

**UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
MAESTRÍA PROFESIONAL EN TRADUCCIÓN (INGLÉS-ESPAÑOL)**

**ANÁLISIS DEL ESTILO DE TRADUCCIÓN DE JOAQUÍN
GUTIÉRREZ EN *HAMLET*, DE WILLIAM SHAKESPEARE,
APROXIMACIÓN SOCIO CONTEXTUAL ATRAVÉS DE LA NOVELA
*MURÁMONOS FEDERICO***

Trabajo de investigación para aspirar al grado de
Magíster en Traducción Inglés-Español

presentado por

LINDSAY MCKENZIE LETTMAN

Cédula No. 1-1131-0863

2014

**Nómina de participantes en la actividad final
del Trabajo de Graduación**

**Análisis del estilo de traducción de Joaquín Gutiérrez en *Hamlet*,
de William Shakespeare, aproximación socio contextual a través
de la novela *Murámonos Federico***

presentado por el sustentante
LINDSAY MCKENZIE LETTMAN
el día

31 de Mayo de 2014

Personal académico calificador:

Dr. Francisco Javier Vargas Gómez
Profesor encargado
Seminario de Traductología III

M. Lit. Rocío Vargas Miranda
Profesora tutora

M. A. Sherry Gapper Morrow
Coordinadora
Plan de Maestría en Traducción

Sustentante:
Lindsay Mckenzie Lettman

Dedicado a mi madre, por no soltarme la mano.

Agradecimiento

El presente trabajo representa la finalización de una etapa, en la que aprendí que la traducción es tan dinámica como la vida y que el proceso educativo tiene sus altibajos. Al final de esta etapa quiero agradecer a mis padres por su paciencia y apoyo. A mis hermanos por enseñarme el valor de compartir y de disfrutar el triunfo de uno como el de todos.

Agradezco a mis profesores, tanto los de la escuela como a los de la vida por enseñarme que existe el arte en todos los lugares.

Al profesor Francisco Vargas por ser el guía durante este proceso y a todas las personas del programa de maestría que me han acompañado durante este viaje.

En especial gracias a mis amigos, compañeros y colegas con los que he compartido esta experiencia de vida.

Gracias.

Índice

Análisis del estilo de traducción de Joaquín Gutiérrez en *Hamlet*, de William Shakespeare, aproximación socio contextual a través de la novela *Murámonos Federico*

Dedicatoria	<i>iii</i>
Agradecimiento	<i>iv</i>
Resumen	<i>x</i>
Abstract	<i>xi</i>
Justificación	3
Objetivo general	4
Objetivos específicos	4
Metodología	5
Capítulo 1: Marco referencial	8
1.1. La función del traductor con respecto al texto literario: diferentes perspectivas ..	9
1.2. La función del traductor con respecto al texto dramático	11
1.3. Interferencia del traductor-escritor sobre las traducciones dramáticas	13
Capítulo 3: Marco conceptual	15
3.1. La traducción como reescritura	16
3.1.1. El sistema: el mecenazgo y la traducción	17
3.1.2. La literatura y la traducción	19
3.1.3. La poética y la traducción	20
3.1.4. El universo del discurso, el lenguaje y la traducción	22
3.2. Elementos de la teoría de la manipulación presentes en la traducción de Hamlet de Joaquín Gutiérrez	23
3.2.1. El profesional: Joaquín Gutiérrez, escritor y traductor	24
3.2.2. La poética: el ámbito poético-literario de la Costa Rica de 1980	25
3.2.3. La ideología y la sociedad costarricense de 1980	26
3.3. Joaquín Gutiérrez y el estilo del traductor en la obra literaria	28
3.4. Joaquín Gutiérrez en la literatura costarricense, el profesional y el mecenas	29
3.5. El entorno sociocultural costarricense en 1982, la poética, la ideología y el universo del discurso	31
Capítulo 4: Objeto de estudio y Metodología	32

4.1. Corpus	34
4.1.1. Hamlet	34
4.1.2. Murámonos Federico	35
4.2. Elaboración	38
4.3. Clasificación y categorías a estudiar	38
4.3.1. Instrumento de análisis estilístico	39
4.3.2. Categorías léxicas	40
4.3.3. Categorías gramaticales	41
4.3.3.1. Extensión de las oraciones	41
4.3.3.2. Complejidad de las oraciones	42
4.3.3.3. Clasificación por formas no personales del verbo	43
4.3.3.4. Clasificación por estructura fraseológica	43
4.3.3.5. Clasificación por tipología fraseológica	44
4.3.4. Figuras literarias	44
4.3.5. Mecanismos de cohesión	44
4.4. La interferencia de factores externos en la escogencia de elementos estilísticos	45
Capítulo 5: Análisis de resultados	47
5.1. Categorías léxicas	49
5.1.1. Categorías léxicas en fragmento narrativo, descriptivo, diálogo y carta- soliloquio de Hamlet y Murámonos Federico	52
5.2. Categorías gramaticales	55
5.2.2. Complejidad de las oraciones para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet	59
5.2.3. Tipos de frases para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet	59
5.2.4. Fraseología para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet	61
5.2.5. Verbos y formas no personales del verbo para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet	62
5.3. Figuras literarias	65
5.4. Elementos de cohesión	69
5.5. Resultados generales	72
5.6. Relación entre los resultados obtenidos y la teoría de la manipulación	74
Conclusiones	78
Bibliografía	84
Anexo 1	87
Fragmentos analizados de la obra Murámonos Federico	87
Fragmento epistolar Murámonos Federico	87
Fragmento narrativo Murámonos Federico	88

