

**TRABAJO FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN**

TREBALL FINAL DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**La traducción del lenguaje de la frontera entre México
y Estados Unidos en una obra de performance:
análisis y traducción de 1992**

Autor/a: Paula ESPÍ ROZAS

Tutor/a: Pilar EZPELETA PIORNO

Fecha de lectura/ Data de lectura: enero 2017



Resumen/ Resum:

La convivencia de lenguas en un mismo territorio es un hecho que se viene produciendo desde hace ya mucho tiempo. En estos escenarios de contacto, los hablantes de las distintas comunidades de habla empiezan a relacionarse unos con otros hasta tal punto que, debido a las necesidades de comunicación, las barreras entre las lenguas se rompen y surgen nuevos fenómenos lingüísticos. Este Trabajo de Final de Grado se centra en la situación de contacto de lenguas que se produce en la zona fronteriza entre México y Estados Unidos. Concretamente, se estudian las posibilidades de traducción que presenta una obra de performance con un caso muy singular de variedad lingüística, fruto del choque cultural. En 1992, título de la obra elegida como objeto de estudio, el autor, Guillermo Gómez-Peña, realiza una performance satírica sobre uno de los acontecimientos más importantes de la historia: el descubrimiento de América. Para ello, hace gala de un lenguaje muy particular, en el que mezcla el inglés y el español junto a sus propias neolenguas. Se presenta el análisis y la traducción de la obra y se argumentan las decisiones traductológicas que se han tomado con el objetivo de abordar con éxito la traducción.

Palabras clave/ Paraules clau: (5)

Contacto de lenguas, cambio de código, cultura fronteriza, performance, traducción

1. Introducción	5
1.1. Justificación y motivación personal	5
1.2. Objetivos.....	6
2. Marco teórico	7
2.1. Lenguas en contacto	7
2.1.1. El caso de México y Estados Unidos	8
2.1.2. Lenguaje híbrido y traducción	9
2.2. El género de la performance	9
3. Contextualización del objeto de estudio.....	13
3.1. El autor	13
3.2. La obra.....	13
4. Metodología	15
5. Encargo de traducción	17
6. Análisis traductológico.....	19
6.1. Problemas lingüísticos.....	19
6.1.1. Variedad lingüística	19
6.1.1.1. Dialectos y acentos.....	19
6.1.1.2 Cambio de código.....	20
6.2.2. Multilingüismo.....	23
6.2.3. Aspectos estilísticos	23
6.3. Problemas pragmáticos.....	27
6.3.1. Referentes culturales	27
6.3.2. Deixis	27
6.4. Problemas ortotipográficos.....	28
7. Conclusiones	29
8. Bibliografía.....	31
9. Apéndices	33
Apéndice A. Texto origen	33
Apéndice B. Texto meta	33
Apéndice C. Dossier de prensa	33
Apéndice D. Folleto de mano	33

1. Introducción

1.1. Justificación y motivación personal

La frontera entre México y Estados Unidos se ha convertido en una zona de contacto que favorece los encuentros y los cruces entre culturas. Como consecuencia, se han generado nuevos comportamientos lingüísticos fruto de la relación entre los hablantes de una y otra lengua.

El presente Trabajo de Final de Grado versa sobre la traducción de una obra del género de la performance, un género que surge a mediados de los años sesenta como un arte transgresor que se rebela contra las esferas políticas, sociales y culturales. En este sentido, la obra escogida funciona como un manifiesto en contra del colonialismo. El autor utiliza la lengua como herramienta principal de resistencia contra la cultura dominante estadounidense.

Para llevar a cabo este cometido realizaré el análisis y la traducción de una de las obras de Guillermo Gómez-Peña, uno de los artistas más relevantes del género de la performance.

Todo su trabajo gira entorno a las relaciones entre México y Estados Unidos, puesto que el artista explora temas relacionados con el interculturalismo y la cultura de la frontera. De esta forma, a partir de la traducción de la obra realizaré un análisis traductológico en el que, además de estudiar las características propias de la traducción de una obra de performance, analizaré las variedades lingüísticas creadas por el artista, inspiradas en el sistema intercultural y fronterizo, en el que mezcla el inglés y el español junto a sus propias neolenguas con la intención de crear «espacios multilingües polisémicos de realidad y ficción» (Britto, 2013: 3).

Por lo que respecta a la traducción de una obra de performance se presenta como un gran desafío por la peculiar naturaleza de este género, donde los elementos lingüísticos y culturales se entrelazan con sistemas de signos extralingüísticos. Además, habrá que prestar especial atención a las implicaciones sociológicas y culturales del lugar de representación de la obra, tanto en la cultura origen como en la cultura meta.

Desde el punto de vista traductológico, la obra que he escogido para el presente trabajo, titulada *1992*, me resulta muy interesante, puesto que los ingredientes que la conforman suponen un gran reto tanto a nivel profesional como personal.

Por un lado, considero que es necesario ampliar los estudios sobre la traducción del género de la performance, ya que el volumen de las actividades de investigación es apenas inexistente y todavía queda mucho recorrido por explorar en comparación con otras ramas de la traducción literaria. Además, las particularidades que diferencian a la traducción de este

género del resto de las modalidades de traducción, son otras de las razones que han despertado mi interés a la hora de realizar el presente trabajo.

Por otro lado, la variedad lingüística tan característica de las obras de Gómez-Peña ha supuesto un gran aliciente para realizar el análisis y la traducción de una de sus obras. El artista, originario de México, ha ido adoptando distintas identidades a lo largo de su vida, ya que, tras haber emigrado a los Estados Unidos, ha experimentado un proceso de crisis identitaria en el que no se siente de ni de México ni de Estados Unidos. En su obra, *1992*, Gómez-Peña crea un mundo habitado por múltiples identidades que viven entre dos mundos, dos culturas y dos lenguas. Así pues, el lenguaje ocupa un papel protagonista en esta obra ya que, no solo se encarga de transmitir un mensaje o contar una historia, sino de provocar una reacción en el espectador.

1.2. Objetivos

Dadas las particularidades que presenta la obra que servirá de base para mi estudio, tanto por pertenecer al género de la performance, como por el papel reivindicativo que juega el lenguaje, mi objetivo principal consistirá en:

- Realizar una traducción que se adapte a las exigencias del *skopos* de traducción (ficticio). Puesto que el cliente de la traducción es una compañía de teatro que ha decidido representar la obra en el Teatro Rialto, Valencia, la traducción deberá estar enfocada para la posterior escenificación de la obra.

