *para citar a San Agustín, quien dicen era negro*³ se usó la técnica de ampliación lingüística. Con estos procedimientos se consiguió la equivalencia parcial.

(34)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <u><i>I have become what I mocked</i></u> ¹ . <u><i>I always was, I always was</i></u> ² . (p. 300)	CABO-- <u><i>Me he convertido en aquello de lo que tanto me burlaba</i></u> ¹ . <u><i>Pero siempre lo fui</i></u> ² ; <u><i>siempre</i></u> ³ . (p. 45)	(1) ampliación (2) ampliación, compresión	completa

Como ya se explicó, EL CABO e incluso otros personajes de la obra (MOSQUITO, TITÍ, RATÓN), sufren de una neurosis o patología²⁶ la cual, durante varios pasajes de ésta, les impide reconocerse. Sin embargo, en (34), se puede ver cómo ya se han recuperado de esa neurosis, de esa alienación; luego, están en la capacidad de aceptarse cada uno como lo que son: nativos de las Antillas, con un pasado africano, mestizos, en el continente americano e influenciados por la cultura de occidente.

En (34), los segmentos *I have become what I mocked* / *Me he convertido en aquello de lo que tanto me burlaba* y *I always was, I always was* / *Pero siempre lo fui, siempre* se usó la ampliación lingüística, al añadir más elementos en el TLL de los que aparecen en el TP. También se usó la comprensión lingüística, al dejar solo el adverbio de frecuencia *siempre* después del coma. De esta manera se consiguió la equivalencia completa, pues no se afectó el sentido ni el significado del mensaje.

²⁶ Al respecto, se recomienda leer Frantz Fanon (1973), *Piel negra, máscaras Blancas* y Na'im Akbar (1996), *Breaking the Chains of Psychological Slavery*.

(35)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>She, she? What you beheld, my prince, was but an image of your longing. <u>As inaccessible as snow, as fatal as leprosy</u>¹. Nun, virgin, Venus, <u>you must violate, humiliate, destroy her</u>²; <u>otherwise, humility will infect you</u>³. <u>You will come out in blotches</u>⁴, <u>you will be what I was</u>⁵, <u>neither one thing nor the other</u>⁶. (318-319)</i>	CABO-- ¿Ella? No es otra cosa que una imagen de su deseo. <u>Tan impenetrable como la nieve, tan mortífera como la lepra</u> ¹ . Monja, virgen, Venus. <u>Usted tiene que violarla, humillarla, destruirla</u> ² ; <u>de otra forma, la humildad lo contagiará</u> ³ . <u>Su piel se contaminará</u> ⁴ <u>y usted se convertirá en lo que yo era</u> ⁵ : <u>ni blanco, ni negro</u> ⁶ (p. 54)	(1) ampliación (2) ampliación (3) ampliación (4) equivalente acuñado, compresión (5) ampliación o adición (6) compresión, particularización	(1) completa (2) completa (3) completa (4) completa (5) completa (6) parcial

En (35) el CABO aborda el tema de la emancipación. En esta ocasión, se dirige a TITÍ dándole varias razones por las cuales debe destruir a la MUSA. Esa es una acción que TITÍ debe ejecutar para poder vengar a su “raza”, ser libre y para que su piel no sea contaminada con las “impurezas” del mundo blanco y/o mestizo, que están representadas por la musa. Es de las últimas rupturas que se han de generar en la obra.

En (35) se usaron varias técnicas con las que se consiguió dos niveles de equivalencia. En la expresión en inglés *As inaccessible as snow, as fatal as leprosy* traducida al español como *Tan impenetrable como la nieve, tan mortífera como la lepra* se usó la técnica de ampliación porque en el TLL hay más elementos de los que hay en el TP, pero la equivalencia es completa porque no se afectó el sentido ni el significado. La expresión *you must violate, humiliate, destroy* se tradujo por *Usted tiene que vulnerarla, humillarla, destruirla* con el uso de la técnica de ampliación también. Las expresiones *otherwise, humility will infect you her* y *you will be what I was* solamente se ampliaron en

español, sin afectar el sentido implícito del mensaje ni su significado. Por su parte, la expresión metafórica *You will come out in blotches* / *Su piel se contaminará*, a manera global, se procesó con las técnicas de equivalente acuñado y compresión lingüística; aunque en esa expresión se modificó *You* en inglés por *su piel* en español y *come out in blotches* pasó a ser *se contaminará*, el punto de vista, de forma implícita, sigue siendo el mismo. En cuanto a la expresión *neither one thing nor the other* traducida al español como *ni blanco, ni negro*, se usaron las técnicas de compresión y particularización; en este caso la equivalencia lograda es parcial porque se cambió una frase que remite a una idea general más abstracta por otra con un sentido más específico.

Referencias históricas

En esta macro-categoría se identificaron dos categorías:

4A. Lugares y acontecimientos

A continuación se describen varios culturemas encontrados en esta categoría.

(36)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK-- <i>Like the plantains of Zion</i> (p. 248)	TITÍ-- Como las plataneras de Sion. (p. 20)	naturalización, traducción literal	completa

El nombre de la ciudad *Zion* en inglés en (36) se tradujo al español como *Sion*. También escrito como *Zión*, *Tzion* o *Tsion*, el elemento es histórico y bíblico a la vez. A partir de la biblia (Deuteronomio 4, Samuel 4) se sabe que Sión fue una fortaleza jebusea, la cual fue tomada por el rey David; se encontraba situada en la actual Jerusalén (Wikipedia). Para la CR es como referirse a los resguardos indígenas o al Palenque de San

Basilio. Es un equivalente estándar en la CR que se logra con la técnica de naturalización produciendo una equivalencia completa.

En cuanto a *plantains*, como elemento de la naturaleza, hay que mencionar que históricamente, a través de la Biblia, se sabe que principalmente en Egipto, el elemento refiere a los cicamoros o higos. Aun así, por el contexto de la obra y del autor, al igual que el pensamiento decolonial, político y epistémico de éste, es válido afirmar que Walcott introduce el elemento *plantains* haciendo una adaptación intercultural al contexto geográfico de su obra con un referente histórico modificado. En español, se optó por traducir *plantains* por plataneras, usando la técnica de traducción literal, logrando una equivalencia completa.

(37)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MOUSTIQUE-- <i>One billion, trillion years of pressure <u>bringing light</u>¹, and is for that I say, <u>Africa shall make light</u></i> (p. 268).	MOSQUITO-- Y yo les digo; un billón, trillones de años, <u>África dando luz</u> ¹ ; y es por eso que yo les digo que <u>África iluminará</u> ² . (p. 29)	(1) ampliación (2) compresión	completa

En (37), el enunciado relaciona a África como cuna de la humanidad, de la civilización y como el lugar donde se originó la vida. Además, se reconoce el legado de África y su diáspora, que históricamente ha sido invisibilizado, en cuanto a los aportes que ésta ha hecho al desarrollo de la humanidad. Como se sabe, aún hoy en los libros de texto erróneamente se sostiene que Europa fue quien llevó la civilización (la luz) a África, pero entonces MOSQUITO en ese pasaje de la obra intenta refutar esa afirmación para mostrar que es África la que ha estado dando luz por millones y trillones de años. Al traducir la

expresión *bringing light* con la técnica de ampliación se añadió el elemento África en el texto en español *África dando luz*. En la traducción de la expresión en inglés *Africa shall make light* a la expresión en español *África iluminará* se usó la técnica de compresión, de cuatro palabras se pasó a dos respectivamente. En ambos casos se logra equivalencia completa.

(38)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CHORUS-- <i>These are the conquests of Makak, King of <u>Limpopo</u>, eye of Zambezi, blazing spear</i> (308).	UNA ESPOSA-- Éstas son las conquistas de Tití. Rey de Nigeria, ojo del <u>Bredunco</u> , ¡ardiente lanza! (p. 49)	equivalente acuñado	parcial

En (38), se optó por el nombre *Bredunco* en español hace referencia al segundo río más importante de Colombia, es decir el Cauca; éste recorre varios departamentos del país, entre ellos Cauca y Valle del Cauca, Antioquia y Sucre. Según la fuente consultada²⁷, el nombre *Bredunco* fue dado por indígenas o aborígenes que habitaron territorios de lo que hoy es el Departamento del Cauca. En cuanto al tratamiento que se le dio a este culturema hay que decir que en su traducción se privilegió la CR; en lugar de río *Zambeze*, se optó por *Bredunco* porque el grupo de teatro quiso mostrar un elemento más local pero que tuviera importancia similar al culturema del TP. Esta adaptación intercultural (equivalente acuñado cultural) también se hizo para resaltar elementos culturales propios del SCR. Así, se logró una equivalencia parcial.

²⁷ Vice-presidencia de la República (Jun., Jul., Ago. 2015). Boletín trimestral *Concesión la Pintada*, n. 3.

(39)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK-- <u><i>sing as you sing</i></u> ¹ <u><i>In the belly of the boat</i></u> ² . (p. 249).	TITÍ-- <u><i>cantarán como cantaban</i></u> ¹ <u><i>en el fondo de la embarcación</i></u> ² (p. 20)	(1) compresión (2) modulación	total

En (39), se optó por esta traducción porque el director de teatro y su grupo querían abordar aspectos similares a los que se dieron durante el periodo de la esclavización. Es decir, el fragmento textual refiere a la trata transatlántica de la esclavización, llevada a cabo por varios países europeos (Portugal, Gran Bretaña, España, etc.) contra África. Las así llamadas piezas de indias o “negros” en medio de las vejaciones a las que eran sometidos, también debían hacer representaciones “teatrales” (cantar, bailar, etc.) para entretener a sus captores y así preservar la vida. La técnica de compresión sirvió para reducir el número de elementos en la expresión *sing as you sing* por *cantarán*. Con la técnica de compensación se hizo el cambio en el punto de vista en *belly of the boat* por *fondo de la embarcación*. La equivalencia es completa.

(40)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK-- <u><i>The Lord on the day he</i></u> ¹ <u><i>dead had two thief by him</i></u> ² (p. 293).	TITÍ -- <u><i>El día en que el Señor murió</i></u> ¹ <u><i>tenía dos ladrones a sus costados</i></u> ² . (p. 43)	(1) desplazamiento, (2) ampliación	completa

En (40) se trata de un referente de la historia bíblica que alude al momento sublime en el que Jesucristo estaba crucificado con los dos ladrones. Como se puede ver, en (40) se utilizaron varias técnicas que permitieron mover de posición los elementos en el segmento 1 (desplazamiento) y ampliar los elementos en el segmento 2 (ampliación lingüística). Sobre el pronombre personal de tercera persona *he* en inglés vale aclarar que no es elisión

porque el pronombre *él* en el TLL está implícito en los verbos murió y tenía. Además, el mismo pronombre (*he*) está referenciado y se conserva a partir del elemento *The Lord* (El Señor). Con todas estas técnicas se consiguió la equivalencia completa.