<i>Fragmento descriptivo Murámonos Federico</i>	88
<i>Fragmento Dialogo Murámonos Federico</i>	88
Anexo 2	89
<i>Fragmentos seleccionados de la obra Hamlet</i>	89
<i>Fragmento soliloquio Hamlet</i>	89
<i>Fragmento descriptivo Hamlet</i>	90
<i>Fragmento narrativo Hamlet</i>	91
<i>Fragmento de diálogo Hamlet</i>	92
Anexo 3	94
<i>Resultados generales para las categorías léxicas en las obras Hamlet y Murámonos Federico</i>	94
<i>Resultados generales para la extensión de las oraciones en las obras Hamlet y Murámonos Federico</i>	95
<i>Resultados generales para la complejidad de las oraciones en las obras Hamlet y Murámonos Federico</i>	96
<i>Resultados generales para los tipos de frases en las obras Hamlet y Murámonos Federico</i>	97
<i>Resultados generales para la fraseología en las obras Hamlet y Murámonos Federico</i>	98
<i>Resultados generales para las formas verbales en las obras Hamlet y Murámonos Federico</i>	99
<i>Resultados generales para las figuras literarias en las obras Hamlet y Murámonos Federico</i>	100
<i>Resultados generales para las figuras literarias en las obras Hamlet y Murámonos Federico</i>	101
<i>Resultados generales para el análisis de las obras Hamlet y Murámonos Federico</i>	102

Índice de tablas

<i>Tabla 1 Clasificación del tipo de discurso.....</i>	<i>39</i>
<i>Tabla 2. Rasgos estilísticos identificables en el corpus; clasificación de Maeve Olohan (16)</i>	<i>40</i>
<i>Tabla 3. Clasificación de categorías léxicas.....</i>	<i>41</i>
<i>Tabla 4. Clasificación gramatical por extensión de las oraciones.....</i>	<i>42</i>
<i>Tabla 5. Clasificación gramatical por complejidad de la oración.....</i>	<i>43</i>
<i>Tabla 6. Clasificación de por frases verbales.....</i>	<i>43</i>
<i>Tabla 7. Fraseología.....</i>	<i>43</i>
<i>Tabla 8. Tipología fraseológica.....</i>	<i>44</i>
<i>Tabla 9. Clasificación de por figuras literarias.....</i>	<i>44</i>
<i>Tabla 10. Clasificación de elementos de cohesión.....</i>	<i>45</i>
<i>Tabla 11. Resultados del conteo de elementos léxicos estudiados en Murámonos Federico fragmento narrativo, descriptivo, diálogo, epistolar-soliloquio.....</i>	<i>53</i>
<i>Tabla 12 Resultado del conteo de la extensión de las oraciones para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet.....</i>	<i>58</i>
<i>Tabla 13. Resultado del conteo de la complejidad de las oraciones para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet.....</i>	<i>59</i>
<i>Tabla 14 Resultados del conteo de los tipos de frases para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet.....</i>	<i>60</i>
<i>Tabla 15 Resultados del análisis de la fraseología para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet.....</i>	<i>61</i>
<i>Tabla 16 Resultados del conteo de verbos y formas no personales para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet.....</i>	<i>64</i>
<i>Tabla 17 Resultados de la utilización de figuras literarias para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet.....</i>	<i>68</i>

Tabla 18 Resultados del conteo de la utilización de elementos de cohesión para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet..... 72

Resumen

Esta investigación monográfica se centra en la determinación de la existencia del estilo de traducción de Joaquín Gutiérrez en la obra *Hamlet*¹, de William Shakespeare, basado en su trabajo como escritor y tomando como modelo su obra original *Murámonos Federico*² para su caracterización estilística. El estudio toma como base teórica los postulados de la teoría de la Manipulación de André Lefevere (1985). Se estudian ocho segmentos, cuatro para cada texto que abarcan textos de tipo narrativo, descriptivo, diálogo, epistolar y soliloquio. Estos segmentos, se analizan utilizando un único instrumento de procesamiento, con el que se hace un conteo sistemático de cada uno de los elementos gramaticales en los textos de ambas obras. Se busca determinar cuáles elementos se repiten u omiten y en qué medida los factores socio-contextuales que pueden contribuir al proceso de traducción influyen en las decisiones estilísticas tomadas por el traductor. Además, se estudian diversos autores que han tratado temas similares para contextualizar la presente investigación y se relaciona el trabajo de Joaquín Gutiérrez con la realidad cultural de Costa Rica en la primera mitad de la década de 1980. Se busca la determinación y caracterización el estilo propio de Gutiérrez escritor a través de la obra original, la identificación las marcas estilísticas en su traducción y finalmente la contraposición de dichas marcas en ambos trabajos para los resultados y conclusiones.

Palabras clave: estilo, traducción de estilo, Joaquín Gutiérrez, Manipulación

¹ William Shakespeare. *Hamlet*. Trad. Gutiérrez, Joaquín. México: Editores Mexicanos Unidos, 1988. Impreso.

² Joaquín Gutiérrez. *Murámonos Federico*. San José: Editorial Costa Rica, 1973. Impreso.

Abstract

This graduation project addresses the issue of determining the existence of Joaquín Gutiérrez's style of translation in William Shakespeare's *Hamlet*³ based on his own work as a writer. The investigation takes the novel *Murámonos Federico*⁴ as a model for Gutierrez's style. The theoretical approach followed in the project is the Manipulation theory of André Lefevere (1985). The study has been based on eight segments, four for each piece. They include narrative, description, dialogue, letter and soliloquy, all of which are analyzed using the same processing tool, and the instrument makes it possible to count each grammatical element systematically for both works. The study aims to determine which elements are either repeated or omitted and how the socio-contextual factors surrounding the translation can contribute to the translation process and how can they influence the stylistic decisions made by the translator. In addition, several authors who have examined similar topics are studied in order to contextualize Gutiérrez's work which is studied in the cultural reality of Costa Rica in the early 1980's. The investigation seeks to determine and characterize Gutiérrez's style based on his original work, the identification of style marks in his translation and finally the contraposition of such marks in both works for their further analysis and conclusions.

Keywords: style, translation of style, Joaquín Gutiérrez, Manipulation

³ William Shakespeare. *Hamlet*. Trad. Gutiérrez, Joaquín. México: Editores Mexicanos Unidos, 1988. Impreso.

⁴ Joaquín Gutiérrez. *Murámonos Federico*. San José: Editorial Costa Rica, 1973. Impreso.