No obstante, para alcanzar este objetivo, aparentemente sencillo, primero me propongo alcanzar los siguientes:

- Examinar las particularidades de traducción que presenta el género de la performance.
- Estudiar el contacto entre la cultura mexicana y la estadounidense con el fin de determinar su repercusión en la lengua.
- Revisar los distintos métodos, estrategias y técnicas de traducción propuestos hasta la fecha en casos similares de traducción.
- Valorar qué métodos, técnicas y estrategias de traducción funcionarán mejor para la representación de *1992* en el Teatro Rialto de Valencia.

2. Marco teórico

2.1. Lenguas en contacto

La convivencia de lenguas en un mismo territorio es un hecho bastante común en el mundo contemporáneo, ya que la mayoría de países vive en una situación en la que coexisten varias lenguas, lo que se conoce como una situación de bilingüismo o multilingüismo. Puesto que son muchos los factores que intervienen en el contacto de lenguas (sociales, étnicos, geográficos, políticos, económicos, etc.), pueden darse circunstancias diversas:

- Mantenimiento lingüístico: se mantienen todas las lenguas en contacto.
- Sustitución lingüística: se substituye una lengua por otra.
- Extinción lingüística: desaparece una lengua.
- Fusión o amalgama: surge una lengua nueva por la fusión de las lenguas en contacto.
- Conmutación: se alternan dos o más lenguas.

Dado que el contacto de lenguas no es un fenómeno individual sino social, «la investigación en el campo ha demostrado que el contacto entre grupos lingüísticos de orígenes diferentes puede conllevar comportamientos (socio)lingüísticos bastante diversos entre sí, condicionados por factores internos (lingüísticos) y externos (sociohistóricos)» (López, Lacorte, 2006: 10). De ahí que haya una gran variedad de fenómenos lingüísticos y sociolingüísticos. Según F. Moreno (1998: 258) los fenómenos lingüísticos derivados del contacto de lenguas se pueden clasificar en tres grupos:

a) Fenómenos derivados del contacto de sistemas:

- Interferencia: errores cometidos en la L2 originados por el contacto con la L1 (ELE, 2008).
- Convergencia: influjo de L1 sobre la L2; unificación y homogeneización de las lenguas (ELE, 2008).
- Préstamo: elemento, por lo general, de nivel léxico que una lengua toma de otra (RAE, 2014).
- Calco: adopción de un significado de la L2 para una palabra ya existente en la L1 (RAE, 2014).

b) Fenómenos derivados del uso de varias lenguas:

- Elección de lengua: el hablante se decanta por el uso de una lengua.
- Sustitución de lengua: una de las lenguas invade los usos de la otra lengua hasta que, finalmente, desaparece.
- Cambio de código (o alternancia de lenguas): consiste en el «empleo alternativo de dos o más lenguas o dialectos en un discurso. Dicha alternancia es un fenómeno natural y común entre individuos bilingües, cuya competencia pragmática les permite escoger [...] entre uno u otro código» (ELE, 2008).

- Mezcla de códigos (amalgama): Muysken (2000: 1) señala que se trata de la mezcla entre los elementos léxicos y los rasgos gramaticales de las lenguas implicadas.
- c) Variedades derivadas del contacto de lenguas:
- Lenguas *pidgin* o sabires: variedad lingüística que surge del contacto entre varias lenguas. «Su función es la de satisfacer las necesidades de comunicación entre individuos o grupos de individuos que no poseen una lengua común; pero no es utilizada por ninguna comunidad para comunicarse entre ellos mismos» (ELE, 2008).
 - Lenguas criollas: «cuando el contacto entre lenguas se prolonga y el *pidgin* se desarrolla, se enriquece, se expande funcionalmente y comienza a hablarse como lengua materna de una comunidad, se convierte en una lengua *criolla*» (ELE, 2008).
 - Variedades de frontera o de transición: variedades lingüísticas que se desarrollan en zonas fronterizas a partir de las lenguas fuente.

2.1.1. El caso de México y Estados Unidos

Una situación de contacto intenso de lenguas es la que se da en la zona fronteriza entre México y Estados Unidos, donde el español se encuentra en contacto con el inglés y viceversa. La frontera entre México y Estados Unidos representa uno de los escenarios multiculturales más intenso y prolongado. Esto se debe, en mayor medida, a la gran cantidad de emigrantes mexicanos que marchan a los Estados Unidos en busca de nuevas oportunidades y mejores condiciones de vida. Tras décadas de inmigración masiva, el colectivo mexicano se ha convertido en el más numeroso de los de origen hispano. Por consiguiente, la influencia mutua entre el español y el inglés es una realidad ininterrumpida.

Como resultado del contacto de lenguas que se produce entre México y Estados Unidos, se han creado términos para hacer referencia a las variaciones lingüísticas principales de la zona de contacto. Así pues, encontramos términos como *spanglish*, *pachuco* y *chicano* para referirse a algunos de estos lenguajes híbridos.

De entre todos estos fenómenos, el *spanglish* representa el fenómeno lingüístico por excelencia en lo que refiere a la interacción del español y el inglés. El *spanglish* ha sido creado por las comunidades hispanas que emigran a los Estados Unidos y que, debido a su bajo dominio del inglés, crean una mezcla que contiene elementos de ambas lenguas. El *spanglish* consta, mayormente, de préstamos léxicos del inglés y del cambio de código. Como consecuencia, se produce una simplificación, tanto del inglés como del español. No obstante, no existe un solo *spanglish*, sino muchos (Stavans, 2003: 13) ya que, en distintas partes de Estados Unidos, se habla una versión u otra de *spanglish* que viene determinada por el país de

origen de los inmigrantes de habla hispana. Así pues, el chicano y el pachuco, son algunas de las variedades de spanglish habladas por los inmigrantes de origen mexicano.

2.1.2. Lenguaje híbrido y traducción

Las principales corrientes teóricas de la traducción presuponen la existencia de una división clara entre la lengua de partida y la lengua de llegada. Así lo ilustran los trabajos de algunos teóricos de la traducción como Eugene Nida o Gideon Toury, entre otros.

Por consiguiente, las variedades híbridas como el spanglish quedan al margen de esta concepción de la traducción, puesto que «los idiomas híbridos no son identificables pensados en términos de dicotomías, sino que son emblemáticos de la diferencia, la señalan» (Price, 2007: 69). Como consecuencia de esta división entre la lengua de partida y la lengua de llegada, cuyo origen se halla, mayormente, en la lingüística estructuralista, «el espacio medio desaparece, ya que los rasgos diferenciadores y subversivos de la hibridez se borran» (Price, 2007: 69).

Por el contrario, Gentzler (2008: 90) hace especial hincapié en la idea de abordar la traducción como un proceso que constituya la formación identitaria de estas culturas híbridas y no como un proceso aislado de las culturas en el que el texto original y el texto meta se encuentran estructuralmente jerarquizados; propone abordar la traducción como una forma creativa de escritura donde desaparezca la relación jerárquica entre autor y traductor.