(41)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>So I let them escape. Let them run ahead. Then I'll have good reason for shooting them down. <u>Sharpeville</u>?</i> (p. 287).	CABO-- Los dejaré escapar. Así tendré una buena razón para arrasarlos. ¿ <u>La Masacre de la bananeras</u> ? (p. 38)	equivalente acuñado cultural	parcial

En (41), el nombre *Sharpeville* hace alusión a una de las tantas masacres que se cometían en la época del recrudescido apartheid en Sudáfrica; se refiere a la Matanza de *Sharpeville*, que tuvo lugar en marzo de 1960, en la municipalidad sudafricana *Sharpeville* (Transvaal). Según el medio consultado, cuando la policía abrió fuego contra una manifestación que protestaba contra el apartheid, murieron 69 personas. (SAHO, 2015)

A partir de allí, retomando la obra, según El CABO LESTRADE (al igual que sucedió en Sudáfrica) como la razón y la justicia ya no fueron eficaces, entonces hay que arrasar a los “negros” e “indios” a balazos.

Al trasladar el elemento (41) a la CR es preciso tener en cuenta que en el contexto colombiano es difícil hablar de una masacre cometida directamente por el Estado en contra del pueblo afrodescendiente, raizal o palenquero. Esto se debe principalmente a que la segregación racial en Colombia no ha sido un fenómeno tan frontal como en otros países (Estados Unidos, Haití, Francia, Sudáfrica); incluso en la actualidad, un buen porcentaje de la población afrodescendiente en Colombia (voluntaria o involuntariamente) no se reconoce como tal; esto en parte producto de un anhelo de aceptación y a las presiones sociales.

Además, el tema de auto reconocimiento étnico sigue siendo de poco interés en los colegios y universidades colombianas.

No obstante lo ya expuesto, se introdujo **La masacre de las bananeras**²⁸ (a pesar de que los dos acontecimientos están separados temporalmente por más de 30 años porque lo que se buscó fue acercar dos acontecimientos históricos trascendentales para ambos contextos. En consecuencia, se logró un nivel de equivalencia parcial.

4B. Personajes

(42)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK-- <i>Let my body, like <u>Moses</u>, be a blazing bush.</i> (p. 248).	TITÍ-- deja que mi cuerpo, como <u>Moisés</u> , sea un arbusto ardiente. (p. 20)	naturalización	completa

En (42), el nombre *Moses* en inglés se tradujo como *Moisés* en español. El elemento se puede consultar en la Biblia en el antiguo testamento. Tiene que ver con la figura de Moisés como profeta liberador de su pueblo; de la misma forma TITÍ es visto como un enviado de Dios liberador de su pueblo, etc. La técnica de naturalización que se usó para transferir el nombre propio del personaje histórico de inglés a español permitió preservar la equivalencia completa entre las dos lenguas.

²⁸ En cuanto a este trágico incidente para Colombia, hay que decir que el mismo está documentado por el escritor Gabriel García Márquez (1967) en su obra *Cien años de soledad*. La masacre ocurrió el 6 de diciembre de 1928, en el Departamento del Magdalena (Municipio de Ciénaga). El hecho se dio (similar que en Sudáfrica) por protestas de las masas. Eso sí, hay que aclarar que en Sudáfrica se protestaba en contra del segregación racial, mientras que las protestas en Ciénaga exigían mejores condiciones laborales para los trabajadores del banano, en la multinacional norteamericana *United Fruit Company*. Información confirmada el 2 de Noviembre de 2015, en: <http://cut.org.co/wp-content/uploads/2013/12/MASACRE-DE-LAS-BANANERAS.pdf>

(43)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
BASIL-- <u>Mandrake the Magician</u> ¹ , <u>Tarzan</u> ² , <u>Dante</u> ³ , <u>Sir Cecil Rhodes</u> ⁴ , <u>William Wilberforce</u> ⁵ ,..(p. 312).	BASIL-- ‘ <u>Piroberta</u> ’ y <u>el soldado Micolta</u> ¹ ; <u>Gonzalo Jiménez de Quesada</u> ² , <u>Dante</u> ³ , <u>Walt Disney</u> ⁴ , <u>Álvaro Uribe Vélez</u> ⁵ . (p. 51)	equivalente acuñado cultural, repetición	parcial

Todos los elementos mencionados en (43) son personajes históricos que tienen en común ser mostrados bien sea como héroes, ilustres pensadores, comediantes famosos, etc. No obstante, lo que en realidad han hecho todos ellos es ser anti-abolicionistas, otros crearon su fama a expensas del escarnio y ridiculización de africanos, afrodescendientes e indígenas. Otros como Gonzalo Jiménez de Quesada, invisibilizaron o borraron los aportes de los diferentes grupos étnicos en las guerras independentistas y en general en el avance de la humanidad.

En el caso de “Piroberta’ y el soldado Micolta²⁹”, estos personajes del programa Sábados Felices³⁰, se caracterizan por utilizar un tipo de humor tendencioso hacia las personas “negras”. Incluso, esa situación llevó a que hacia finales del año 2015 (Septiembre-Octubre) se hicieran una serie de manifestaciones (en Bogotá y Cali) de rechazo en contra de los humoristas “Piroberta y el soldado Micolta”, en aras de sacar su acto del aire.

²⁹ En un sentido general, esta clase de humor no se aplica únicamente a quienes hacen parte de esta población sino, hacia quienes son considerados débiles o vulnerables. Un ejemplo son los judíos durante la primera y segunda guerra mundial en Europa; éstos eran tratados como “negros” por su condición política, cultural y social. Otro ejemplo es el caso de las mujeres, por su condición de género y las personas “negras” por su condición “racial” y de marginalidad. (Información confirmada en el mes de Noviembre de 2015, en asesoría con el docente universitario, economista y experto en temas étnicos, Vladimir Angulo)

³⁰ Programa de la televisión colombiana, muy tradicional, el cual se emite durante horario nocturno, cada sábado.

En cuanto a Álvaro Uribe Vélez, como se sabe, estuvo en dos periodos presidenciales (2002-2006; 2006-2010); fue reconocido por su programa de gobierno sobre Seguridad democrática. Para una gran parte del potencial electoral en Colombia, Uribe era visto como la salvación del país ante la coyuntura política que se presentaba en esos momentos frente a las acciones del grupo armado de la Guerrilla de las FARC. A pesar de ello, todo pasó a ser una falsa sensación de seguridad, además, creada a expensas de “falsos positivos”, intervención ilegal de líneas telefónicas, masacres en poblaciones indígenas y a mayoría afrodescendiente.

En cuanto a Gonzalo Jiménez de Quesada, hay que decir que éste es registrado en la literatura y libros de texto, como conquistador español o criollo; igualmente, se le reconoce como fundador de lo que hoy es Santafé de Bogotá. Lo que no registran los libros de texto ni la literatura es que Santafé de Bogotá también fue fundada por sangre indígena. De allí que el director de teatro y su grupo, quisieran traer a colación la importancia que dicho suceso tiene para la memoria histórica de Colombia, pero que evidentemente, se convirtió en otro de los legados robados.

En lo que respecta al italiano Dante Alighieri, hay que decir que el mismo es conocido por ser el padre de la lengua italiana, con su obra más representativa *La Divina comedia*. De acuerdo con la consulta hecha, la organización *Gherush92*³¹, consultora de la ONU, acusa a Dante de islamófobo. Según la mencionada organización, Dante, odiaba a los judíos, era antisemita, anti islámico, racista y además homófobo. Pensamiento que la organización *Gherush92* afirma, recorre varios pasajes de la obra *La Divina comedia*.

³¹ Consultado el 4 de enero de 2016, en el sitio *ABC.es CULTURA*.
<http://www.abc.es/20120313/cultura/abci-divina-comedia-201203131437.html>

De la misma forma, existen versiones que acusan a Walt Disney de haber creado su emporio económico a expensas de la explotación de inmigrantes y personas de ascendencia africana. También se le acusa de ser antisemita³². En otra fuente consultada³³ se conoció que George Lucas declaró con relación a la venta de su franquicia *Star Wars* a los Disney, que lamentaba haber vendido los derechos de ésta a "esclavistas blancos". Además, según Abigail Disney³⁴ (hija de Walt Disney), su padre sí era racista, antisemita y misógino.

Todo lo antedicho permite inferir que los personajes mencionados guardan un pasado oscuro y controversial; las evidencias son fuertes bases para afirmar que la fama de ellos fue producto de abusos y escarnios hacia otras etnias y/o grupos sociales y que en definitiva sí eran y son racistas y anti-abolicionistas.

La técnica de adaptación intercultural permitió seleccionar (acuñar) los nombres de personajes conocidos en el CR; esto en "*Piroberta' y el soldado Micolta*"; Gonzalo Jiménez_de Quesada, Walt Disney, Álvaro Uribe Vélez, logrando así la equivalencia parcial entre dos lenguas pero con mayor impacto en el auditorio de CR. En cuanto al elemento *Dante*, este se conservó tal cual aparece en el TP; esto permitió la equivalencia completa.

En la tabla 8 del anexo B, se muestra en detalle todos los culturemas encontrados en esta macro-categoría y sus correspondientes categorías.

³² Consultado el 4 de Enero de 2016, en: <http://hoycinema.abc.es/personajes/20150218/abci-walt-disney-leyenda-andaluz-201502171910.html>

³³ Consultado el 4 de Enero de 2016, en: <http://www.infobae.com/2016/01/01/1780287-george-lucas-se-disculpa-llamar-esclavista-disney>

³⁴ Consultado el 24 de Marzo de 2016, en <http://www.elspectador.com/entretenimiento/walt-disney-si-era-racista-dice-familiar-articulo-468783>

Elementos religiosos o sincréticos

Se describen y analizan varios elementos encontrados en esta marco-categoría.

(44)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<i>From the opposite side of the stage a top-hatted, frock-coated figure whit white gloves, his face halved by white make-up like the figure of Baron Samedi, enters and crouches behind the dancer.</i> (p. 212)	Del lado opuesto del escenario entra y se sienta detrás del bailarín, una figura con un sombrero de copa, abrigo hasta las rodillas y guantes blancos; su cara maquillada de blanco a la mitad como si fuera una Deidad africana . (p. 3)	generalización, desplazamiento	parcial

En (44), el nombre *Baron Samedi* hace referencia a un personaje en la magistral obra de Zapata Olivella (1983) *Changó el gran putas*. El *Baron Samedi* es mencionado en repetidas ocasiones en esa obra; a partir de allí se sabe que en la religión vudú éste es un espíritu de la muerte con una descripción similar a la que hace Walcott en la obra de que trate este estudio. Es preciso puntualizar que el *Baron Samedi* no llega en toda su esencia al continente americano, sino que es el resultado de una mixtura entre valores religiosos africanos y afro antillanos. Este culturema se generalizó porque en el contexto colombiano el *Baron Samedi* realmente es poco conocido; como se quería conservar el aspecto sincrético, se optó por *Deidad africana*, que es un elemento del que sí se tiene mayor referencia en la CR; con el desplazamiento se logra darle coherencia al segmento textual en el TLL. De esta manera, la equivalencia que se logra es parcial.