Introducción

La presente investigación monográfica se ubica en el campo de la traducción literaria y el estilo, específicamente, se analiza el tema de la intervención del estilo literario característico del escritor Joaquín Gutiérrez y su traducción de la obra *Hamlet*, de William Shakespeare. Para tal propósito, se identificarán y analizarán los rasgos estilísticos y los procedimientos de traducción utilizados por Gutiérrez así como los diversos factores externos que pudieron haber condicionado la manera en la que Gutiérrez tradujo.

La traducción de *Hamlet*, del escritor costarricense Joaquín Gutiérrez ha sido considerada una de las más sobresalientes en el idioma español tanto por su riqueza estilística, como por su uso del idioma, según Álvaro Salas en su artículo del año 2004 “Dos hombres demasiado grandes, Joaquín Gutiérrez y William Shakespeare”: Muchos concuerdan en que las traducciones de Gutiérrez son “las más comprensibles en español— a pesar de la complejidad del autor mismo—, las más modernas en lo referente a su lenguaje y quizás también las más documentadas” (123). Se escogió la obra *Hamlet* para el presente estudio por contener diálogos de carácter icónico y por el aparente uso particular del idioma empleado por Gutiérrez, en cuanto a los giros idiomáticos que en la traducción literaria pueden ser elementos enriquecedores o detractores de la misma. Dentro de las categorías que se valorarán para la investigación están: el uso de figuras literarias, las decisiones estilísticas concretas tomadas por el traductor, y el uso específico de elementos gramaticales; varios estudios en la materia indican que tales elementos son los que al final determinan el estilo específico del traductor. Para propósitos de esta investigación, estos elementos serán contabilizados con la ayuda de herramientas informáticas de cálculo, con el fin de obtener resultados cuantitativos.

Se estudiarán unidades estilísticas específicas en la obra seleccionada, abarcando, sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios, tipos de oraciones y su complejidad de las mismas, fraseología, frases sustantivas, y adjetivas, tipos de verbos, figuras literarias y elementos de cohesión. Se identificará y profundizará en el estudio de las marcas estilísticas del traductor, en apariencia, presentes en la traducción de *Hamlet* con el fin de confirmar o desmentir su presencia;

para tal propósito se compararán las mismas marcas de estilo en la novela *Murámonos Federico*, representativa del estilo de Joaquín Gutiérrez y su traducción de *Hamlet*.

El tema de la investigación gira entonces en torno a la interferencia del estilo propio del escritor Joaquín Gutiérrez en su traducción de la obra *Hamlet*. El problema a investigar se centrará en determinar si la traducción literaria realizada por Gutiérrez está influenciada por el traductor-escritor; y en darle respuesta a la pregunta: ¿Hasta qué punto el estilo del escritor Joaquín Gutiérrez y ciertos factores socio contextuales, que rodean el proceso de la traducción pudieron influenciar su trabajo como traductor de la obra *Hamlet*, de William Shakespeare?

Justificación

Con el estudio de las marcas estilísticas del escritor-traductor se pretende la identificación sistemática de rasgos gramaticales y léxicos característicos en la obra traducida y la visualización de una serie de elementos que permiten enumerar el grado de fidelidad que mantiene un autor sobre el texto original. En la práctica profesional, la metodología de investigación utilizada permite determinar cuáles elementos son repetitivos en una traducción y tomar decisiones sobre su conservación o eliminación de la obra. El estudio estilístico como lo propone Mona Baker (2000), señala que los factores socioculturales pueden influenciar el proceso de traducción y plantea la búsqueda de razonamientos que den sustento a este enfoque. El presente estudio toma como referencia únicamente la obra *Hamlet* pues ésta permite determinar si los rasgos definidos como propios del estilo del escritor se reproducen en la obra y si suelen utilizarse en los textos prototípicos del género. Se elimina la obra *Hamlet* de William Shakespeare porque se considera que no sirve a los propósitos de identificación individual del estilo de Gutiérrez.

Objetivo general

Identificar la relación entre el estilo que presenta la traducción de la obra *Hamlet*, el estilo propio del escritor traductor y determinados factores socio-contextuales que pudieron haber condicionado dicho caso de traducción.

Objetivos específicos

1. Caracterizar el estilo propio de Joaquín Gutiérrez escritor a través de la obra *Murámonos Federico*.
2. Identificar las marcas estilísticas de Joaquín Gutiérrez escritor en su traducción de la obra *Hamlet*, de William Shakespeare.
3. Contraponer las marcas estilísticas identificadas en ambos trabajos del autor para su análisis sistemático.
4. Cotejar los resultados de la contraposición de las marcas estilísticas de ambas obras con aspectos externos para determinar su grado de influencia en la traducción.

Los principales postulados teóricos que servirán para el desarrollo de esta investigación provienen de la teoría de la manipulación propuesta por André Lefevere (1985), Lefevere propone que “la traducción es otra manera de escribir el texto y que los traductores son productores de textos nuevos basados en obras originales y que estas son representaciones hechas para el público que de otra manera no podría tener acceso a las obras originales” (138); (mi traducción), es decir, el traductor manipula el texto hasta convertirlo en propio para la audiencia meta. En sus postulados más específicos Lefevere plantea que existen varios elementos que interactúan dentro del proceso traductor; a saber: “el mecenazgo, la poética, la ideología y el universo del discurso” (27) y estos definen cuál será la traducción resultante. Todos ellos forman parte del “sistema”, que para Lefevere es “un término neutro descriptivo usado para designar un conjunto de elementos interrelacionados que comparten ciertas características que los aparta de otros elementos” (27). El sistema, en términos más simples se puede comprender como la cultura dentro de la que se desarrollan tanto la traducción como la obra original. Parafraseando a Lefevere, tanto escritores como reescritores, como Lefevere llama a los traductores, pueden optar por quedarse dentro de ese sistema y limitarse a las

normas que se les proponen (27). El concepto de libertad creativa queda sujeto a lo propuesto por el sistema o la cultura tanto para la obra original como para la traducción.