2.2. El género de la performance

La *performance* es una actividad artística de difícil definición debido a las múltiples formas y registros que puede adoptar este género. En el mundo del arte suele utilizarse este término para referirse al arte de la performance o al arte de acción vinculado con las prácticas corporales y dramas sociales. También suele referirse a actos que, a pesar de ser escenificados, «interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta» (Salomón, 2014: 2). Según señala Taylor (2011: 21), «la performance destila una verdad incluso más *verdadera* que la vida misma», ya que a través de este género se desvela «el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura» (Taylor, 2011: 21).

En cuanto a la traducción del término al español *performance* suele traducirse con palabras del arte teatral o de las artes plásticas: *teatralidad*, *espectáculo*, *acción* o *representación*. No obstante, ninguna de estas palabras logra reflejar el significado en su totalidad, ya que tan solo recogen algunas de sus características. Puesto que posee características teatrales, muchas veces se produce un uso indebido del término y, a raíz de

ello, algunos estudiosos insisten en establecer una distinción clara entre performance y teatro.

Así lo expresan las palabras de Fernando Duque (2008: 161):

Pues el teatro es el teatro, aunque llegue a estar infestado de elementos de *performance* [...] y viceversa. Aunque el *performance* también llegue a tener elementos dramático-estéticos del arte teatral, ya que es normal que los tenga [...]. Pero todo no puede ser al mismo tiempo todo [...].

Por otro lado, la Universidad Nacional Autónoma de México clasifica el género de la performance dentro de los géneros menores del teatro (UNAM, 2015). A pesar de que el teatro y la performance no son lo mismo, no pueden considerarse dos géneros totalmente aislados, ya que los límites entre la performance y el teatro son cada vez más permeables y, en muchas ocasiones, ambos se nutren mutuamente y se complementan. Aunque, por más hibridaciones que contengan uno y otro, presentan ciertas singularidades que les otorgan su propia identidad. A continuación se comentan las principales características que definen a una obra de performance en función de los elementos y los agentes que la conforman:

▪ **Elementos del género de la performance**

Elementos	Características
Espacio	<ul style="list-style-type: none">▪ El espacio es real, es decir, el espacio físico donde acontece la obra es precisamente ese lugar, ya sea un teatro, una galería, la calle, etc.▪ El performer presenta su cuerpo individual con todas sus características, ya que el cuerpo humano sumado a la identidad del artista se convierte en el verdadero escenario.
Tiempo	<ul style="list-style-type: none">▪ Al igual que el espacio, el tiempo también es real, es el presente, el aquí y el ahora. Muchas obras de performance pueden durar varias horas, incluso días.▪ El tiempo es el mismo para el artista que para su público.
Texto	<ul style="list-style-type: none">▪ El texto se trata de una especie de borrador, ya que contempla múltiples contingencias y opciones, nunca está terminado. De este modo, una performance es un segmento de un proceso mucho más extenso que no tiene ni principio ni fin.

Performer	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El performer, más que un personaje, que implica representar a otro, es una persona, ya que se trata del mismo artista dramatizando complejidades. ▪ La práctica artística está más sujeta y comprometida con el <i>yo</i> del performer. ▪ Los artistas de performance desdoblan la multiplicidad de sus <i>yos</i> encima del escenario a través de sus voces de forma provocadora y frente a un público. ▪ Rara vez representan a otros.
------------------	---

Tabla 1. Elementos del género de la performance.

▪ **Agentes del género de la performance**

Agentes	Características
Autor, director y performer	<ul style="list-style-type: none"> ▪ A diferencia del teatro, la estructura del género de la performance tiende a ser más horizontal, descentralizada y siempre cambiante. ▪ Cada proyecto exige una división de trabajo distinta. Cuando se tratan de piezas unipersonales, el performer se convierte en el productor, escritor, director y actor de su propio material.
Público	<ul style="list-style-type: none"> ▪ No existe una diferencia marcada de espacio entre el performer y el público. ▪ El público contempla la obra pero, en muchas ocasiones, también participa. ▪ Genera las más diferentes reacciones y sensaciones en el público. ▪ El espacio y la clase de público serán determinantes en el resultado del acto.

Tabla 2. Agentes del género de la performance.

3. Contextualización del objeto de estudio

3.1. El autor

Para entender y apreciar el arte de Guillermo Gómez-Peña, en todas y cada una de sus facetas, es necesario conocer el recorrido del artista, puesto que sus trabajos reflejan todo aquello que le ha tocado vivir, una vida entre dos mundos: México y Estados Unidos.

El artista nace en 1955 en la Ciudad de México, donde estudia Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de México. Al no encontrar espacio en la cultura oficial de México, en 1978 decide cruzar la frontera y emigrar a los Estados Unidos para estudiar en el Instituto de las Artes de California. Al llegar a los Estados Unidos empezó a mezclarse con los chicanos, a identificarse con las luchas políticas y culturales asociadas con el movimiento chicano (Kanellos, 2002: 530) y a escribir en spanglish sobre una identidad híbrida. La decisión de emigrar a los Estados Unidos marca un antes y un después en la identidad del artista, ya que al cruzar la frontera nunca volverá a ser el mismo.

Así pues, en sus trabajos utiliza esta situación personal como fuente de su creación artística, donde trata de reinventarse a sí mismo en una búsqueda sin fin de sus múltiples identidades. Reflexiona sobre los problemas del colonialismo y de la otredad, las identidades (trans)fronterizas y las implicaciones políticas y estéticas del proceso de globalización. Los tópicos transculturales, la inmigración, la política del lenguaje, la cultura extrema y las nuevas tecnologías se convertirán en los componentes de muchas de sus obras.

El artista combina una gran variedad de elementos en sus obras: la estética experimental con la realidad social, el inglés con el español y el humor chicano con el activismo político, entre otros. De este modo, sus obras de performance son desafiantes, buscan reacciones en el público y, a su vez, desprenden una gran intensidad espiritual ya que incorporan elementos de las prácticas chamanísticas y de los rituales tradicionales (Kanellos, 2002: 530).

3.2. La obra

La obra que he elegido para este trabajo, titulada *1992*, ha sido extraída de *Walks on Water* (1992) un libro en el que se recopilan algunas de las obras de teatro y de performance más originales e interesantes. En este caso, las obras que aparecen en el libro han sido seleccionadas por Deborah Levy, una famosa escritora, dramaturga y poeta británica.

La obra elegida pertenece a la segunda parte de la trilogía: *The 1992 Trilogy* ('La trilogía de 1992'). La obra se estrenó en la ciudad de Nueva York, en octubre de 1991, con motivo del 500 aniversario de la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo.