(45)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
TIGRE— <i>[Singing softly]</i> <i>Oh, when the roll</i> <i>Is called up yonder,</i> <i>When the roll</i> <i>Is called up yonder,</i> <i>When the roll</i> <i>Is called up yonder,</i> <u>When the roll is called up</u> <u>yonder</u>¹, <u>I ai'nt going!</u>² <i>[CHORUS: When the</i> <i>roll...]</i> <i>[Spoken] And nobody else</i> <i>here going, you all too</i> <i>black, except possibly the</i> <i>Corporal. [Pauses, points]</i> <i>Look, is the full moon. (p.</i> <i>17)</i>	¡Cuando allá se pase lista, Cuando allá se pase lista, <u>Cuando allá se pase</u> <u>lista</u>¹, Y mi nombre llamen, <u>No voy a ir</u>², no voy a ir, no voy a ir! TIGRE: <i>[Hablado]</i>-- ¡Y ninguno de ustedes aquí va ir porque ustedes son demasiado negros!; excepto posiblemente el Cabo. <i>[Pausa]</i> ¡Mirá!, es luna llena. (p. 5)	(1) traducción estándar (2) traducción literal	total

En (45) Walcott utiliza la letra de la canción original escrita por James Milton Black en 1893³⁵ que dice:

When the roll, is called up yonder,
 When the roll, is called up yonder,
 When the roll, is called up yonder,
 When the roll is called up yonder,
I'll be there.

³⁵ De acuerdo con la fuente consultada, este culturema se refiere a la canción del año 1893, de James Milton Black inspirada por el Libro de la vida que se cita en los textos. Según la consulta hecha, la canción surge a raíz de la pérdida de una amiga de James Milton, quien al llamar a lista (*took roll*) en la iglesia donde éste enseñaba música, notó la ausencia de su amiga. Más tarde, tras la muerte de la mujer, él compone la canción. Sumado a esto, James Milton tiene en común con Walcott que la familia de éste último también practicaba la religión protestante metodista y Walcott también sufrió la pérdida un ser querido (su padre) cuando éste tenía apenas 1 año de edad. Consultado el 28 de noviembre de 2015 en <http://www.christianity.com/church/church-history/timeline/1801-1900/james-milton-black-wanted-his-name-on-gods-roll-11630502.html>

Esta canción se convierte en uno de los himnos cristianos y tiene una traducción estándar aceptada para español³⁶:

Cuando allá se pase lista,
Cuando allá se pase lista,
Cuando allá se pase lista,
Y mi nombre llamen,
Yo responderé.

Walcott escoge esta canción para su obra y cambia la última estrofa a propósito. En vez de *I'll be there* de la canción original, pone como palabras de TIGRE *I ai'nt going² /no voy a ir*, mensaje totalmente opuesto al de la canción original. Esto se relaciona con una de las estrategias que usa el autor para hacer que su texto luzca subversivo, en este caso, a través del personaje TIGRE, cambiando parte de la letra de una canción reconocida en el mundo religioso; de esta manera muestra que contrario al mensaje original de la canción, TIGRE aun no quiere morir o *pasar lista*.

La técnica utilizada para traducir el cántico es la de equivalente acuñado. Para la traducción de la expresión idiomática *to call up a roll* se optó por la traducción estándar aceptada en LCR. La expresión idiomática *to call up a roll*, en español {*pasar lista*} significa 'leer en voz alta una relación de nombres de personas para saber cuáles están presentes: *el maestro pasa lista antes de empezar la clase*'³⁷. En el ámbito religioso es acertado inferir que {*pasar lista*} se refiere a estar presente allá en el cielo para rendir

³⁶ Consultado el 28 de noviembre de 2015 en <http://www.himnos cristianos.net/2009/06/himno-cuando-alla-se-pase-lista.html> y <http://www.apopr.org/himnario%20adventista/ver-himno.php?himno=176>

³⁷ Consultado el 28 de noviembre de 2015 en <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/lista>

cuentas ante el padre celestial después de la muerte. En el caso de la traducción de la expresión *I ai'nt going!* por *no voy a ir*, se usa la técnica de traducción literal, aunque en lengua original se use la estructura verbal de futuro agramatical. Así, se logra una equivalencia total entre las dos lenguas.

(46)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
[...the <u>apparition</u> ...] (p. 227).	[...el espectro...] (p. 10)	traducción literal	completa

En (46), se menciona *apparition* traducido por *espectro*, personaje que aparece pocas veces, pero la alusión a este elemento es bastante recurrente; el mismo es de los más polifacéticos de la obra, ya que es aludido como la luna (se menciona 40 veces), la diosa blanca o la aparición. Se infiere que esto sucede porque desde el punto de vista religioso, los personajes también están en una búsqueda o redefiniendo sus creencias. Es decir, o creen en una religión (católica) o creen en sus ritos “paganos”. Esto tiene que ver con esa neurosis descrita por Frantz Fanon (1973) en su obra *Piel negra, máscaras blancas*. Luego, se puede afirmar que la búsqueda de identidad de los personajes no se queda solo en el plano étnico, sino que también abarca las creencias religiosas. La técnica usada es traducción literal, porque no se cambia nada en el elemento *apparition* (espectro, fantasma) al pasarlo del TP al TLL como espectro. De esta manera, se da una equivalencia total entre las dos versiones.

(47)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>Too late have I loved thee, Africa of my mind, <u>sero te amavi</u>, to cite Saint Augustine who they say was black.</i> (p. 299).	CORPORAL-- Demasiado tarde te he amado, África de mi mente, <u>tarde te he amado</u> ; para citar a San Agustín, quien dicen era negro. (p. 45)	traducción estándar aceptada, ampliación lingüística	completa

En (47), la expresión latina *sero te amavi* es una parte de la cita de San Agustín³⁸ que se traduce al español como *tarde te he amado* y hace referencia a un amor tardío (en este caso) a África.

En cuanto al proceso de traducción, se usó una combinación de tres técnicas: *tarde te he amado* es un equivalente acuñado del latín al español como traducción estándar aceptada en la CR y, al mismo tiempo, se realiza una ampliación lingüística, en vez de 3 palabras en latín se usan 4 palabras en español. La traducción de toda la expresión preserva la equivalencia completa entre las dos versiones.

Ver la Tabla 9 del anexo B, para conocer todos los elementos identificados en esta macro-categoría.

Elementos escénicos y/o paralingüísticos

En esta área temática se identificaron los siguientes elementos:

6A. Objetos/artefactos

³⁸ La cita completa en latín es "*Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova*" {Tarde te he amado, hermosura tan antigua y tan nueva}. (San Agustín - Aludiendo a su tardía conversión al Cristianismo). Consultado el 26 de noviembre de 2015 en <http://latin.dechile.net/?Busca=sero+te+amav>

(48)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
[The CORPORAL bends down and removes a half-empty bottle of rum from the bag, and a <u>white mask</u> with long black sisal hair] (p. 216).	[El CABO se agacha y saca media botella de ron de la bolsa y una <u>máscara blanca</u> , con largas hebras de cabello negro] (p. 4)	inversión	completa

El culturema *white mask* en (48) es repetitivo en la obra. El mismo tiene básicamente tres facetas o roles muy importantes: el primero es la máscara que porta el representante de la muerte, el segundo es esta máscara que porta el espectro y que está estrechamente ligada con la decisión dicotómica de TITÍ y de los otros personajes, de si reafirmar sus identidad o por el contrario asimilarse o alienarse, temas que son recurrentes en Frantz Fanon (1973) y; Aimé Césaire (1947). Adicionalmente, está la máscara que usa MOSQUITO cuando se disfraza de TITÍ.

En cuanto a la connotación cultural, hay que decir que el adjetivo blanco en relación a la máscara tiene una connotación de querer esconder u ocultar algo y de querer mostrarse como algo que no es. Por ende, es válido asumir que los diferentes roles que juega la máscara van unidos a las facetas y transformaciones que sufren los personajes en cada momento de la obra. Es decir, al principio hay grandes dudas en los personajes respecto a su definición etnico-cultural (lo racial), entonces es como si cada personaje simbólicamente llevara una máscara. Más tarde en la obra, todos empiezan a reconocerse a sí mismo como lo que son (indígenas, mulatos, descendientes de África, mestizos, etc.). A partir de allí ya no es necesario la máscara; es decir, se han reconocido y son libres. Igualmente, no se puede dejar de lado el hecho de que la máscara blanca tiene una significación de pureza en las culturas de occidente.

En la traducción de la expresión *white mask* en inglés a la expresión *máscara blanca* en español actúa la técnica de inversión. Como ya se explicó, el adjetivo en inglés (generalmente) está antes del sustantivo, en español el adjetivo pasa después del sustantivo, para conseguir así una estructura más natural en español y la equivalencia completa.

(49)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MOUSTIQUE-- <i>Listen to him! Which Berthilia? The donkey you and I buy from Felicien!</i> (p. 231).	MOSQUITO-- ¿Cómo que cuál Bertilia! ¡Pues Bertilia, la burra que le compramos a Feliciano! (p. 12)	modulación	parcial

En (49), el culturema *la burra* es un juego de palabras que el grupo de teatro decidió manejar de esa forma, se aprovechó el doble sentido y/o polisemia (en el CR) de la palabra *burra*, para así transmitir varios mensajes a la vez, y para crear cierto efecto cómico. Como se sabe en varias ciudades de Colombia (incluida Santiago de Cali) a las bicicletas se les llama burra; luego la burra a la que hace referencia MOSQUITO no es *a donkey* sino, *a bicycle*. La cuestión resultó incluso jocosa las veces que se puso en escena la obra en el CCR.

La técnica usada en (49) es modulación, porque al cambiar el culturema *the donkey* (burro, animal) del TP por el culturema *la burra* (bicicleta, artefacto) en TLL, se cambió de categoría de pensamiento respecto al TP. De esta manera, se da una equivalencia parcial entre las dos versiones.

(50)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
Behind them, carrying a shrouded SICK MAN in <u>a bamboo hammock</u> , are four bearers and a tall frock-coated man in a black silk hat, BASIL, his face halved by white make-up. (p. 243).	Detrás de ellas vienen otras personas empujando <u>un porta-ataúdes</u> , sobre el cual viene un hombre enfermo. Junto a ellos viene un hombre alto con una sotana y sombrero negro de seda; su cara dividida a la mitad por un maquillaje blanco; es BASIL. (p. 18)	modulación	parcial

En (50), siguiendo también las indicaciones del director de teatro y su grupo, se decidió cambiar *bamboo hammock*, un término no tan difundido en la CR, por *porta-ataúdes*, un nombre de objeto culturalmente más universal, para darle mayor significancia al momento escénico. La técnica usada en (50) es modulación, porque se produce el cambio de categoría de objeto respecto al TP, al cambiar el culturema *bamboo hammock* (hamaca de bambú) del TP en inglés por el culturema *porta-atáud* (artefacto) en TLL en español. De esta manera, se da una equivalencia parcial entre las dos versiones.