Así, en el caso en estudio, es posible proponer la existencia de un estilo literario característico en la obra de Joaquín Gutiérrez e identificarlo en sus traducciones. Por otro lado, se propone que las decisiones tomadas en el proceso de traducción fueron influenciadas por factores socioculturales correspondientes a la Costa Rica de 1982, contexto sociopolítico en el que se encontraba inmerso Joaquín Gutiérrez durante el proceso de traducción de la obra *Hamlet* y la creación de *Murámonos Federico*.

Metodología

Establecidas a este punto una teoría y justificación para esta investigación, se debe decir que el trabajo se divide en tres fases: la primera consiste en la definición de los conceptos de estilo del escritor y estilo del traductor, y la relación que existe entre ellas al analizar cualquier obra traducida por un traductor-escritor. La primera fase permite la caracterización del estilo de traducción de Gutiérrez, como se plantea en los objetivos específicos. La segunda fase, consiste en el conteo y análisis sistemático de las marcas estilísticas de Joaquín Gutiérrez identificadas tanto en la obra control, *Murámonos Federico*, como en su traducción de *Hamlet*; esta identificación permitirá contraponer dichas marcas estilísticas y facilitará su análisis. Para esta fase se utilizará la tabla de observación propuesta por Maeve Olohan (2004), investigadora de la Universidad de Manchester, en la que se analizan rasgos específicos del estilo del traductor, entre ellos, el uso de sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios, tipos de oraciones y complejidad de las mismas, tipos y estructura de las frases, frases sustantivas, adjetivas, tipos de verbos y figuras literarias. La tercera fase y última fase consiste en la interpretación y análisis de los resultados de la etapa anterior y su cotejo con una serie de factores externos, como se plantea también en los objetivos específicos.

El presente documento se ha desarrollado en cinco capítulos distribuidos en dos secciones: una primera sección, en la que se busca la definición de términos como traducción literaria, estilo, movimiento literario y contextualización de la obra escogida dentro del campo de la traducción. Se

pretende así sentar las bases teóricas para los capítulos siguientes y definir los términos específicos a utilizar en los capítulos de contextualización. Esta primera sección está compuesta por un primer capítulo denominado “Marco referencial”, que tiene como objetivo la definición y delimitación de los conceptos básicos de función del traductor con respecto al texto, teoría de traducción literaria y la traducción de textos dramáticos y estilo de traducción, así como las relaciones que se establecen entre el traductor literario y su traducción, es decir, su interferencia en los textos. El segundo capítulo llamado “Antecedentes” se propone ubicar el trabajo que se está desarrollando en el campo y contrastar los alcances del mismo en cuanto a trabajos que se hayan realizado al respecto. Se busca dar validez teórica a la presente investigación y demostrar su relevancia como estudio independiente. Un tercer capítulo, llamado Marco conceptual pretende analizar a profundidad la teoría de la manipulación de André Lefevere, en este capítulo se delimitan los términos mecenazgo, poética, ideología, canon literario y universo del discurso con el fin de utilizarlos en el análisis del estilo de traducción de Gutiérrez y como base teórica para los capítulos siguientes.

La segunda sección se compone de dos capítulos más: llamados Marco metodológico y objeto de estudio y Análisis de resultados. El primero de ellos propone situar ambas obras en su universo cultural así como dentro del movimiento literario del autor, esto con el fin de establecer en qué medida el movimiento literario y el contexto socio cultural del autor pudieron afectar su proceso traductor. Se analizan el movimiento literario de Gutiérrez, y se contextualizan las obras *Murámonos Federico* y la traducción de *Hamlet* en el plano temporal. Además, se reseñarán de los trabajos más representativos del autor y se hace una pequeña reseña del contexto histórico-cultural en el que se desarrolló la traducción. Más adelante, se hace la descripción de las estrategias utilizadas para el procesamiento del corpus de fragmentos estudiados en este trabajo monográfico. Se describe como se escogieron y procesaron los fragmentos estudiados. Asimismo, se hace una descripción breve de las herramientas utilizadas para el procesamiento del corpus.

Posteriormente, en el capítulo Análisis de resultados se identifican las características del estilo encontradas en la traducción de *Hamlet* y en *Murámonos Federico*, y su relevancia para el

estudio de la traducción realizada por Gutiérrez. Se plantea una evaluación de estas características y la identificación de ejemplos específicos en las obras. Estos capítulos suponen una lectura analítica de las obras *Hamlet* y de *Murámonos Federico* y la comparación de estructuras comunes en ambas obras para buscar explicar los resultados encontrados y su utilización específica dentro de la traducción de *Hamlet* además de la posible intencionalidad del autor. En este capítulo se acotan las estructuras específicas encontradas, se explican los fragmentos identificados y se comparan las teorías de estilo de traducción y el análisis de resultados generales basados en el modelo experimentado.

Para finalizar, las últimas secciones están compuestas por las conclusiones, la bibliografía y los anexos que incluyen los fragmentos estudiados para ambas obras, los resultados condensados obtenidos luego de la investigación y el análisis de la traducción y la novela y gráficos de análisis resultantes luego de la investigación.

Capítulo 1

Marco referencial

En este capítulo se abordarán los temas de la traducción literaria y la influencia del autor-traductor en las obras traducidas. Se definen y delimitan los conceptos básicos de función del traductor con respecto al texto, teoría de traducción literaria, la traducción de textos dramáticos y estilo de traducción, así como las relaciones que se establecen entre el traductor literario y su traducción, es decir, su interferencia en los textos. El propósito del análisis es puntualizar los conceptos que se utilizarán más adelante para delimitar lo que se conoce como la intervención del traductor en el texto traducido, el nivel de manipulación en el texto y los alcances de éste en las esferas socioculturales, así como el grado de afectación del binomio traductor-escritor en el texto dramático.