En 1992, el autor mexicano y chicano, Guillermo Gómez-Peña, realiza una performance satírica sobre uno de los acontecimientos más importantes de la historia: el descubrimiento de América. En esta obra, el autor nos invita a ver la otra cara de la moneda: pone de manifiesto la necesidad de cuestionar y redefinir el concepto de *descubrimiento*, puesto que para él, como mexicano y chicano, este concepto tan solo se trata de un eufemismo para maquillar la dominación y el genocidio indígenas. Para ello, inventa utopías que invierten la jerarquía cultural y lingüística en Estados Unidos, de modo que la cultura dominante se convierte en la cultura dominada y viceversa.

De este modo, la obra funciona como una reflexión *disnarrativa*¹ de su vida, una vida formada por varias culturas y épocas. El autor pretende reflejar en su obra las consecuencias que tuvo el descubrimiento sobre la identidad de los mexicanos, ya que en aquel momento se produjo un choque entre culturas, lenguas, tradiciones artísticas y espirituales y sistemas políticos que cambiarían para siempre la identidad de los nativos de América.

En la obra, la voz y el megáfono se convierten en sus instrumentos principales: su voz cambia de idioma, de acento y de timbre durante la obra. Las lenguas que utiliza son el inglés, el español, el spanglish, el francés, el latín y el náhuatl. Por otra parte, también interpreta distintos acentos idiosincráticos como el merolico, el norteño, el piporro, el pachuco y el ñero, que están inspirados en la cultura popular mexicana y chicana. También caricaturiza el acento gringoñol, propio de los turistas americanos. En cuanto a las voces restantes, representan tanto las voces que hay en su interior como los estereotipos latinos del Otro.

¹ El autor utiliza este término para hacer referencia a la sensación de ruptura, pérdida y discontinuidad existencial que experimentan aquellas personas que son fruto de varias culturas y épocas (De Chiara, 2008: 94).

4. Metodología

En este apartado comentaré qué proceso he seguido para elaborar la traducción de la obra *1992*.

En primer lugar, he contextualizado el objeto de estudio. He considerado esencial realizar un proceso de documentación previo, ya que uno de los aspectos que caracterizan al género de la performance es la relación que guarda el contenido de la obra con la vida del autor. De este modo, como he mencionado en el punto 3.1 más arriba, para poder captar la esencia del texto original es necesario conocer las circunstancias que lo envuelven en el contexto donde se generan para abordar con garantías la traducción. Así pues, la fase de documentación previa es fundamental.

En segundo lugar, tras realizar una lectura exhaustiva, he identificado los principales problemas que presenta la obra para ser representada ante un público español, tal y como se indica en el encargo ficticio del punto 5 más abajo.

En este aspecto cabe señalar que se entienden por problemas de traducción «las dificultades (lingüísticas, extralingüísticas, etc.) de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora» (Hurtado, 2001: 286).

Puesto que se trata de una obra cultural e ideológicamente marcada, su representación en un contexto distinto requiere un esfuerzo adicional por parte del traductor. Además, el hecho de que la obra esté enfocada para causar ciertas reacciones en un público estadounidense, ha supuesto un valor añadido. Por otro lado, al tratarse de un texto escrito pensado para ser representado, junto con el hecho de que la obra esté escrita en inglés, pero salpicada de palabras en español para causar cierto efecto de marginalidad en el público estadounidense, ha supuesto otra dificultad, ya que la lengua que se utiliza como subversiva en el original es la lengua de traducción.

Dada la importancia que juega la lengua como signo de identidad del artista, he intentado localizar y revisar casos similares de traducción con el fin de reunir una serie de técnicas y estrategias que puedan resultar efectivas en un caso de traducción en el que se emplea un lenguaje híbrido como el spanglish.

Por un lado, me he basado en el siguiente artículo: «Gallivanting Round the Globe: Translating National Identities in Henry V» (Ezpeleta, Montalt y Teruel, 2017), en el que se comenta un caso similar de traducción por lo que respecta a la reproducción del dialecto en una obra escrita para ser representada. Por otro lado, me he apoyado en los trabajos de autoras de identidad chicana y sus correspondientes traducciones. En particular, me he basado en la traducción al español de la novela *Caramelo or Puro Cuento* (2002), escrita por Sandra

Cisneros y traducida por Liliana Valenzuela. Esta obra me ha resultado de gran utilidad por la peculiaridad de técnicas y estrategias que se utilizan para traducir el complejo contexto cultural y social de los personajes.

En cuanto a la traducción del género de la performance, puesto que hasta la fecha y hasta lo que yo he podido averiguar no se ha indagado mucho sobre esta temática, he investigado sobre las particularidades que presenta este género con el fin de aplicarlas al campo de la traducción. Para ello me he basado, en mayor medida, en los ensayos de Guillermo Gómez-Peña (2005), Sabrina Salomón (2014), Raquel Gomes de Oliveira y Fábio Costa (2012).

Por último, he traducido y revisado la obra con el fin de comprobar que la traducción cumple con su cometido.

5. Encargo de traducción

A continuación propongo un encargo de traducción ficticio que intente acercarse lo máximo posible a un encargo real ya que, para conseguir un mayor grado de eficacia comunicativa, será vital conocer las características del *skopos* de traducción puesto que, tal y como señala Mayoral (1999: 177):

«Las soluciones y estrategias de traducción no vienen determinadas ni exclusiva ni prioritariamente por las características de los TO o TT, ni siquiera por los lectores del texto, sino por factores externos a la emisión y que forman parte del encargo de traducción».

Título del TO: 1992.

Emisor del TO: Guillermo Gómez-Peña.

Destinatario del TO: público adulto estadounidense.

Fecha y lugar de publicación del TO: la obra original se estrenó en septiembre de 1991 en el festival de música y teatro alternativo Próxima Ola de la Academia de Música de Brooklyn, en la ciudad de Nueva York.

Número de palabras: 9000 aprox.

Cliente de la traducción: Compañía de teatro Bambalina. Teatro Rialto (Valencia).

Motivo de la traducción: con motivo de la celebración del Día de la Fiesta Nacional en España, también conocido como el Día de la Hispanidad, en el que se conmemora el descubrimiento de América por Cristóbal Colón el 12 de octubre de 1492, la compañía de teatro Bambalina ha escogido una de las obras de performance de Guillermo Gómez-Peña, donde narra una crónica sobre el descubrimiento de América. En esta obra se pone en tela de juicio la palabra *descubrimiento* y se ofrece una nueva perspectiva de lo que sucedió el 12 de octubre y las consecuencias que se derivaron.

Destinatario: público adulto español.

Fecha de publicación: 12 octubre 2017.

Tabla 3. Encargo de traducción ficticio.