(51)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<i>The bearers turn and rest the SICK MAN down. Around him, the SISTERS kneel and pray, swaying, trying to exorcise his sickness. <u>A small fire is lit</u> by the bearers.</i> (p. 243).	Una de ellas mece sobre el hombre enfermo <u>un brasero encendido con carbón</u> ; alrededor y debajo del porta-ataúdes son puestos velones encendidos; (p. 18)	creación autónoma	nula

En (51), se usa la técnica de creación autónoma, se introduce un fragmento discursivo que no está en el texto original, de esta manera, no se puede establecer la equivalencia entre dos textos, es decir, a nivel textual la equivalencia es nula, aunque a nivel escénica sí se

conserva el mensaje. En este fragmento se hace alusión a un objeto culturalmente significativo, un brasero. El brasero es un fogón hecho artesanalmente, de metal u otro material resistente al calor; en él se pone a quemar madera que luego se convierte en brasas o carbón, o también se puede colocar directamente el carbón. Para varias comunidades y culturas del Pacífico Colombiano es el mismo ‘*tiestero*’, que éstas usan para espantar los zancudos y jejenes, principalmente cuando van de pesca o de pesca.

(52)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
MAKAK-- <i>the sound of flutes</i> . (p. 291).	TITÍ-- el sonido de <u>las gaitas</u> . (p. 42)	equivalente acuñado cultural	parcial

En (52) se buscó nuevamente estar en concordancia con el aspecto étnico que Walcott le puso al TP. Así, aunque la *flauta* es un instrumento musical ampliamente conocido en Colombia, se decidió que era más significativo para la CR introducir el culturema *gaitas*, que es un instrumento de aire, de origen indígena y el cual es bastante utilizado en las creaciones folclórica-musicales (porro, cumbia, merengue, puya, etc.) de un grueso número de culturas de la región de la Costa Caribe colombiana. La técnica usada en (52) es equivalente acuñado cultural, porque se cambió el culturema *flute* (flauta, instrumento musical de viento) en inglés por el culturema *gaita* (instrumento musical de viento) en español, que tiene connotaciones similares en TLL. De esta manera, se logra una equivalencia parcial entre las dos versiones.

6B. Alimentos y bebidas

(53)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<u>bottle of rum</u> (p. 216).	<u>botella de ron</u> . (p. 4)	traducción literal	completa

En (53), se hace alusión a ron, bebida alcohólica producida mediante la fermentación y destilación del jugo de la caña de azúcar o de la melaza; el mismo tiene su origen en las antillas caribeñas, así que no es producto de la casualidad que el maestro Walcott lo haya puesto en la obra. Se aplicó la técnica de traducción literal, logrando una equivalencia completa.

(54)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL--... <i>therefore, as the law, the Roman law, had pity on our Blessed Saviour, by giving him, even in extremis, a draught of <u>vinegar</u>¹, what, in your own language, you would call <u>vinegre</u>², I shall give all and Sunday here, including these two thieves, a handful of <u>rum</u>³ (p. 220).</i>	CABO---... entonces, así como el derecho romano tuvo piedad con nuestro bendito salvador, dándole aún en sus últimos momentos, un trago de <u>vinagre</u> ¹ , lo que en su propia lengua usted podría llamar <u>chicha</u> ² , le voy a dar a todos y cada uno, incluyendo a estos dos prisioneros, un trago de... <u>chicha</u> ³ .. (p. 6)	(1) traducción literal (2) modulación (3) modulación	(1) completa (2) parcial (3) parcial

En (54), el nombre de aderezo líquido *vinegar*¹ en inglés se tradujo literalmente por *vinagre* en español. La segunda aparición de *vinegre*² en el TP está en kwéyòl o francés creolizado, debería ser *vinaigre*, se tradujo al español como *chicha*². En cuanto a *chicha* es preciso señalar que esta bebida se obtiene a partir de la fermentación sin destilar del maíz, puede contener o no contener alcohol. Finalmente, el nombre de bebida alcohólica *rum*³ en inglés se tradujo como *chicha*³ en español.

Tanto *vinagre*, como *ron* y *chicha* son conocidos ampliamente en la CR, pero en 2 y 3 se utilizó la palabra *chicha* para introducir un elemento más autóctono de la CR, pues como ya se ha explicado, el autor alterna en la obra elementos europeos y africanos; esta estrategia es igualmente retomada por el director de teatro que hizo el encargo de

traducción, quien además introdujo elemento indígenas como en el caso de *chicha*. Por eso, en ocasiones se cambiaron, eliminaron o introdujeron elementos (incluso de la cultura indígena colombiana) en el proceso de traducción y adaptación de la obra al español. En 2 se aplicó la técnica de modulación, porque al cambiar el culturema *vinegre* (aderezo líquido) en francés por el culturema *chicha* (bebida) en español, se cambió también la categoría de líquido respecto al TP. En 3, se utilizó la técnica de variación; *rum* (bebida alcohólica de consumo amplio) se cambia por *chicha* (bebida de origen indígena de consumo más restringido, que puede ser refrescante o con alcohol). De esta manera, se logra una equivalencia parcial entre las dos versiones de nombres de bebidas.

(55)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
... a little man with a limp, a <u>jute bag</u> over his shoulder, (p. 231).	una mujer pequeña y renca, cojeando y jadeando de cansancio, con un <u>saco de café</u> en sus hombros, (p. 12)	modulación, ampliación	parcial

En (55), la expresión *jute bag* (saco de yute) se refiere a una bolsa de tela hecha de fibra natural que se utiliza para empacar café, verduras, cacao, etc.³⁹ El autor en este caso no especifica el contenido de este saco. Sin embargo, por el contexto inmediato se deduce que el saco contiene café, cuando MOSQUITO dice: *Aquí traje un costal de café del bar de Alcindor* (p.12). Por lo tanto, se optó por traducir esta expresión como *saco de café*, modulando el foco de atención del objeto. Si en la versión en inglés el foco se dirige hacia el material del cual está hecho el objeto (*jute bag*), en la versión en español, el foco se dirige hacia el contenido del objeto (*saco de café*). También, por cuestiones sintácticas, se aumenta el número de palabras en español. Así, se logra una equivalencia parcial.

³⁹ Consultado el 28 de noviembre de 2015 en <http://www.sancristobal.com/fideca/?p=635>

(56)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL— [To a VENDOR] Morning. That's nice <u>pawpaw</u> , sir. (p. 260).	CABO— [A LOS COMERCIANTES]: Días. [A una COMERCiante] ¡Uy señorita! Están muy bonitas esas <u>papayas</u> (p. 26)	traducción literal	completa

En (56), el nombre de la fruta en inglés *pawpaw* con pronunciación ['pɔ:pɔ:] se cambió por el nombre *papaya* en español, aunque en inglés también existe la palabra *papaya* con pronunciación [pə'pɪə] y grafía copiada de español. Este último caso es la consecuencia de naturalización (una palabra de una lengua se presta y se adapta a la estructura fonética de otra lengua) del vocablo español *papaya* en la lengua inglesa. Se trata del préstamo de español a inglés. No obstante, en el caso de traducción de inglés a español, *pawpaw* se reemplaza, se traduce literalmente, por *papaya*, palabra comúnmente aceptada en la CR para nombrar la fruta de origen centroamericano. De esta manera, se genera una equivalencia completa.

6C. Vestuario

En esta categoría se incluyen la ropa y varios accesorios que se consideran como prenda de vestir. A continuación se analizan varios culturemas identificados en esta categoría.

(57)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
SOURIS-- <u>The wig and gown</u> , Cabo. Put on <u>the wig and gown</u> ! (p. 220).	RATÓN-- <u>La peluca y la toga</u> , Cabo. ¡Ponete <u>la peluca y la toga</u> ! (p. 7)	traducción literal	total

En (57), el culturema *wig and gown* tienen que ver con el tipo de vestimenta que utilizan los jueces en las altas cortes para proceder con juicios o audiencias en la cultura anglosajona. Por otro lado, según *E-wigs*⁴⁰ la peluca era utilizada en el antiguo Egipto como un símbolo de jerarquía y poder o para esconder la alopecia. En todo caso, cualquiera sea la explicación, es importante indicar que la peluca y la toga a la que refieren RATÓN y TIGRE, no son cualquier tipo de peluca y toca comunes y corrientes; se trata de dos elementos que simbolizan, en el caso de la obra, el poder que los personajes que las portan van a ejercer como jueces. Se usó la técnica de traducción literal, que permitió la equivalencia total.

6D. Gestualidad

En esta categoría se describe y analiza otra parte de lo semiótico que tiene que ver con los movimientos más representativos y lo que se considera como lenguaje gestual. El criterio de análisis en los culturemas de esta categoría fue oraciones completas. Culturemas identificados en esta categoría son:

⁴⁰ Consultado el 3 de Noviembre de 2015, en : <http://www.e-wigs.com/history-of-wigs.html>

(58)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<u><i>As the lament begins, dancer and figure wave their arms slowly, sinuously, with a spidery motion</i></u> ¹ .	<u><i>Al inicio del lamento, el bailarín y la figura ondean sus brazos lentamente como si fueran una araña.</i></u>	(1) traducción literal, elisión	(1) parcial
<u><i>The figure rises during the lament and touches the disc of the moon</i></u> ² .	_____	(2) elisión	(2) nula
<u><i>The drummer rises, dancing as if in slow motion</i></u> , indicating as their areas grow distinct (p. 212).	<u><i>El tamborilero se levanta durante el lamento, bailando con movimientos suaves, indicando cómo sus formas se diferencian;</i></u> (p. 3)	(3) traducción literal y ampliación	(3) total

En (58) se pueden apreciar varios elementos escénicos o semióticos que hacen parte de lo que parece ser un rito ceremonial de celebración o conmemoración. Es una viva representación de la cultura, elementos étnicos y valores identitarios, expresados a través de la música, el baile y trajes característicos. En cuanto a las técnicas usadas, el fragmento 1 se tradujo literalmente, pero también hubo elisión del elemento *sinuously*; esto para solucionar el problema de tener juntos dos adverbios de modo (*slowly, sinuously*) y así no recargar la expresión al pasarla al TLL. El fragmento 2 *The figure rises during the lament and touches the disc of the moon* se eliminó (elisión); esto producto de las modificaciones (adaptaciones) sugeridas por el director de teatro y su grupo. En el fragmento se usaron las técnicas de traducción literal y ampliación. Como se puede ver, en (58) se usaron una variedad de técnicas, éstas permitieron lograr equivalencia parcial, nula y total (ver cuadro 58), pues el fragmento del TP no pasó completamente en cuanto a cantidad, sentido y forma, al TLL.