1.1. La función del traductor con respecto al texto literario: diferentes perspectivas

El trabajo del traductor literario es de índole creativo y requiere de un estudio profundo de ambas lenguas. Álvarez Calleja, dice al respecto: “la traducción literaria supone una de las tareas más difíciles que ha de vencer el traductor. Su dificultad esencial deriva de que la forma tiene profundas raíces en una determinada lengua y cultura” (17). Los traductores literarios tienen encomendada la tarea de procurar la accesibilidad a los textos literarios para la lengua meta y la influencia que tienen en los mismos es identificable. En ese sentido, y parafraseando a Umberto Eco, los textos traducidos están conectados en varios niveles, [...] son el nivel lingüístico y sus competencias narrativas y psicológicas (13). La traducción se convierte en la creación de dos autores, y es transmitida a cuantos idiomas es traducida. Los traductores de textos literarios procuran la naturalidad del texto en la lengua meta; según Landers: “the illusion of the first time could be fatally undermined if the dialogue strikes the audience as somehow off-registered or odd” (105). La traducción literaria requiere que la audiencia no perciba la traducción, sino una obra original, por eso la intervención del traductor asegura que los textos sean naturales y más fácilmente aceptados. Aunque, según Díaz Pérez y Cebreros Ortega la traducción literaria es pura creación artística y los traductores imprimen de creatividad sus trabajos, los autores señalan lo siguiente:

[...] el traductor literario, al contrario de los otros tipos de traducción [sic] –científica, legal, técnica, etc. [sic] -comparte el proceso creativo con el autor, recreando un nuevo lenguaje, una estética, al descodificar una obra literaria en la lengua meta o traducida contribuyendo así al conocimiento de nuevos autores por unos lectores que, de otra forma no hubiesen tenido acceso a su obra (218).

Estas dos corrientes indican que, el texto traducido debe ser percibido como un diálogo que se dice por primera vez aunque se requiera la intervención del traductor para lograrlo. Según Umberto Eco, “a translator must take into account rules that are not strictly linguistic but, broadly speaking cultural” (17). El traductor literario puede hacer uso de las referencias que tiene alrededor para hacer que la traducción sea más accesible para el público meta y a su vez lograr que el texto sea percibido como un trabajo original. Como se ha discutido anteriormente, el traductor, creará un texto nuevo a partir del texto fuente, y en algunos casos será leído como un texto original basado en el grado de intervención que tenga el traductor en la obra, y en las decisiones que tome al momento de realizarla. Según Octavio Paz,

[...] cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es eternamente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero del mundo no verbal y, después porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase (9).

Las traducciones son representaciones de las ideas del traductor y de alguna manera se convierten en creaciones nuevas, esto le permite al lector obtener un texto nuevo que ha sido interiorizado e interpretado por el traductor y que lo ha convertido en una creación original, según Landers,

[M]ost translators judge the success of a translation largely on the degree to which it ‘doesn’t read like a translation’. The object is to render Language A into Language B in a way that leaves as little evidence as possible of the process. In this view, a reader might be unaware he/she was reading a translation unless alerted to the fact. (49)

El sentido de originalidad permite que en la traducción literaria el traductor pueda crear una obra literaria a partir de su lectura personal, según Boase-Bier: because of the translator's role as active participant, in creating a textual reading, different readers will read the same text differently, will engage with its implicatures differently and will produce different aspects of the mind behind the text (114).

El traductor le aporta al texto nuevos matices dentro de la lengua meta, éstos son identificables debido a sus rasgos de estilo. El análisis de estos atributos estilísticos permite la identificación del traductor dentro de la obra y permite inferir las posibles motivaciones detrás de sus decisiones durante el proceso de traducción. Para García Yebra, "el traductor ha de ser capaz de desmontar las piezas del conjunto de signos que es el texto de la lengua original y volverlos a montar en la lengua terminal de modo que funcionen" (22). Se puede decir que la labor del traductor literario es lograr la transmisión de las ideas en el texto meta y su reproducción y aceptación.

1.2. La función del traductor con respecto al texto dramático

A pesar de que el papel del traductor en las obras traducidas es casi invisible, es parte esencial en la creación de la obra, y si bien los actores y directores son los responsables de la interpretación, el traductor es quién crea un texto que es reconocible en la cultura meta. Parafraseando a Zatlín, "el traductor es el productor de una nueva obra y crea los conflictos que los espectadores de la lengua meta percibirán como nuevos" (1). El texto dramático cumple una serie de características específicas; según Zuber-Skerrit, "the translated play unlike the novel or poem must be speakable. If anything destroys an audience's interest in a play is a dialogue that sounds translated" (15). El traductor debe garantizar la existencia de estructuras naturales en el texto aunque esto implique una manipulación mayor del texto. Landers añade: "[a] dramatic translation sometimes must yield to the reality that actors have to be able to deliver the lines in a convincing and natural manner" (105); el traductor del texto dramático debe procurar el cumplimiento de dichas características. En este caso, los textos dramáticos permiten la manipulación de la obra, en el plano

lingüístico, y en parte el texto dramático refleja la voz del traductor, Harrison señala al respecto: “adaptation is reworking of a play from the same or another language, or the translation of an artistic work from one medium to another a development of the sense of the word” (10).

En cuanto al caso específico de la traducción del drama, Landers propone una serie de nociones funcionales y elementos fundamentales que deben ser tomados en cuenta para definir la traducción del drama y el estilo del traductor:

[t]he translator as dramaturge must provide, in the sense of making explicit, in the target language text (and, in an ideal world subsequently through active participation on rehearsal) an array of information which is encoded in the culture-specific frame of reference or the paraverbal elements of the original, so that the final process of reconstitution can take place on stage in a complete way as possible (106).

Los traductores teatrales interpretan gran cantidad de códigos sociales basados en su experiencia, su visión de mundo y el encargo de traducción, según Antonietta Calderonne, es bien sabido que, dada la multiplicidad de códigos que envuelven al texto dramático, este tiene especificidad propia y que el acercamiento a su análisis requiere medios propios y, sobre todo, distintos a los del texto poético o narrativo o ensayístico, etc [sic]– por lo cual consecuentemente, también la traducción de un texto teatral rehúye esquemas interpretativos fijos e unívocos [sic]- ;menos sabido es quizás, que hay que hacer hincapié en otra especificidad del texto teatral en traducción o sea su finalidad (87).