6. Análisis traductológico

En el siguiente apartado analizaré los principales problemas que plantea la traducción de *1992*. Como ya he mencionado en apartados anteriores, el texto está escrito en varias lenguas, entre las que se encuentran, principalmente, el inglés, el español y, en un segundo plano, el náhuatl, el francés y el latín. No obstante, el autor también utiliza lenguajes híbridos, como el *spanglish*, y otros dialectos y acentos inspirados en la cultura mexicana y chicana. Además, utiliza un vocabulario inventado ya que para Gómez-Peña (Kunz, 2011: 176):

«La redefinición de la identidad inestable y mestiza en un estado y una zona geográfico-cultural fronterizos no puede contentarse con las palabras ya existentes, sino que necesita un nuevo vocabulario adecuado al carácter mixto y mudable de su condición.»

En este sentido, el principal problema que plantea la traducción de *1992* al español reside en la fuerte carga ideológica que conlleva el empleo de un lenguaje híbrido, junto con el hecho de tener que reconstruir la obra en un contexto sociocultural distinto, con la dificultad añadida de que lengua de traducción funciona como subversiva en el original. A todo ello, cabe sumar el problema de la representatividad del texto en el escenario.

De este modo, a continuación expondré los principales problemas de traducción que plantea la obra, así como las técnicas y estrategias que he utilizado para resolverlos.

6.1. Problemas lingüísticos

6.1.1. Variedad lingüística

6.1.1.1. Dialectos y acentos

El artista cambia constantemente de dialecto y acento durante la obra para poner de relieve la identidad híbrida y multilingüe de la cultura fronteriza. Para solucionar este problema me he basado en las reflexiones de Ezpeleta, Montalt y Teruel (2007: 123) sobre un caso similar de traducción.

Estos tres autores proponen reconstruir la función del dialecto a través del gran abanico de códigos no verbales que ofrece el género teatral; en este caso, el género de la performance. De esta manera, he utilizado el espacio paratextual para incluir toda aquella información que resulte relevante para la reproducción de las distintas identidades que adopta el artista a lo largo de la obra. De este modo, los directores y actores de la obra tienen mayor libertad para decidir, por ellos mismos, cómo quieren reproducir la obra.

En primer lugar, tal y como aparece en la versión original, se incluye un apartado al principio de la obra en el que se ofrece información sobre las características de los personajes,

las voces y los acentos que intervienen en la obra. De esta manera se facilita al actor la inmersión en su papel. Y, en segundo lugar, cada vez que el autor se transforma en un nuevo personaje o adopta una voz o acento distintos se indica en las acotaciones del paratexto:

Texto original	Traducción
Normal: norte, sur, este, oeste Europa, Africa, Asia o América	(<i>Con VOZ NORMAL.</i>) Norte, sur, este, oeste. Europa, África, Asia o América.

Tabla 4. Ejemplo: espacio paratextual.

En algunos casos el autor transgrede la norma lingüística para reproducir ciertas pronunciaciones:

Texto original	Traducción
Nero: Guatever yu want señorita	(<i>Con ACENTO ÑERO.</i>) Whatever you want, señorita.

Tabla 5. Ejemplo: transgresión de la norma lingüística.

Puesto que, previamente, ya se han indicado las características de pronunciación de cada una de las identidades que encarna el autor a lo largo la obra, no es necesario transgredir la norma lingüística en la traducción, ya que resultaría redundante e innecesario. No obstante, si se decidiera transgredir la norma lingüística para reflejar los rasgos de cada forma de habla, sería conveniente seguir una coherencia a lo largo de toda la obra, cosa que no ocurre en el original.

6.1.1.2 Cambio de código

El cambio de código inglés-español se encuentra presente en toda la obra. En el caso que nos ocupa, el cambio de código funciona como un símbolo de la comunidad y de su entorno cultural. Dada la importancia de este rasgo lingüístico, he decidido mantenerlo en el texto meta y, para ello, me he basado en obras paralelas que presentan un caso similar de traducción, con el objetivo de extraer diferentes técnicas y estrategias.

Como se ha mencionado anteriormente, la lengua de traducción es la que funciona como subversiva en el texto origen. Por consiguiente, si se quiere causar un efecto parecido en el público español, será necesario recurrir a ciertas situaciones en las que se pueda jugar con el inglés. No obstante, para que no se pierdan matices de significado en las intervenciones en inglés, he utilizado distintas estrategias para recrear el cambio de código. A continuación se presentan algunos ejemplos:

Texto original	Traducción
Nasal: the medicine man is brought to trial for execution miento the Mexican activist is brought to trial for deportation	(Con VOZ NASAL.) El chamán es llevado ante la justicia para ser ejecutado. Miento. El activista mexicano es llevado ante la justicia para ser deportado.

Tabla 6. Ejemplo: cambio de código (a).

En este caso, el cambio de código en el original se produce por la incorporación de un término en español: «miento». Sin embargo, en la traducción, el término permanece inalterado y, por consiguiente, se pierde el efecto del entorno bilingüe y bicultural del texto origen. No obstante, puesto que no se trata de un caso aislado sino que en muchas ocasiones la traducción no reproduce el cambio de código, he optado por la estrategia que sigue la traductora Liliana Valenzuela en la novela *Caramelo or Puro Cuento*. Esta estrategia consiste en modificar otras partes del texto introduciendo, a lo largo de la obra, términos, expresiones y frases en inglés para compensar esta pérdida. De esta forma, no siempre que se produce el cambio de código en el original lo hallamos en la traducción y viceversa.

En el texto original se introducen algunos vocativos propiamente mexicanos como *comanche*, *vato*, *carnales*, *pinche* que contribuyen a la creación de un entorno bilingüe y, además, sitúan al espectador en el contexto cultural mexicano. Al traducir el texto al español se pierden estas connotaciones. En este caso, para compensar estas pérdidas en la traducción, he dejado los vocativos en inglés sin traducir, incluso cuando no se produce un cambio de código en el original:

Texto original	Traducción
all axes are breaking my dear	Todos los ejes se están rompiendo, my dear.
vivir en estado de alerta is also translatable my dear	Vivir en estado de alerta, también es traducible, my dear.
hey, babe!	¡Oye, babe!

Tabla 7. Ejemplo: cambio de código (b).

Siguiendo con esta estrategia, también he dejado sin traducir algunas muletillas en inglés:

Texto original	Traducción
by the way, I just turned 34	Acabo de cumplir treinta y cuatro años, by the way
got any papers?... to roll, I mean	¿Tiene algún papel?... de liar, I mean.

Tabla 8. Ejemplo: cambio de código (c).

Por otro lado, en algunas ocasiones, el autor utiliza la autotraducción, es decir, traduce del español al inglés y viceversa, con la finalidad de que tanto el público bilingüe como el monolingüe lo entiendan:

Texto original	Traducción
Recordamos, recordamos, recordamos...	Recordamos, recordamos, recordamos...
We remember, we remember, we remember...	We remember, we remember, we remember...