(59)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
TIGRE-- [<i><u>Pauses, points</u></i>] <i>Look, is the full moon.</i> (p. 217)	TIGRE-- <u>Todos en el escenario se agachan, en silencio, haciendo reverencia a la luna.</u> (p. 5)	equivalente acuñado, ampliación,	parcial

En (59), la acción escénica en español corresponde a un gesto de reverencia a la luna a la cual varios personajes de la obra consideran como un elemento sagrado. Para procesar este culturema se utilizaron las técnicas ampliación lingüística, generando más elementos en el TLL de los que hay en el TP; también se usó la técnica equivalente acuñado cultural con la cual se cambió la acción escénica de (TIGRE) de señalar la luna con el dedo, por la acción escénica de hacer reverencia a la luna. La equivalencia lograda es parcial.

(60)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
¹ <i>[As the CABO, like an animal tamer, cracks out his orders², the choir of JUDGES keeps time, clapping³]</i> (p. 222).	<u>[TITÍ se levanta y camina alrededor de la jaula¹</u> <u>al tiempo que el CABO, como un domador de animales le da órdenes²; el CORO (TIGRE y RATÓN) cantan³].</u> (p. 8)	(1) creación autónoma (2) desplazamiento, ampliación (3) modulación, elisión	(1) nula (2) total (3) parcial

En (60) se describe una escena bastante humillante para el personaje TITI, a quien le toca hacer esos malabares que le ordena el CABO LESTRADE. La escena hace recordar lo sucedido en la película dirigida por Kechiche (2009) *Venus noire* en la que una mujer africana es tratada como un animal, y por el hecho de tener un cuerpo diferente es vista como algo exótico y como una mercancía para la diversión del público francés y

londinense. Se utilizó la de técnica de creación autónoma con la cual se introdujo la acción escénica que se muestra en el fragmento *TITÍ se levanta y camina alrededor de la silla*⁴¹. Con las técnicas de inversión o desplazamiento y ampliación, se hicieron los cambios de posición y se amplió la expresión en inglés *As the CABO, like an animal tamer, cracks out his orders*. En cuanto a la expresión *the choir of JUDGES keeps time, clapping*, se procesó con la técnica de modulación, que permitió el cambio de punto de vista de *clapping* en inglés, por cantan en español, también se usó la ampliación para solucionar la diferencia sintáctica entre TP y TLL. Se lograron varios grados de equivalencia, como se muestra arriba en el cuadro.

(61)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
SISTERS-- FIRST PEASANT-- Shh. God bless you stranger, Pray with us. MOUSTIQUE—[Crosses himself, prays swiftly, then in the same whisper]..And give us this day our daily bread (243-44) ⁴¹ .	HERMANAS DE LA REVELACIÓN-- [Cantando] <u>[Varias de las mujeres se persignan,</u> al tiempo que todas rezan el padre nuestro] Y danos hoy nuestro pan de cada día. (p. 18-19)	creación autónoma	Nula

La práctica de hacer la señal de la cruz⁴² en (61) es de gran importancia no solo en la Iglesia Católica Romana, sino entre los ortodoxos orientales y los episcopales, según *got*

⁴¹ Tener en cuenta que en el TP a nivel textual no hay nada, más sí a nivel gestual (semiótico). Por esa razón no aparece unidad de sentido en el TP. Lo que se hizo fue describir o comentar lo que está sucediendo en el escenario

⁴² La historia de persignarse o hacerse la señal de la cruz tiene su origen en los años 160 a 220 d. C, con Tertuliano, el padre de la iglesia primitiva; este la estipuló como requisito antes de emprender cualquier tarea del día. Al parecer, se trazaba una pequeña cruz en la frente con el pulgar; sin embargo, es difícil señalar exactamente cuándo fue que se cambió el trazo de la pequeña cruz en la frente, a la moderna práctica de trazar una larga cruz desde la frente hasta el pecho y de hombro a hombro. Lo que sí se sabe,

Questions? (2015), tanto la señal de la cruz como el gesto de arrodillarse (como abajo en 62), son cruciales en la obra *Sueño en la montaña del mono*; estos son ejemplos del gran número de elementos que sirven para mostrar la religiosidad, el sincretismo o misticismo que interactúan en la obra. Con la técnica usada la equivalencia lograda es nula.

(62)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
[<i>They kneel</i> , after some delay, except one or two men, whom MOUSTIQUE gently forces down] (p. 247).	[Luego de unos instantes, ellos se arrodillan , excepto uno o dos hombres a quienes MOSQUITO les insiste gentilmente]; (p. 20)	traducción literal	completa

En (62), el verbo *to kneel* se traduce como *arrodillarse*. Arrodillarse es un gesto frecuente en la obra; el mismo se hace para mostrar la fe que se tiene en algo o alguien, en este caso, en el poder de Dios manifestado a través de TITÍ. Es claro que si no se arrodillan pues el milagro de la sanación y sobretodo de la liberación no ocurrirá. La equivalencia lograda es completa.

afirma *Got Questions?* (2015) es que el cambio ocurrió en el siglo XI d.C. Consultado el 3 de Noviembre de 2015, en: <http://www.gotquestions.org/Espanol/senal-cruz.html>

De otra parte hay que decir que los católicos justifican la señal de la cruz, primeramente en sus muchos años de tradición eclesiástica, y seguidamente en Éxodo 17:9-14 y Apocalipsis 7:3; 9:4; 14:1. En cuanto a los protestantes, éstos generalmente veían la señal como una tradición que carecía de bases en la escritura, o aún como idolatría. Ésta también ha sido asociada con poderes sobrenaturales, tales como repeler maleficios, demonios, etc. y por esa razón fue abandonada por la mayoría. En todo caso, la forma del signo es un recordatorio de la cruz de Cristo, aunque históricamente, el signo también ha sido asumido como una representación de la Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. (*got Questions?*, 2015)

6E. Espacio físico inmediato

En esta categoría se clasificaron todas las referencias a lugares y a espacios cercanos, en los cuales actúan los personajes de la obra. A continuación se describen varios culturemas identificados.

(63)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<u><i>prison cages</i></u> (p. 212).	<u><i>jaulas de prisión</i></u> . (p. 3)	ampliación, traducción estándar, inversión	completa

La cárcel es el lugar donde se desarrolla gran parte de la obra y, por los acontecimientos que tienen lugar allí, es uno de los más importantes de la misma: TITÍ, RATÓN y TIGRE empiezan a hacer rupturas de libertad allí.

En (63), el autor opta por el nombre *cage* (jaula) y no por el nombre *cell* (celda) para referirse a la habitación en que un prisionero vive y duerme, aunque ambas palabras comparten la característica de un espacio encerrado. Este elemento guarda gran simbolismo; entiéndase aquí que no se trata solo de unas celdas físicas comunes y corrientes sino más bien, de las jaulas o celdas que existen en la mente de los personajes, pues como ya se dijo, éstos están en busca de encuentros, libertad y transformaciones; las jaulas en parte simbolizan ese obtáculo o impedimento mental que cada personaje tiene para lograr su objetivo. A partir de allí se entiende mejor la expresión del CORPORAL O CABO LESTRADE *Attempting to escape from the prison of their lives* (Anexo E, p. 287) *Intentan escapar de la cárcel de sus vidas y ese es el peor crimen* (Anexo A, p. 38), lo cual también es acertado considerar como una metáfora.

Aunque en español es más común la colocación *celda de prisión* que la colocación *jaula de prisión*, en la traducción del fragmento en (63) se optó por la palabra *jaula* para conservar el mensaje del autor de la obra. En la traducción del gragmento en (63) se aplicó así la técnica de equivalente acuñado como traducción estándar aceptada en la CR y las técnicas iversión (cambión de lugar) y de ampliación, por el aumento del número de segmentos lingüísticos. Con ello se logró la equivalencia completa.

(64)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>having tried to dispose of four bags of charcoal in <u>the market of Quatre Chemin</u></i> (p. 224).	CABO-- habiendo intentado deshacerse de cuatro bolsas de carbón en <u>el mercado de Cuatro Caminos</u> . (p. 8)	(1) traducción literal (2) naturalización	completa

En (64), *the market of Quatre Chemin* es otro lugar de gran importancia, pues en él se dan eventos como los intentos de revolución por parte de los campesinos o tribus, al igual que la muerte de MOSQUITO.

De otra parte, en la CP y en la CR, un mercado es un lugar y acontecimiento social que cumple roles de suprema importancia. Es el mercado el espacio temporal donde quienes a él asisten pueden abastecerse de alimentos o generar ingresos para la semana. El mercado es un lugar de encuentro, de cooperación y además sirve de centro noticioso; es decir, el mercado es aprovechado también para conocer cómo están esos seres con los cuales no se tiene contacto durante la semana y para enterarse de otros sucesos de interés en la localiad, pueblo o ciudad⁴³. Con la técnicas usada se logró la equivalencia completa.

⁴³ Ejemplos de lo dicho se pueden ver en el anexo (Texto traducido) en la tercera escena de la primera parte, páginas 24 y 25.

6F. Nombre de personajes

En esta categoría se clasificaron los 13 personajes considerados más relevantes en la obra. Igualmente cabe subrayar que Walcott recurre constantemente a elementos identitarios y las marcas del discurso colonial y anticolonial que se pueden ver incluso en los nombres de los personajes, como en (65). A continuación se describen varios de ellos.

(65)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<u>MAKAK</u>	<u>TITÍ</u>	adaptación intracultural	completa

En (65), *MAKAK* es el nombre de uno de los principales personajes de la obra. Se encontró que en el *Urban Dictionary* (2009), en la entrada 1 aparece *makak* (macaco) como una clase específica de mono, en la entrada 2, aparece como una palabra racista que se utiliza en Bélgica para personas de color de piel oscura⁴⁴ e inmigrantes. En otros diccionarios como *Wordreference* y *Cambridge Dictionaries Online*, el término no aparece registrado.

En la traducción al español, se decidió cambiar el nombre *MACACO* a *TITÍ*, porque esta especie o tipo de mono es más conocido en Colombia. Se aplicó la técnica de adaptación intracultural (sustitución por otro referente de la cultura original, pero más transparente). Se logra equivalencia completa porque el objeto animado, a que se refiere el nombre original *MAKAK*, es el mismo en ambas culturas.

(66)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<i>CORPORAL</i> <u>LESTRADE</u>	CABO <u>LESTRADE</u>	Repetición	total

⁴⁴ Africanos, principalmente de la región subsahariana. En el contexto colombiano equivale a hablar de afrocolombianos, raizales y palenqueros.

En (66), se trata de título y apellido de otro personaje importante de la obra. El título militar *CORPORAL* en inglés se tradujo por el título militar equivalente en español CABO. En cuanto al apellido, éste se conservó como *LESTRADE*; esto entre otras razones porque como el explica el director de teatro Evertt Dixon, no hay que olvidar que Walcott también está inmerso en la cultura aglosajona y esto también lo refleja en la obra introduciendo intencionalmente diferentes elementos, como es este caso, el nombre del personaje ficticio *LESTRADE*—que es un inspector de la *Scotland Yard* (Poicía metropolitana de Londrés)-- en el cómic *Sherlock Holmes*.