Lo anterior aclara la función específica de la traducción de textos dramáticos y su importancia. Podría decirse que el traductor, independientemente de su trabajo estará presente en la obra y la enriquecerá. El traductor, según Venuti es un agente de cambio cultural:

In negotiating the *dérive* of literary works, the translator is an agent of linguistic and cultural alienation: the one who establishes the monumentality of the foreign text, its worthiness of translation, but only by showing that it is not a monument, that it needs translation to locate and foreground the self-difference that decides its worthiness. (308)

Se puede concluir que el trabajo del traductor de obras dramáticas es el de decodificar signos y transmitirlos de una manera adecuada en la cultura meta. Los textos dramáticos están llenos de significados en todos los niveles, tanto en los morfológicos como en los semánticos e influyen en el mensaje recibido por el público. Y la influencia del estilo del traductor en ese sentido está marcada mediante el uso de estructuras comunes dentro de la obra o para el trabajo del autor. En el caso específico de este trabajo monográfico se estudia el trabajo de un traductor-escritor.

1.3. Interferencia del traductor-escritor sobre las traducciones dramáticas

El traductor-escritor que para efectos de este trabajo es un escritor que realice traducciones literarias, tiene como función transmitir el texto original a la lengua meta. Él puede tomar las licencias que considere válidas si mantiene el resultado con respecto al uso del idioma; por ello que se dice que de alguna forma manipula el texto.

El traductor-escritor muestra su influencia en la obra desde que la selecciona; parafraseando a Mona Baker, hay partes del proceso de la traducción que no pueden ser descartadas dentro de la búsqueda del traductor y su uso característico del idioma. Éste refleja su uso individual del patrones lingüísticos (16). Estos patrones son considerados a la hora de determinar estructuras que garanticen la aceptación del trabajo del traductor-escritor en la lengua meta. El traductor-escritor asegura que las acciones de los personajes y la veracidad de las estructuras el texto reflejen su voz. El traductor-escritor toma algunos patrones léxicos y los hace parte de su estilo dentro de la traducción, y utiliza o elimina ciertos elementos, en ambos casos se consideran marcas de su estilo dentro del texto. Olohan (2004) propone que las categorías léxicas permiten determinar la presencia del autor-traductor en el texto, con respecto a esta visualización sostiene que el autor-traductor “wishes to emphasize linguistic patterning in particular: ‘the translator’s characteristic use of language his or her individual profile of linguistic habits compared to other translators” (16). La utilización específica de cada uno de estos rasgos lexicográficos hace que sea posible la identificación del traductor dentro de la obra, sus decisiones muestran el uso que hace del idioma y como su uso del lenguaje puede

enriquecer la obra; estas decisiones lo hacen parte de la obra traducida y en palabras de Álvarez su fin último es cumplir las exigencias estéticas del texto:

La exigencia más importante y también la más difícil es la que podemos llamar *estética*; es decir, como ha de reproducir el traductor en la nueva lengua la fuerza y valor peculiares, el sentido implícito, así como el meramente explícito de lo que el autor original creó en una lengua y cultura diferentes. (19).

El traductor-escritor tiene como labor principal garantizar fidelidad en el texto y hacer que éste sea creíble para la audiencia meta, la intención del texto será la misma que en la obra original pero la escogencia de las palabras y rasgos estilísticos serán enteramente suyos.

En conclusión, el traductor-escritor es un componente clave en la producción del texto dramático y dentro de la cultura meta. Joaquín Gutiérrez hace uso de estos elementos y mantiene su creación artística a través de su uso particular del idioma en la obra *Hamlet*.

Capítulo 3
Marco conceptual

En el presente capítulo se exponen los postulados teóricos en los que se basa este estudio monográfico. Se explican la teoría y postulados propuestos por André Lefevere (1985) en su teoría de Manipulación de la traducción presentados en sus obras *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario* de 1996 y *Translation/History/Culture* de Susan Bassnett y André Lefevere de 1996. Se analizan cada uno de los conceptos que se relacionan con el trabajo particular de Joaquín Gutiérrez en la traducción de la obra *Hamlet* de 1982, publicada por la editorial Editores Mejicanos Unidos. Cada uno de los postulados de la teoría se conceptualizarán con respecto a la realidad costarricense al momento de la publicación y se desarrollará el concepto de estilo del traductor con respecto a la obra de Gutiérrez.

3.1. La traducción como reescritura

La reescritura de la obra traducida en términos de Lefevere es la manipulación del texto de parte del traductor. Es la representación de la lectura del original hecha por el traductor y éste “decide” cómo presentársela al público meta. El autor señala que la reescritura “existe desde [que] los antiguos griegos que enseñaban a los romanos, hasta los renacentistas y los traductores modernos que pretenden traspasar culturas” (14) y que “el proceso básico de reescritura actúa en la traducción, la histografía, las antologías, la crítica y la edición [...] adaptaciones para cine y televisión” (22). La reescritura es usada a favor del público en algunas ocasiones y en otras puede ayudar a imponer las ideas del traductor y favorecer lo que este considere correcto; sobre el concepto de reescritura Lefevere afirma lo siguiente:

[R]ewriting is manipulation, undertaken in the service of power and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewriting can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, an in an age of ever increasing manipulation of all kinds. (2)

Así “la traducción es otra manera de escribir el texto” (138; mi traducción) y los traductores son productores de texto nuevos basados en obras originales. En la misma obra se propone que, “[t]ranslations represent their originals for readers who cannot read those originals. In other words, translations create the 'image' of the original for the readers who have no access to 'reality' of that original” (138).

Según Lefevere, “las obras de los reescritores en muchas ocasiones determinan lo que será leído por la sociedad y a su vez determinan cuáles serán las obras que la sociedad aceptará como canon y si los reescritores están de acuerdo con la ideología dominante” (20). Lefevere plantea que, “las reescrituras son más numerosas que las obras originales y por esto tienen mayor influencia en los lectores no profesionales que son el público sin estudios en literatura (16), la labor de los reescritores está relacionada con proveer accesibilidad a los textos a éste tipo de lectores. Es decir, el traductor manipula el texto hasta el punto de convertirlo en propio para la audiencia meta y logra traspasar su ideología a través de su texto; en ese sentido Lefevere propone que “las reescrituras se producen al servicio, bajo las limitaciones de determinadas corrientes ideológicas y/o poetológicas” (18). Lefevere define a los traductores como reescritores, pues producen textos nuevos a partir de los originales, y la importancia de su labor radica en que son una “fuerza que potencia la evolución literaria” (14). La reescritura y el trabajo de los reescritores promueven el cambio en la sociedad y hace que las traducciones sean relevantes para el desarrollo cultural.