Tabla 9. Ejemplo: cambio de código (d).

En este sentido, he aprovechado la misma estrategia del autor para incluir el cambio de código en otras partes del texto:

Texto original	Traducción
‘Kill the stereotype’, you said Normal: Stereotype? Stereotipo #39	«Kill the stereotype», me dijiste... (Con VOZ NORMAL.) ¿Que mate el estereotipo? Estereotipo #39
but you still don’t know what it means it means, puros chili beans	pero todavía no tienes ni idea de what it means. Significa puros chili beans.
un, dos, tres, probando, probando improvisando en Inglés, en spanglish, gringoñol	One, two, three, un, dos, tres, testing, probando, improvisando en inglés, en spanglish y en gringoñol.
I’m sinking, sinking	I’m sinking, me hundo...

Tabla 10. Ejemplo: cambio de código (e).

Como se puede apreciar, la traducción del término o de la frase al español aparece lindada con la palabra o expresión en inglés. En el tercer ejemplo, me parece especialmente apropiado el empleo de esta estrategia puesto que podría considerarse que, en el original, se produce una falta de coherencia, ya que el autor comenta que está «improvisando en inglés, en spanglish y en gringoñol» cuando solo lo hace en español. De este modo, en la traducción, al introducir términos en inglés se ha solucionado este problema.

Finalmente, otra de las estrategias que he utilizado para reflejar la mezcla que se produce entre el español y el inglés, ha consistido en modificar aquellas intervenciones en las que el actor reproduce la forma de hablar de los gringos. Puesto que, en la obra, los gringos hacen referencia a los habitantes estadounidenses de habla inglesa, he tratado de reproducir ciertos errores que cometería un hablante de lengua inglesa al hablar español:

Texto original	Traducción
Gringo cabaret animateur: ladies & gentlemen	(Se transforma en un ANIMADOR DE CABARET GRINGO.)

<p>this is the incredible journey of a five-year-old Mexican kid through four countries, three decades two language & one uninterrupted memory</p> <p>his name is still not clear to me Guillermo, Guermo, Yermo, Yiguermo I believe it means Bill Bill... bill... billl</p>	<p>Damas y caballos, esta es la gran viaje de un niño mexicano de cinco años que viajó por cuatro países, tres décadas, dos lenguas y una memoria ininterrumpido.</p> <p>Su nombre aún no está claro para mí: Guillermo, Guermo, Yermo, Yiguermo... Creo que in English es Bill. Bill... Bill... Bill...</p>
--	--

Tabla 11. Ejemplo: el habla de los gringos.

Como se puede ver, en la traducción se han reflejado algunos de los errores más frecuentes que suelen cometer los angloparlantes cuando hablan español: confusión verbal entre ser y estar («su nombre aún no *está* claro para mí»), concordancia de género (*la* gran viaje); y errores léxicos («Damas y *caballos*»), entre otros.

6.2.2. Multilingüismo

Otro de los problemas que plantea el texto original es la presencia del multilingüismo. En el caso concreto de *1992*, además del inglés y el español, se observa la presencia de otras lenguas como el náhuatl (lengua indígena de México), el francés y el latín. En este caso, he optado por aplicar la estrategia de la no traducción ya que, de lo contrario, si se tradujeran aquellos fragmentos escritos en otras lenguas, se perdería el efecto de la diversidad cultural que se produce en el original.

6.2.3. Aspectos estilísticos

▪ Juegos de palabras

Puesto que el autor considera que se necesita un nuevo lenguaje para referirse a los conceptos de una cultura híbrida, los juegos de palabras son muy frecuentes a lo largo de la obra.

➤ Heterónimos

Gómez-Peña se considera un *travesti cultural* (Kunz, 2011: 169), ya que en sus obras adopta una gran multiplicidad de identidades. Todas estas identidades híbridas en las que se transforma el artista a lo largo de la obra están formadas por una mezcla de signos estereotipados de la etnicidad mexicana y chicana. De este modo, puesto que son identidades nuevas, necesitan ser bautizadas con un lenguaje nuevo. En este sentido, el autor crea un gran repertorio de heterónimos que aluden a las distintas identidades híbridas en las que se transforma (Kunz, 2011). A continuación se presentan algunos ejemplos:

TO	Mecanismo de formación	Significado	TM	Estrategias y técnicas de traducción
Chicanosaurio	Palabra maleta (empotre)	Palabra compuesta por <i>chicano</i> [«ciudadano de Estados Unidos de América, de origen mexicano, que milita en la defensa de sus derechos sociales, laborales, culturales y lingüísticos como minoría en ese país» (DEM, 2012) y <i>dinosaurio</i> «Coloq. Persona que durante años ha detentado el poder de una institución, un partido, un estado, etc. y es reacia a cualquier cambio, perpetuando su dominio» (DEM, 2012)].	Chicanosaurio	No traducción. No obstante se ofrece información adicional en el paratexto (dosier de prensa y folleto de mano).
Supermojado	Adhesión	Palabra compuesta por el prefijo <i>super-</i> (cuyo significado es «exceso») y por el sustantivo <i>mojado</i> [Coloq. Persona que se introduce ilegalmente buscando trabajo a los Estados Unidos de América, cruzando el río Bravo (DEM, 2012)].	Supermojado	No traducción. No obstante se ofrece información adicional en el paratexto (dosier de prensa y folleto de mano).
Indio-cumentado	Palabra-maleta (amalgama)	Alude al indio [«Persona que desciende de los habitantes originarios de América o se relaciona con ellos» (DEM, 2012)] indocumentado.	Indiocumentado	No traducción.

Tabla 12. Ejemplos: heterónimos.

➤ Topónimos

Para Gómez-Peña, la América en la que vive coexisten muchas Américas que necesitan una nueva toponimia. De este modo, crea nombres ficticios de lugares en contextos migratorios (Kunz, 2011):

TO	Mecanismo de formación	Significado	TM	Estrategias y técnicas de traducción
Gringolandia	Adhesión	Palabra formada por <i>gringo</i> [«Que es originario de Estados Unidos de América, que pertenece a este país o se relaciona con él; estadounidense» (DEM, 2012)] y el sufijo <i>-landia</i> [«Por su semejanza con nombres de parques de atracciones como Disneylandia, estos topónimos confieren a los países a que se aplican un irónico aire de aventura, exotismo e irrealidad» (Kunz, 2011: 180)].	Gringolandia	No traducción. No obstante se ofrece información adicional en el paratexto (dosier de prensa y folleto de mano).
Tacolandia	Adhesión	Palabra formada por <i>taco</i> [«Tortilla de maíz enrollada con algún alimento dentro, típica de México» (RAE, 2014)] y el sufijo <i>-landia</i> , al igual que en el ejemplo anterior.	Tacolandia	No traducción. No obstante se ofrece información adicional en el paratexto (dosier de prensa y folleto de mano).
America-ca-ca	Repetición	La triple repetición de la terminación <i>-ca</i> hace referencia a la sigla KKK del Ku-Klux-Klan. De esta forma describe a la América racista y asesina. Además, esta repetición, también designa la denigración escatológica del autor.	America-ca-ca	No traducción. No obstante se ofrece información adicional en el paratexto (dosier de prensa y folleto de mano).