En cuanto a la técnica de repetición usada, ésta permitió lograr una equivalencia total porque aunque los elementos fueron conservados al pasarlos del TP al TLL. Ver anexo B, tabla 10, para más culturemas en esta categoría.

Vida social

En esta macro-categoría fue posible identificar culturemas tales como:

7A. Festividades y otros eventos

(67)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
TIGRE-- <u><i>the Carnival</i></u> (p. 213)	TIGRE-- <u><i>el Carnaval</i></u> . (p. 3)	traducción literal	total

Como se explicó en la sección dedicada al **Contexto y análisis del texto de partida**, en Santa Lucía se celebran varios festivales y hay un carnaval celebrado entre febrero y marzo, que es muy seguramente al que TIGRE hace referencia en (67). Esta es otra muestra de lo sumergida que está la obra en el polisistema cultural de las Antillas Caribeñas y más específicamente, en el contexto cotidiano de la isla Santa Lucía. Con la

técnica usada en (67) se logró la equivalencia completa; además en el CCR también se celebran carnavales e incluso en fechas similares, como el Carnaval de Barranquilla.

(68)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
INSPECTOR-- <i>Is not because of <u>the strikes</u></i> (p. 260)	INSPECTOR-- ¿Pero es que esto no es a causa de <u>la huelga</u> (p. 26)	traducción literal	total

Una huelga, como se sabe, es una acción de protesta que consiste en el cese total o parcial de actividades por parte de un colectivo, gremio, etc. La misma se lleva cabo en busca de obtener mejoras en una situación o para impedir que acciones (vistas como perjudiciales para el colectivo,) se lleven a cabo. Con la técnica usada en (68) se logró pasar (transcodificar) el evento en el TP al TLL sin cambio alguno en su sentido, significado y aspecto semiótico, logrando así la equivalencia total.

7B. Términos legales o del derecho

(69)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
TIGRE and SOURIS-- <i>Nobody to sign de <u>bail bond</u></i> (p. 213)	TIGRE y RATÓN-- y no hubo nadie pa' pagá' la puta <u>fianza</u> . (p. 3)	compresión, variación	parcial

El culturema *bail bond* en (69) ya se trató en el área temática **1.Aspectos lingüísticos, Cánticos**); aun así, es necesario retomarlo nuevamente porque se consideró importante desde el punto de vista legal. La expresión *bail bond* (*bono de fianza*) es un término legal que denomina “un documento legal que se compra de un fiador y se entrega al tribunal en lugar de la fianza. El acusado lo firma y es puesto en libertad. Pero si no se

presenta en el tribunal cuando debe hacerlo, tiene que pagar la cantidad fijada en el bono de fianza.”⁴⁵

Más importante aún es la connotación histórica que tiene la frase; al respecto no hay que olvidar que en los tiempos de la colonia los africanos e hijos de africanos nacidos en la esclavización debían pagar por su libertad. Ahora bien, cuando RATÓN y TIGRE dicen y *no hubo nadie pa’ pagá’ la puta fianza*, al llevar el referente a mediados del siglo XVIII—época en la que fue decretado como derecho, la coartación o derecho del esclavizado a comprar su libertad--, tiene sentido, pues no había nadie más u otra forma de ser libre que esa, la muerte o lo que hoy se conoce como cimarronaje⁴⁶. De modo que se infiere que el sentido de la frase en el TP está también orientado hacia lo que se acaba de explicar.

Sin embargo, el término *bail bond* no se tradujo como *bono de fianza* sino como *la puta fianza*. En (69) se utilizó la técnica de variación porque se adicionó la palabra *puta*, cambiando (por sugerencia del director de teatro y su grupo) con eso el tono y el registro de la expresión (de registro formal se pasó a registro coloquial), y la técnica de compresión lingüística, se omitió la palabra *bail* (*bono*). De esta manera, se logró la equivalencia parcial entre dos versiones de la expresión.

(70)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
TIGRE, SOURIS AND CORPORAL-- <u><i>no man is guilty except so proven</i></u> (p. 215).	TIGRE, SOURIS AND CORPORAL-- <u><i>todo hombre es inocente hasta que se demuestre lo contrario.</i></u> (p. 4)	traducción estándar, modulación, ampliación	completa

⁴⁵ English / Spanish Legal Glossary / Glosario Legal (2006) Superior Court of California, County of Sacramento, p.23

⁴⁶ Cualquier forma de resistencia (como trabajar con desgano) contra la esclavitud y la discriminación; aunque aquí se está haciendo referencia es a la acción de los esclavizados de fugarse. (Por el autor)

La expresión en (70) proviene del ámbito jurídico y se usa ampliamente en el habla cotidiana. Ésta tiene que ver con el principio de presunción de inocencia, que es “un principio sagrado del derecho penal, que afirma que una persona es inocente hasta que se pruebe lo contrario. El gobierno tiene la obligación de demostrar cada elemento de un crimen más allá de una duda razonable y el acusado no tiene la obligación de demostrar su inocencia.”⁴⁷

En (70) se usaron las técnicas de equivalente acuñado a consecuencia de traducción estándar aceptada en la cultura receptora y modulación. La primera parte de la expresión *no man is guilty* (ningún hombre es culpable) en inglés se tradujo por la expresión antinómica (de contraste) *todo hombre es inocente* en español, es decir, hay un evidente cambio de punto de vista en la expresión pero no cambia la idea del contenido; también se adicionó texto o amplió el número de segmentos textuales. En todo caso, se trata de equivalencia completa.

7C. Instituciones

A continuación se describen varios de los culturemas identificados en esta categoría.

(71)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CHORUS-- <u>the police station</u> (p. 213)	CORO-- <u>la estación de policía;</u> (p. 3)	inversión	total

EL elemento en (71) es la misma que se conoce como comisaría en los Estados Unidos. Su relevancia radica en que allí varios personajes empiezan a generar rupturas y

⁴⁷ English / Spanish Legal Glossary / Glosario Legal (2006) Superior Court of California, County of Sacramento, p. 155

transformaciones mentales. Se usó la técnica de inversión para ajustar el segmento del TP a la estructura de LCR. Con esto se consiguió la equivalencia total.

(72)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<u>de jail</u> (p. 213)	<u>la cárcel</u> , (p. 3)	traducción literal	total

Para este caso, *jail* y *prison* tienen el mismo trato. Como ya se mencionó, es el lugar del que todos quieren salir, incluido el CABO LESTRADE. Más allá de la prisión física está la presión de sus vidas como lo manifiesta el CABO; la prisión epistémica: el dilema de ser “negro”, mestizo, “indio” o mulato. Con la técnica usada en (72) se logró la equivalencia total.

(73)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
CORPORAL-- <i>The prisoner, in desperation and shame, began to willfully damage the premises of the proprietor Felicien Alcindor, urging destruction <u>on Church and State</u></i> , (p. 225)	CABO-- El prisionero, en desesperación y vergüenza, comenzó a destruir intencionalmente, las instalaciones del bar de Feliciano Alcindor; suplicando por la destrucción de <u>la Iglesia y del Estado</u> ; (p. 9)	traducción literal	completa

Principalmente TITÍ, es el personaje que más pone de relieve los elementos sincréticos e identitarios de la obra. Se entiende que la destrucción de la iglesia a la que él incita en (73), tiene que ver con esa condición polifacética en cuanto a sus creencias religiosas; es decir el dilema de si adorar a Dios, al espectro, a sus dioses paganos, etc.; y su redefinición étnica, es decir si se es “negro”, “mestizo”, “zambo”, “indio”, etc. De manera que, la destrucción de la Iglesia y del Estado, para los personajes oprimidos representa la obtención

de esa anhelada libertad, disociar todo lo que los ata a esa autoimagen de la cultura europea-occidental, que no les permite manifestar su propia cultura sincrética.

El elemento en (73) se tradujo literalmente y con ello se logró equivalencia completa.

7D. Expresiones monetarias

(74)

Inglés	Español	Técnica	Equivalencia
<i>We have three bags <u>at three-and-six</u>¹ a bag, making <u>ten shillings and six pence</u>² for the week and you going mad?</i> (p. 232)	Tenemos tres bultos de carbón, <u>a mil pesos</u> ¹ cada uno; nos estamos haciendo <u>tres mil pesos</u> ² semanales ¿y vos te vas a enloquecer ahora? (p. 12);	equivalente acuñado cultural, compresión	parcial

El chelín es una unidad monetaria en Gran Bretaña y varios países miembros de la *Commonwealth*. De modo que para procesar este elemento en (74) lo que se hizo fue hacer la equivalencia aproximada de las divisas entre CP y CR. Al cambiar la expresión monetaria *at three-and-six* por *a mil pesos*, se hizo compresión lingüística y se buscó su equivalente en la CR; el mensaje es ligeramente afectado en su forma pero el punto de vista y sentido son los mismos, referencia a una suma de dinero. En el fragmento *ten shillings and six pence* se usaron las mismas técnicas. Estos procedimientos permitieron lograr una equivalencia aproximada o parcial.

En este apartado se hizo la presentación y explicación de los culturemas considerados como de mayor transcendencia en la obra. Los elementos descritos en el análisis que se acaba de hacer, fueron abordados tratando siempre de dilucidar el sentido y el significado de los mismos en el contexto de la obra, la carga cultural tanto en el CP como en el CR, y en otras ocasiones simplemente se han explicado los elementos a partir de otros

que en la CR, representan situaciones similares o una importancia “equivalente” a las de la CP. Asimismo, se analizaron las técnicas que se han aplicado y el tipo de equivalencia que se ha logrado en la traducción de la obra de inglés a español. A continuación, se presentan las conclusiones de este estudio.

CONCLUSIONES

El objetivo general de este trabajo fue hacer una traducción comentada del inglés al español de la obra teatral *Dream on Monkey Mountain* [Sueño en la montaña del mono] de Derek Walcott. El objetivo se logró mediante la identificación de los culturemas y las marcas coloniales y anticoloniales que interactúan en la obra, la clasificación y la adaptación de estos elementos culturales a la cultura receptora, usando una variedad de técnicas en el proceso de traducción. Además, se hizo el análisis cuantitativo que permitió comprobar la estrategia global de traducción usada por el traductor. Por otra parte, el análisis cualitativo permitió describir las técnicas usadas en la traducción y nivel de equivalencia logrado.

Los dos primeros objetivos de este estudio se ocuparon de la identificación y clasificación de los principales culturemas, marcas coloniales y anticoloniales que interactúan en la obra. Con relación a ellos, en primer lugar, es preciso subrayar que la categoría **Aspectos lingüísticos** permite mostrar que el texto de partida contiene una notoria riqueza lingüística y que la obra ha sido escrita recurriendo a recursos del lenguaje, que hacen que el texto luzca por sobre todo subversivo y extraño; esto no solo para el lector o audiencia del sistema de la cultura de partida sino—y gracias a las técnicas usadas—, también para el lector y audiencia del sistema de la cultura receptora.