3.1.1. El sistema: el mecenazgo y la traducción

En sus postulados más específicos Lefevere propone que existen varios elementos que interactúan dentro del proceso traductor y que definen cual será el resultado final. El primero es el sistema, que para Lefevere es “[u]n término neutro descriptivo usado para designar un conjunto de elementos interrelacionados que comparten ciertas características que los aparta de otros elementos” (27). El sistema, en términos más simples se puede comprender como la cultura dentro de la que se desarrollan tanto la traducción como la obra original. Existen dos actores importantes

dentro del proceso de traducción, los escritores que son los autores de los textos originales y los traductores, que son los que en su propio concepto reescriben la obra. Citando a Lefevere, [los traductores] “pueden decidir quedarse dentro de ese sistema y limitarse a las normas que se les proponen” (27). El concepto de libertad creativa queda subvencionado a lo propuesto por el sistema o la cultura a la que pertenece el traductor.

El siguiente elemento por definir dentro de la teoría es “mecenazgo”, que según Lefevere, “es el poder que facilita o dificulta la literatura dentro del sistema y que impulsa la reescritura, su principal actor es el mecenas quién determina la ideología y la poética de la sociedad” (28). Para aclarar el mecenazgo se puede decir que:

[E]stá formado por tres elementos que interaccionan según varias combinaciones. Hay un componente ideológico que actúa como construcción a la hora de elegir y desarrollar la forma y el tema. Ni que decir del término “ideología” no se toma aquí en el sentido circunscrito de la esfera política; por el contrario, “la ideología sería ese entrelazado de forma, convención y creencias que ordena nuestras acciones (Jamesson 107). Existe también un componente económico; el mecenas se ocupa de que los escritores y reescritores puedan vivir, dándoles una subvención o un puesto de trabajo. (30)

La teoría propone que parte de las decisiones tomadas por los reescritores están basadas en las sugerencias hechas por los mecenas, éstos “pagan por derechos de autor, por la venta de libros o emplean a los profesionales” (31). A su vez los grupos de mecenas pueden estar constituidos por “una institución religiosa, un partido político, una clase social, la corte real, las editoriales, y por último y no por ello menos importante, los medios de comunicación” (30). En otras palabras, los mecenas mantienen el sistema funcionando aunque esto implique la pertenencia dentro de un sistema y un grupo específico. Y el sistema puede ser de dos tipos: “indiferenciado — cuando sus tres componentes —el ideológico, el económico y el de estatus— son administrados por el mismo mecenas” (31) y, el sistema “diferenciado, cuando el éxito económico es relativamente independiente

de los factores ideológicos y no trae estatus” (31). Ambos sistemas están controlados por los mecenas que a su vez controlan ideologías y contenidos y tratan de conservar su estabilidad social y económica. Lefevere señala que, “la aceptación del mecenazgo implica que escritores y reescritores trabajen dentro de los parámetros fijados por sus mecenas y que estén dispuestos y sean capaces de legitimar tanto el estatus como el poder de sus mecenas” (33) y este puede basarse en el ánimo de lucro o de la expansión ideológica. Lefevere propone que: “los traductores, por enterrar de una vez el viejo adagio, tienen que ser traidores, pero la mayor parte del tiempo no lo saben, y casi nunca tienen otra opción, al menos no en tanto permanezcan dentro de los límites de la cultura” (27).

Para el autor los traductores obedecen a las exigencias culturales y con su trabajo y el patrocinio de los mecenas hacen que la misma evolucione o permanezca estática.

3.1.2. La literatura y la traducción

El sistema literario está controlado por una serie de factores externos a la literatura misma. Lefevere señala que, “los lectores no profesionales son los que reciben los productos de las reescrituras” (29). Para Lefevere literatura es, “uno de los sistemas que constituyen el “complejo sistema de sistemas” conocido como cultura. Y una cultura, una sociedad es el entorno de un sistema literario. El sistema literario y los otros sistemas pertenecientes al sistema social” (28).

La literatura es el reflejo de la sociedad y de la cultura; los escritores y traductores que participan de la producción literaria la enriquecen por medio de sus obras. En la teoría de Lefevere la literatura es “un sistema “artificial” porque está formado por objetos y por agentes humanos que leen, escriben y reescriben textos” (26). Comentando lo dicho por Lefevere, dentro de sistema existen dos factores que definen la literatura, “el primero trata de controlar el sistema literario desde el interior y el segundo opera fuera del sistema literario y son los poderes o personas influyentes” (29). Estos sistemas a su vez se componen de

los profesionales, son los críticos, escritores de reseñas, los profesores y los traductores. A veces fulminarán ciertas obras literarias que se oponen frontalmente al concepto dominante de lo que la literatura debería (permitírsele)– su poética– y de lo que a la sociedad debería (permitírsele) –ideología–. (29)

En algunas ocasiones se oponen a la creación literaria y lo que ésta debería ser socialmente. Estos profesionales representan al sistema reinante y a su vez está inserto en el sistema literario o canon que es otro de los términos propuestos por Lefevere, y señala que “la canonización de una obra depende de la poética reinante” (36). Por tanto es necesario definir qué es la poética y cómo influye en el trabajo de los traductores.