Tabla 13. Ejemplos: topónimos.

➤ Gentilicios

Del mismo modo, crea nombres ficticios para denominar las versiones mexicanas de determinados tipos de la fauna humana posmoderna:

TO	Mecanismo de formación	Significado	TM	Estrategias y técnicas de traducción
Hipiteca	Adhesión	Palabra formada por <i>hippie</i> [«Persona que busca llevar una vida más armónica con la naturaleza, libre de las	Hipiteca	No traducción.

		restricciones sociales y opuesta a la guerra, que adopta una actitud de oposición al consumo, los productos industriales y artificiales, y a los gobiernos militaristas» (DEM, 2012)] y el sufijo <i>-eca</i> . Se refiere al hippie mexicano de finales de los años sesenta. Durante la década de los sesenta fueron activos militantes contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos de América		
--	--	---	--	--

Tabla 14. Ejemplos: gentilicios.

➤ Alusiones políticas y culturales

El autor utiliza los juegos de palabras para fusionar lo mexicano y lo precolombino con la cultura de masas posmoderna:

TO	Mecanismo de formación	Significado	TM	Estrategias y técnicas de traducción
Gringostroika	Palabra maleta (empotre).	Palabra formada por <i>gringo</i> y <i>perestroika</i> . Gómez-Peña define la <i>gringostroika</i> como «[a] continental grassroots movement that advocates the complete economic and cultural reform of U.S. anarcho-capitalism» (Kunz, 2011: 185).	Gringostroika	No traducción. No obstante se ofrece información adicional en el paratexto (dosier de prensa y folleto de mano).
Migrasferatu	Palabra maleta (empotre)	Palabra formada por <i>migra</i> [Popular. Policía del servicio de inmigración de los Estados Unidos de América (DEM, 2012)] y <i>Nosferatu</i> (personaje de la película <i>Nosferatu, vampiro de la noche</i> que interpreta el papel de un vampiro).	Migrasferatu, el vampiro fronterizo, estaba al acecho	Amplificación

Tabla 15. Ejemplos: alusiones políticas y culturales.

6.3. Problemas pragmáticos

6.3.1. Referentes culturales

Dada la distancia cultural que nos separa del continente americano, no es de extrañar que en la obra aparezcan numerosos referentes culturales. Los culturemas pertenecientes a personajes de la cultura mexicana y estadounidense, junto con los juegos de palabras que se mencionan en el apartado 6.2.4, son los más numerosos.

En algunos casos, para resolver este problema, se ha optado por aplicar la técnica de la amplificación con la finalidad de contextualizar al público español. No obstante, en muchas ocasiones, la aplicación de esta técnica resulta un tanto forzosa. Por consiguiente, se ha optado por utilizar otro tipo de estrategia que consiste en la elaboración de un dossier de prensa y un programa de mano (véase Apéndice C y Apéndice E).

Por un lado, el dossier de prensa incluye toda aquella información relevante sobre la obra. Estos dossiers se elaboran con la finalidad de distribuirlos a los distintos medios de comunicación para que estos publiciten la obra. De este modo, se consigue contextualizar una parte del público que, previamente, ha leído el artículo publicado por la prensa.

Por otro lado, el programa de mano es el folleto que se le entrega al espectador justo antes del inicio de la obra. Se trata de una especie de librito con información sobre la obra. En este caso, se ha optado por incluir una pequeña sinopsis de la obra, información sobre el autor y el uso de su lenguaje.

Con la combinación de todas estrategias se logra suplir, de algún modo, la distancia cultural de ambas culturas y contextualizar al público español.

6.3.2. Deixis

Por lo que respecta a la deixis, en el texto original se encuentran elementos lingüísticos que hacen referencia al lugar donde se produce la acción. Puesto que el contexto donde se desarrolla la función en el original es distinto al de la traducción, es necesario realizar ciertos cambios en algunos elementos deícticos para preservar la coherencia de la obra:

Texto original	Traducción
somewhere in this continent	En algún lugar del continente americano

Tabla 16. Ejemplos: deixis.

En este ejemplo se puede ver que, en el texto original, «this continent» hace referencia a América ya que, originariamente, la obra fue pensada para ser representada en Brooklyn. De este modo, en el contexto del texto meta, una traducción literal carecería de sentido. Por lo tanto, es necesario indicar, de algún modo, el lugar exacto al que se hace referencia.

6.4. Problemas ortotipográficos

En 1992, se suprimen los signos de puntuación. En la traducción se ha optado por puntuar el texto para facilitar su comprensión y evitar ambigüedades.

Por otra parte, se han adaptado las convenciones del espacio paratextual a la ortotipografía española:

Texto original	Traducción
<p><i>La Partida Original</i></p> <p>I</p> <p>Nasal voice with megaphone: in August of 1492 Colombus departed from Port of Palos in three state of the art carabelas. La Pinta for the prisoners La Niña for the child molesters y la Santa Maria for the religious fanatics</p>	<p>ESCENA I: LA PARTIDA ORIGINAL</p> <p><i>(Coge el megáfono y habla con VOZ NASAL.)</i></p> <p>En agosto de 1492 Colón zarpó del Puerto de Palos con tres carabelas de última generación. La Pinta para los prisioneros, la Niña para los pederastas, y la Santa María para los fanáticos religiosos.</p>

Tabla 17. Ejemplos: aspectos ortotipográficos.

7. Conclusiones

A pesar de que tradicionalmente las lenguas híbridas, el multilingüismo, el dialecto y los acentos se han considerado obstáculos casi insalvables para la traducción e, incluso, intraducibles, en este trabajo intento demostrar que la reproducción de estos fenómenos lingüísticos en la traducción sí es posible y más aún cuando el mantenimiento de los mismos es esencial para el entendimiento de la obra.

En relación con las dificultades que estos fenómenos lingüísticos suponen para la traducción del texto de una obra de performance, debido a su condición de texto escrito para ser representado, el traductor no puede hacer uso de algunos recursos parafrásticos, así como las notas al pie de página. No obstante, cabe mencionar la importancia de conocer las posibilidades de traducción que ofrece cada género textual en función de sus características.