Es importante explicar que al igual que Walcott utiliza un lenguaje que pareciera no corresponder con las normas o cánones de escritura del sistema de la cultura de partida al que pertenece la obra, en la traducción se ha pretendido preservar la intención del autor, introduciendo marcas dialectales de varias regiones del país (de teatralización de la obra) y en general del sistema de la cultura receptora. De esta forma, se logró mostrar la riqueza

lingüística y cultural de ambos textos, cuidando la originalidad del TP, pero sin hacer que ello volviera el TLL ilegible o la teatralización de la obra incomprensible para la cultura o contexto receptor.

En segundo lugar, en cuanto a la categoría **Referentes históricos**, vale resaltar la forma en que la obra se presenta como un texto denunciatorio y que busca visibilizar una cultura o culturas, un país, etc. El autor Derek Walcott deja ver su compromiso con la historia de su país y el contexto socio-político en el que él creció y en el que está inserta la isla Santa Lucía. Los aspectos mencionados guardan relación con el contexto de la cultura receptora (Colombia); las protestas, las luchas que reivindica Walcott y otros acontecimientos históricos no son exclusivos de Santa Lucía; éstos también se han llevado a cabo en este lado de las Américas y otras naciones como Haití, que también comparten el hecho histórico de haber sido colonizados y que lograron la emancipación (independencia) mediante la sublevación.

En tercer lugar, en lo que tiene que ver con los culturemas en la categoría **Elementos religiosos y sincréticos**, hay que decir que ellos también se relacionan con la vida del autor, quien como se expuso en varios apartes de este trabajo, creció en el seno de una familia protestante-metodista. A través de estos elementos se puede ver otro de los temas sobre los que Walcott enfatiza bastante en la obra y que es de gran importancia para este trabajo, como es la búsqueda de una identidad, para el caso aquí citado, identidad religiosa. En la obra⁴⁸ estos aspectos son notorios en la forma como los personajes van y vienen entre una y otra creencia religiosa.

⁴⁸ Consultar anexo A.

Otro aspecto de gran interés para este estudio, como ya se citó, tiene que ver con los elementos identitarios, el auto reconocimiento étnico y la aceptación del individuo Otro. Todos estos aspectos se engloban en lo que se ha definido como discurso colonial y decolonial o anticolonial y sirven para explicar la postura política-cultural de Walcott. Así pues, a través de los culturemas descritos y analizados en la categoría **Discurso colonial/anticolonial** y en otras como la de **Aspectos lingüísticos**, es posible ver como lengua y cultura—que como se explicó al inicio de este estudio, forma un binomio inseparable—, son utilizados como mecanismos de visibilización del Otro, de denuncia y revalorización de la identidad del ser.

El tercer objetivo de este trabajo tiene que ver con adaptar los elementos culturales a la cultura meta y la identificación de las técnicas en el proceso de traducción. En relación a ello es válido puntualizar que la variedad de técnicas (19) usadas permitieron procesar la obra y los diferentes elementos culturales, de tal forma que se logró un texto con ‘sabor y color colombiano’, pero que también respeta las normas del contexto cultural en el que está inserto.

Estos hallazgos abordan el cuarto objetivo de este estudio, con el que se buscó identificar las técnicas en la traducción y comprobar la estrategia utilizada con mayor frecuencia en la misma. A partir del alcance de este objetivo es válido afirmar que hubo un mayor uso de técnicas que orientaron el texto traducido hacia el sistema de la cultura receptora y que por ende, la estrategia global de traducción que más utilizó el traductor fue la domesticación; no obstante, también se vislumbró el uso de la extranjerización, pero en menor medida. Lo que se acaba de exponer tiene que ver con la idea del *continuum* de

estrategias de traducción que se abordó en el **Marco contextual** y en el los **Resultados del análisis**.

Al contrastar las técnicas y las estrategias de traducción con la noción de equivalencia y sus diferentes grados (nula, parcial o total), se encontró que hubo una tendencia hacia la equivalencia parcial y nula. Esto quiere decir que las técnicas usadas permitieron hacer cambios y adaptaciones entre texto de partida y texto de llegada, atendiendo la representabilidad del texto dramático. De allí que, se puede afirmar que la traducción hecha corresponde a una traducción, analítica y comentada; y que en la misma se ha favorecido las normas que rigen la cultura receptora porque en el proceso traductor se privilegió la aceptabilidad (ver **Marco teórico**) del texto de partida en el sistema de la cultura receptora.

Por otro lado, es importante señalar que este estudio ha tenido cierto grado de condicionamientos, como los de tiempo, para adquirir una formación más amplia sobre la disciplina de la traductología y la traducción, así como, el conocimiento de varios aspectos históricos y culturales, con los que se pudiera presentar una discusión mucho más amplia y profunda sobre cada una de las temáticas aquí abordadas.

En cuanto a los aportes de este trabajo a su autor, en primer lugar es relevante mencionar que una de las mayores contribuciones del mismo, es que permitió a su autor adentrarse y adquirir conocimientos en un área distinta a las que conforman el enfoque principal del *pensum* de su programa de estudio. Esto le ha permitido al autor adquirir un dominio más amplio --o cuando menos conocer--sobre estrategias a usar como una herramienta para enfretar problemas de vocabulario u otros problemas linguisticos en procesos de enseñanza de lenguas extranjeras. Otro razonamiento derivado de la

consecución de este estudio, es que se pudo evidenciar que el dominio de una o varias lenguas no hace a nadie traductor, aunque se puede afirmar que sí es una condición *sine qua non* tener un grado de conocimiento en otra lengua y de su cultura.

El segundo aporte de este trabajo es que permitió encontrar puntos comunes entre la literatura que se produce en otros países y donde también se abordan los elementos étnico-culturales y de identidad, y la literatura afro que se produce en Colombia (principalmente en el Caribe y el Litoral Pacífico); a partir de allí se confirmó que la academia sí es una sola, lo que cambia son los contextos, los momentos, las prácticas, etc. Esto, de hecho, fue un factor que favoreció la elaboración de la presente investigación.

Finalmente, hay que señalar que otro aporte de este trabajo es el conocimiento ganado sobre teatro y teatralización. El autor de este estudio ahora sabe un “poquito” más de lo que es el teatro y de lo que es el drama. Empero, es claro, que hay que seguirse formando y mantener el espíritu investigador y de innovación en la cúspide, para poder en un futuro cercano hacer ciencia y producir conocimiento en beneficio de las sociedades venideras.

BIBLIOGRAFÍA

- Aimé Césaire. (1947). *Cahier d'un retour au pays natal [Cuaderno de un regreso al país natal]*. Paris, Francia: Bordas.
- Akbar, Na'im. (1996). *Breaking the Chains of Psychological Slavery*. Tallahassee, Unites States of America: Mind Productions & Associates, Inc.
- Anders, V. (1998). *Etimologías Latin*. (V. Anders., Productor) Recuperado el 10 de Julio de 2015, de <http://latin.dechile.net/?agustin=21>

- Artel, J. (1940). *Tambores en la noche*. Cartagena, Colombia: Editora Bolívar.
- Bandera de Santa Lucía. (2015). Recuperado el 10 de Mayo de 2015, de <http://mapamundial.co/bandera/bandera-de-santa-lucia.jpg>
- Bassnett, S. (1991). "Translating for the Theatre: The Case Against Performability". *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 4(1) (págs.99-111). Recuperado el 25 de Enero de 2015, de <http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.html?vue=resume>
- Bassnett, S. (2007). "Culture and Translation". En P. Kuhiwczak, & K. Littau (Edits.) (Edits.), *A Companion to Translation Studies* (págs. 13-23). Warwick, United Kingdom: Multilingual Matters Ltda.
- Baker, M. (1992). *In other Words: A Coursebook on Translation*. London, Great Britain: Routledge.
- Biblioteca Digital. (2008). *Muestrario de poesía*. Santo Domingo, República Dominicana: Intercoach.
- Biografías y Vidas. *La Enciclopedia Biográfica en Línea*. (2004-2015). Recuperado el 6 de Octubre de 2015, de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/agustin.htm>
- Buron-Brun, B. (2006). "La onomatopeya, ¿mucho ruido para pocas nueces o un rompecabezas para el traductor?". En Bruña M. et al (Eds.) *La lectura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Departamento de Filología Francesa de la Universidad del Sevilla, APFUE, SHF, (págs. 768-784). <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/4buronbrun.pdf> de Reina, C. (1569). *Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. Salt Lake City, E.U.A.: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
- Carr, K. (2013). *Métodos y técnicas de traducción de los culturemas en traducción de los culturemas en la versión española de Skumtimmen, de Johan Theorin [Translation methods and techniques of culturemes in the Spanish version of Skumtimmen by Johan Theorin]*. Estocolmo, Suecia: Stockholms Universitet.
- Cartagena, N. (2000). La pretendida equivalencia 1:1 en la traducción de términos técnicos. *Revista Argentina de Lingüística*, 16, (Págs. 261-277).
- C.L.R., J. (2010). *Los Jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture y la revolución de Saint-Domingue [Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution]*. (R. López Ocegüera, Trad.) La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

- Céspedes, I. (2004). Traducción del Teatro Contado. Manman dlo contre la Fée Carabosse Como resistencia a la Opresión Cultural. [Trabajo de Grado]. Bogota D.C., Colombia: Universidad de los Andes. Recuperado el 20 de Enero de 2015, de https://biblioteca.uniandes.edu.co/visor_de_tesis/web/?SessionID=L1Rlc2lzXzIwMDRfc2VndW5kb19zZW1lc3RyZS8wMDAwMzYzOS5wZGY%3D
- Currás, R. (2009). *Traducción de elementos culturales en A Man for All Seasons, de Robert Bolt [Tesis Doctoral]*. Valencia, España: Uiversidad Politécnica de Valencia.
- Delisle, J., & Bastin, G. L. (1997). *Introducción a la Traducción. Enfoque Interpretativo: Teoría y Prpactica*.
- Denver Centre Theatre Company. (1998/9). Dream on Monkey Mountain. *Inside Out: A Stady Guide*. Education Department.
- Encyclopedia Britannica Comppany. (2015). *Merriam-Webster*. Recuperado el 26 de 2015 de 2015, de <http://www.learnersdictionary.com/definition/activity>
- Even-Zohar, I. (1990). Polysistem Studies (Vol. 11). Politics Today: *International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*.
- E-Wigs. (2015). Recuperado el 3 de Noviembre de 2015, de <http://www.e-wigs.com/history-of-wigs.html>
- Ezpeleta, P. (2007). *Teatro y Traducción. Aproximación Interdisciplinaria desde la Obra de Shakespeare*. Cátedra. Madrid: España.
- Fanon, F. (1973). *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Buenos Aires, Argentina: Abraxas.
- García, V. (1994). “Teoría, traducción: historia y teoría”. En E. Torres, *Teoría de la Traducción Literaria* (pág. 13). Madrid, España: Síntesis.
- Gobierno Español. (Agosto de 2105). *Real academia de la lengua española*. Recuperado el 18 de Agosto de 2105, de <http://www.rae.es/>
- González Pastor, D. M. (2012). *Análisis descriptivo de la traducción de culturemas en el texto turístico [Tesis doctoral]*. Valencia, España: Universitat Politènica de València.
- Got Questions? (2015). Recuperado el 6 de Abril de 2015, de <http://www.gotquestions.org/Espanol/senal-cruz.html>
- Guirao, A. (1999). “Los problemas de la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de Bodas de sangre”. *TRANS*(3), 37-51.