Con esto me refiero al uso del espacio paratextual como alternativa para solucionar los problemas de traducción que plantea la reproducción de los distintos dialectos y acentos que adopta el autor a lo largo de la obra. Las reflexiones de Ezpeleta, Montalt y Teruel (2007: 123) sobre el espacio paratextual constituyen una aportación novedosa que exime al traductor de correr los riesgos innecesarios que comporta la aplicación de otras estrategias como la traducción del acento dialectal extranjero por otro acento dialectal de la lengua meta o, por lo contrario, la neutralización a una variedad estándar. Al mismo tiempo confiere a los actores y directores una mayor libertad de decisión para la reproducción de los diferentes dialectos y acentos. Por consiguiente, gracias a la información paratextual, resulta posible evocar en la audiencia meta el efecto de la diversidad cultural que se pretende en el original.

Por otro lado, se han empleado otras estrategias como la conservación de palabras propias del español de México y la reproducción de ciertos errores que cometería un hablante de lengua inglesa al hablar español, con el objetivo de contribuir a la representación del espacio intercultural de la cultura fronteriza. En este aspecto, también se ha tratado de reproducir el cambio de código introduciendo términos y frases en inglés, siempre y cuando las circunstancias del texto lo hayan permitido.

Por lo que respecta al contenido de las obras de performance, cabe recalcar su fuerte carga cultural e ideológica. En este sentido me gustaría señalar la importancia del paratexto como herramienta para la resolución de los problemas relacionados con los referentes culturales ya que, de alguna manera, la difusión de los dossieres de prensa y los folletos de mano ha compensado las restricciones que impone el género de la performance al no poder

añadir glosas o notas al pie como solución a los problemas relacionados con los referentes culturales.

En este sentido, se puede concluir que la resolución de los distintos problemas de traducción, así como la reproducción de los dialectos, los acentos y los referentes culturales, estará condicionada, en parte, por las características que presente el género textual que es objeto de traducción. Además, para abordar con éxito la traducción, será fundamental tener en cuenta tanto los elementos lingüísticos y culturales como los sistemas de signos extralingüísticos de la obra en ambas culturas; la cultura origen y la cultura meta.

8. Bibliografía

- ASENSIO, Roberto Mayoral. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. (Tesis doctoral, Universidad de Granada). Recuperado el 15 de noviembre del 2016 de http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Tesis_doctoral_segunda_parte.pdf
- ATIENZA, Encarna, CASTRO, M^a Delia, INGLÉS, Marta, LÓPEZ, Carmen, MARTÍN PERIS, Ernesto, PUEYO, Silvia, y VAÑÓ, Antonio. (2008). Diccionario de términos clave de ELE. *Centro Virtual Cervantes-Instituto Cervantes*. Recuperado el 12 de enero del 2017 de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/
- BRITTO JINORIO, Orlando. (Enero, 2013). Guillermo Gómez-Peña. Homo Fronterizus: 1492-2020. *Arte Moderno, C. A. A. M.* Recuperado el 21 de noviembre del 2016 de <http://www.caam.net/es/pdf/120615gg.pdf>
- CISNEROS, Sandra. (2003). *Caramelo, o, Puro cuento*. Vintage Books.
- COLEGIO DE MÉXICO, A. C. (2010). *Diccionario del Español de México*. Recuperado el 10 de noviembre del 2016 de <http://dem.colmex.mx>
- DE OLIVEIRA, Raquel Gomes, & COSTA, Fabio. (2012). La triples mimesis en la narrativa transmedia de la performance Esfuerzo. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (10), 115-130. Recuperado el 21 de noviembre del 2016 de http://revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/009.La_triples_mimesis_en_la_narrativa_transmedia_de_la_performance_Esfuerzo.pdf
- DE CHIARA, Marina. (2008). Guillermo Gómez-Peña: A Lost Poet in Borderlandia. GURPEGUI, Antonio y GALISTEO, Gómez M^a Carmen (Eds.). *Interpreting the New Milenio* (pp. 87-97). Cambridge Scholars Publishing.
- DUQUE MESA, Fabio. Dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance. *Calle*, 14, 156-167. Recuperado el 21 de noviembre del 2016 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021515015>
- ENGLISH, Rose, Gale, David, Gómez-Peña, Guillermo, y MACDONALD, C. (1992). *Walks on water*. Methuen.
- FERNÁNDEZ, Francisco Moreno. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*.
- GENTZLER, Edwin. (2008). *Translation and identity in the Americas: New directions in translation theory*. Routledge.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes antropológicos*, 11(24), 199-226. Recuperado el 20 de noviembre del 2016 de http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200010&script=sci_arttext&tlng=es
- HURTADO, Amparo. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la Traductología*. Cátedra.

- ILAN, Stavans. (2003). *Spanglish: The Making of a New American Language*. Harper. Collins.
- KANELLOS, Nicolás. (2002). *En otra voz: antología de literatura hispana de los Estados Unidos*. Arte Publico Press.
- KUNZ, Marco. (2011). Los borderismos del naftazteca: mestizaje y creación léxica en la obra de Guillermo Gómez. *Boletín Hispánico Helvético*, 17(18), 169-197. Recuperado el 23 de diciembre del 2016 de http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31902927/Gomez_Pena_Borderismos.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1484287653&Signature=N6gKWWYGnfKiOoQT0J%2FE%2Fr0DrfM%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLos_borderismos_del_naftazteca_mestizaje.pdf
- LÓPEZ, Luis. A. Ortiz y LACORTE, Manel. (2006). Contactos y contextos lingüísticos. KLEE, Carol. A. *El español en contacto con otras lenguas*. Georgetown University Press.
- MUYSKEN, Pieter. (2000). *Bilingual speech: A typology of code-mixing* (Vol. 11). Cambridge University Press. Recuperado el 10 de noviembre del 2016 de <http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam032/99056423.pdf>
- PRICE, Joshua. M., PULIDO, Martha, y GUZMÁN, M^a Constanza. (2009). * Lenguas híbridas, traducción y desafíos poscoloniales. *Íkala*, 12(1), 61-93. Recuperado el 23 de noviembre del 2016 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255020488003>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a edición). Recuperado el 12 de enero del 2017 de <http://dle.rae.es/>
- SALOMÓN, Sabrina. (2014). La traducción como performance: lenguajes, creatividad y construcción. *RECIAL/ Revista del CIFYH Área Letras*, (5-6). Recuperado el 20 de noviembre del 2016 de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/viewFile/9527/10296>
- TAYLOR, D. (2011). Usted está aquí: el ADN del performance. *Estudios Avanzados de Performance*, 401-430. Recuperado el 21 de noviembre del 2016 de http://celarg.org/int/archivos/taylor_estudios_avanzados_de_performance.pdf

9. Apéndices

En el CD-ROM adjunto al presente trabajo se encuentran los documentos que se indican a continuación.

Apéndice A. Texto origen

Apéndice B. Texto meta

Apéndice C. Dossier de prensa

Apéndice D. Folleto de mano