- Hermans, T. (1999). *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. (A. Pym, Ed.) Manchester, UK: St. Jerome Publishing.
- Hermans, T. (2007). Literary Translation. En P. Kuhiwczak, & K. Littau (Edits.), *A Companion to Translation Studies* (págs. 77 -91). United Kingdom: Multilingual Matters.
- Holmes, J. (1975). "The Name and Nature of Translation Studies". *Third International Congress of Applied Linguistics*, (págs. 66-80). Copenhagen.
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*. (Cátedra, Ed.) Madrid, España: Grupo Anaya S.A.
- James, C. (1963). *Los Jacobinos Negros. Toussaint L'ouverture y la revolución de Santo Domingo [The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution]*. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
- Kechiche, A. (Dirección). (2009). *Venus noire [Venus negra]* [Película].
- Kellogg, M. (2015). *Word Reference*. (M. Kellogg, Productor) Obtenido de WordReference.com
- Landers, C. E. (2001). *Literary Translation: A practical Guide*. (G. Samuelsson-Brown, Ed.) New Jersey City University: Multilingual Matters.
- Lasso, J. A. (2013). *Textos Dramáticos y Traducción Teatral. [Tesis de Grado]*. Cali, Colombia: Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas.
- López, A. (2013). La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir. *Estudios de Traducción*, 3, 261-289.
- Kuhiwczak, P., & Littau, K. (2007). *A Companion to Translation Studies*. Frankfurt Lodge, United Kingdom: Multilingual Matters Ltd.
- Luque Nadal, L. (2009a). "Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?" *Language Design*(11), 93-120.
- Mapa de Santa Lucía*. (2015). Recuperado el 10 de Mayo de 2015, de http://cdn1.buuteeq.com/upload/25738/lccolor.gif.694x0_default.gif
- Marinetti, C. (2007). *Beyond the Playtext: The Relationship Between Text and Performance in the Translation of Il Servitore di Due Padroni [Tesis Doctoral]*. Warwick, Inglaterra: University of Warwick. Center for Translation and Comparative Culture Studies.

- Martínez Garrido, (2013). Estudio Descriptivo y Contrastivo de la Traducción de Elementos Culturales en la Subtitulación (Catalán-Inglés) .[Tesis doctoral]. Canterbury, UK: University of Kent.
- Mattioli, V. (2014). *Identificación y clasificación de culturemas y procedimientos traductores en el archivo de textos literarios LIT_ENIT_ES: Un estudio de corpus*. Castellón de la Plana, España: Universidad Jaime I.
- Merino-Álvarez, R. (2005). “La investigación sobre teatro traducido inglés-español”: 1994-2004. *Cadernos de Literatura Comparada*, 12(13), 99-120.
- Mezilas, G. (Octubre-Diciembre de 2008). “¿Qué es el indigenismo haitiano?” *Cuadernos Americanos*, 4(126), 29-52.
- Molina Mantínez, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas arabe-español [Tesis doctoral]*. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Montoya, P., Ramírez, J. G., & Ángel, C. (Enero-Diciembre de 2006). “Una investigación en historia de la traducción: cuatro traductores colombianos del siglo XIX”. *Íkala*, 11 (17), 13-30. Recuperado el 21 de Enero de 2015, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255020424001>
- Mora Caballero, S. M. (2012.). *La traducción de culturemas en las versiones francesa e inglesa de Del amor y otros demonios. [Tesis de maestría]*. Toulon, Francia: Université du sud.
- Munday, J. (2009). *The Routledge Companion to Translation Studies*. New York, USA: Routledge Taylor & Francis Group.
- My Memory Translated.net*. (13 de Agosto de 2014). Recuperado el 6 de Octubre de 2015, de <http://mymemory.translated.net/en/Latin/English/sero-te-amavi-pulchritudo-tam-antiqua-et-tam-nova>
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Hertfordshire; UK: Pearson Education.
- Nida, E. A. (1964). *Towards a Science Translating*. Leiden, Holanda: E. J. Brill.
- Nida, E., & Taber, C. (1982). *The Theory and Practice of Translation [La traducción: Teoría y práctica]*. Leiden, Holanda: United Bible Society. E. J. Brill, Leiden.
- Orozco, W. (Enero-Diciembre de 2000). La traducción en el siglo XIX en Colombia. *Íkala*, 5(9-10), 75-88.

- Oxford University Press. (2015). *Oxford Dictionaries. Languages Matters*. Recuperado el 19 de Julio de 2015, de <http://www.oxforddictionaries.com/es/>
- Pavis, P. (1991). "Problemas de la Traducción para la Escena: Interculturalismo y Teatro Postmoderno". En A. Scolnicov, P. Holland, & S. Veintiuno (Ed.), *La obra de teatro fuera de contexto. [The Play out of context, Transferring Plays from Culture to Culture]* (págs. 39-60). México. Recuperado el 25 de Enero de 2015, de https://books.google.com.co/books/about/La_obra_de_teatro_fuera_de_contexto.html?id=9B6r3T5xXvQC
- Pavis, P. (2005). *Theatre at the Crossroads of Culture*. (L. Kruger, Trad.) London, UK: Taylor & Francis e-Library.
- Pelegrí, A. K. (2011). "La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad?" [The Specificity of Dramatic Translation: myth or reality?]. *Apuntes de Teatro*(133), 87-101.
- PoemHunters. (2012). Derek Walcott: Poems. *Classic Poetry Series*, 1-41. PoemHunter. The World's Poetry Archive. Recuperado el 11 de Mayo de 2015, de <http://www.poemhunter.com/>
- Ramirez, L. (2009). "¿De dónde venimos? El sistema de castas del imperio español". *Mundo Universitario*(30), 108-111.
- Real Academia Española. (1999). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ribas, A. (1995). "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos". *Dialnet*, 25-35.
- SAHO: *South African History Online*. (2015). Recuperado el 20 de September de 2025, de <http://www.sahistory.org.za/topic/sharpeville-massacre-21-march-1960>
- Saldanha, G., & O'Brian, S. (2013). *Research Methodologies in Translation Studies*. NY, USA: St Jerome Publishing.
- Santoyo, J. C. (1989a). "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología". *Cuadernos de Teatro Clásico*(4), 95-112.
- Schaffner, C. (2007). "Politics And Translation." En P. Kuhiwczak, & K. Littau (Edits.), *A Companion to Translation Studies* (págs. 134-147). United Kingdom: Multilingual Matters.
- Scolnicov, A., & Holland, P. (1991). *La obra de teatro fuera de contexto*. (S. veintiuno, Ed., A. Scolnicov, & P. Holland, Recopiladores) México. Recuperado el 25 de Enero de

2015, de

https://books.google.com.co/books/about/La_obra_de_teatro_fuera_de_contexto.html?id=9B6r3T5xXvQC

Snell-Hornby, M. (2007). "Theatre and Opera Translation." En P. Kuhiwczak, & K. Littau (Edits.), *A Companion to Translation Studies* (págs. 106-119). United Kingdom: Multilingual Matters Ltda.

Soto Almeda, J. (2013). La traducción de culturemas en el ámbito del patrimonio cultural : Análisis de folletos turísticos de la Región de Murcia. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*(24), 1-26.

Szymańska, M. (2013). "Domestication + Foreignisation =? A Nontraditional Approach to Audiovisual Translation." Polonia: Volumina. Torre, E. (1994). *Teoría de la Traducción Literaria*. Madrid, España: Síntesis.

Toury, G. (1995). The Nature and Role of Norms in Translation. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, 53-67. Amsterdam: John Benjamins.

Toury, G. (2008). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury* (Vol. 75). (Pym, Anthony, Shlesinger, Mariam, & Simeoni, Daniel, Edits.) Amsterdam, The Netherlands: John Benjamins Publishing Company.

Ubicación geográfica de Santa Lucía . (2015). Recuperado el 10 de Mayo de 2015, de <http://www.worldatlas.com/webimage/countrys/namerica/caribb/lccarib.gif>

Urban Dictionary. (January de 2004). *Urban Dictionary*. Recuperado el 19 de Julio de 2015, de <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=moomas>

van Muylem, M. (2013). "La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos". *Mutatis Mutandis*, 6(2), 330-347.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Visibility: A History of Translation*. London: Routledge.

Venuti, L. (2004). "Introducción". En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (págs. 1-8). London, UK: Taylor & Francis Group.

Vermeer, H. (2004). "Skopos and Commission in Translational Action." En L. Venuti, *The Translation Studies Reader* (A. Chesterman, Trad., págs. 221-232). London, UK: Taylor & Francis Group.

- Vinay, J., & Darbelnet, J.-P. (2004). "A Methodology for Translation." En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (J. Sager, & M.-J.Hamel, Trans., págs. 84-93). Londo, UK: Taylor & Francis Group.
- Vinuesa, C. (2013). "La traducción teatral contemporánea: ¿una traducción literaria, escénica, sociodiscursiva, corporal? Ilustración a través de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce". *Estudios de Traducción*, 3 , 283-295.
- Walcott, D. (1970). "What the Twilight Says: An Overture [La voz del crepúsculo]". En D. Walcott, *Dream on Monkey Mountain and Other Plays* (págs. 3-40). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Walcott, D. (2012). Derek Walcott Poems. *Classic Poetry Series*, 1-41. PeomHunter, The World's Poetry Archive. Recuperado el 11 de Mayo de 2015, de <http://www.poemhunter.com/>
- Williams, J., & Chesterman, A. (2002). *The Map: a Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing.
- Wiwords. (2015). (M. Harris, & L. Harris, Productores) Recuperado el 2 de Mayo de 2015, de <http://wiwords.com/>
- Wotjak, G. (Enero-Junio de 1995). "Equivalencia semántica, equivalencia comunicativa y equivalencia translémica". *Hieronymus*(1), 93-112.
- Zapata Olivella, O. (1983). *Changó, el gran putas*. Bogotá D. C., Colombia: Oveja negra.
- Zatlin, P. (2005). *Theatrical Translation and Film Adaptation*. Warwick, UK: Multilingual Matters Ltda.