3.1.3. La poética y la traducción

La poética define lo que la sociedad busca de la literatura y lo que anhela obtener de ésta; Lefevere sugiere que la poética, [E]stá formada por dos componentes; uno es un inventario de recursos literarios, géneros motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos; el otro una idea de la cual es o debería ser, el papel de la literatura en el sistema social en su conjunto. Este último influye en la selección de temas que deben ser relevantes para el sistema social si la obra literaria llega a ser apreciada. (41)

Parafraseando a Lefevere, la poética influye en la creación de sistemas literarios, y en su conceptualización, el autor señala además que la poética está influenciada por agentes externos a su propia esfera (42). Sin embargo, las reescrituras juegan un papel menos importante en la configuración del sistema literario que los escritores originales, para Lefevere, “las instituciones imponen o tratan de imponer la poética dominante en un período, usándola como criterio que mide la producción en ese momento” (34). La poética evoluciona de la misma manera que lo hace la sociedad; es decir, a través de la poética se generan las ideas que conforman la literatura y propone lo que serán los ideales sociales que no dependen de la lengua sino más bien del ambiente social en

el que está inmersa la literatura y cada vez que se presente una nueva ideología surgirá una nueva poética. Lefevere define este último término como codificación y dice que: “cuando se codifica la poética de un sistema literario la práctica precede a la teoría [...] ocurre en un determinado momento, e implica tanto la selección de ciertos tipos de prácticas aceptadas así como la exclusión de otras (42)”. Este proceso de adaptación y codificación de nuevos términos le permite que la poética sea dinámica, parafraseando a Lefevere, las ideas de algunos escritores serán canonizadas y serán propuestas a futuros escritores (44). Lefevere aclara sin embargo que “una poética no se circunscribe a la lengua” (49), y las ideas que desarrolla van más allá de la lengua y más hacia el plano socio-político en el que se desarrolla.

La importancia de la poética radica en que es el componente filosófico de la ideología; Lefevere señala que, “[c]ada poética dominante congela y sin duda controla la dinámica del sistema” (51), se puede decir que es inmaterial, pero influyente en la ideología dominante.

La ideología según Lefevere es: “el armazón conceptual que se compone de opiniones y actitudes consideradas aceptables en cierta sociedad en cierto momento y a través de la cual los lectores y los traductores enfocan los textos” (mi traducción; en Bassnett 48). Mediante el uso de la edición de las reescrituras los mecenas controlan que es lo apropiado en la sociedad, ellos encargan a los reescritores, o a los profesionales a hacer los cambios que consideren aceptables. En palabras de Lefevere, la ideología es “lo que a la sociedad debería (permitírsele)” (29). Así el reescritor limita el producto que el sistema recibirá y las ideas que salgan a partir éste. Lefevere, propone que para el proceso de traducción, la ideología es la red de costumbres y creencias que definen como actuar en sociedad y que definen qué cambiar en el proceso de reescritura; él señala lo siguiente con respecto a la obra *El Diario de Anna Frank*, misma que usa como ejemplo para demostrar la influencia de la ideología en el proceso de edición, y a los cambios hechos a la obra: “[s]e podría decir que estos pertenecen a tres categorías: algunos cambios pertenecen al terreno personal, algunos son ideológicos y otros pertenecen a la esfera del mecenazgo” (82). El resultado de la obra literaria está influenciado por alguno o todos estos factores. Lefevere con respecto al resultado final dice que,

[L]a ideología dicta la estrategia básica que el traductor va a utilizar, y por tanto también dicta las soluciones a problemas relacionados tanto con el nuevo “universo del discurso” del original (objetos, conceptos, costumbres del mundo que le era familiar al escritor original) como la lengua en la que está escrito el original. (59)

Es decir la ideología es el ámbito en el que el traductor logra manipular la obra y adaptarla a lo que debe hacer con el encargo de traducción. Los traductores trabajan entre la poética que es dictada por la sociedad y por la ideología que define lo que ellos pueden hacer.

3.1.4. El universo del discurso, el lenguaje y la traducción

En este apartado, se discutirán los elementos lenguaje y universo del discurso. Para Lefevere, el efecto en los lectores se logra

[M]ediante la combinación de estrategias ilocutivas o formas de utilizar diversos recursos lingüísticos. Los lectores de textos traducidos normalmente esperan que la combinación de estrategias ilocutivas sea menos eficaz en la traducción que en el original. Si no lo esperan, al menos se resignarán a que algo se pierda en la traducción. (125)

El uso apropiado del lenguaje propone en los lectores cierta expectativa con respecto al trabajo del traductor. Los lectores esperan cierta creatividad en los textos traducidos, y la esperan en el sentido de que la obra traducida no es un producto original si no que ha sido previamente manipulado por el traductor y que el lector podría percibir como poco exitosa.

Lefevere propone una serie de razonamientos al respecto. Propone que el lector puede percibir una serie de elementos al momento de juzgar la traducción:

1. El más vago de todos según Lefevere, puede ser que la traducción pudo haber sido mejor.
2. Si el lector es capaz de hacer una comparación entre el original y las traducciones, puede buscar aspectos específicos que desee comparar.

3 .La traducción no ha logrado una combinación ideal de estrategias elocutivas y esto basado en el hecho de que la traducción muestra la prevalencia de una estrategia sobre la otra. Según Lefevere, lo vuelve poco natural por razones fuera del texto original.

4. Diferencia de la poética dominante en el texto original y la que prevalecerá durante su traducción. (125)

En cuanto al universo del discurso, y la aplicación al trabajo de los traductores, Lefevere señala que,“las lenguas son diferentes, y ningún traductor por muy preparado que esté, reducirá estas diferencias” (126). El universo del discurso cambia de acuerdo con cada sociedad y la manera en la que se percibe la obra depende de la lengua meta y de la percepción que esta tenga de la lengua original, en muchas ocasiones existen culturas que son más abiertas a los cambios y poéticas y universos discursivos diferentes, lo que facilita la reproducción y distribución de reescrituras (122). Es decir, el traductor como lo ha llamado a lo largo de su trabajo tiene la libertad de utilizar sus propios recursos estilísticos a favor de su reinterpretación del texto tanto en estrategias de locución, componentes semánticos, elementos intertextuales, elementos dentro del texto y de orden fonológico.

3.2. Elementos de la teoría de la manipulación presentes en la traducción de Hamlet de Joaquín Gutiérrez

Se estudia la traducción de Hamlet realizada por Joaquín Gutiérrez en 1982 y publicada por la editorial Editores Mejicanos Unidos, que en este caso, junto con el mismo Joaquín Gutiérrez toman el papel de mecenas al ser los impulsores de la traducción de la obra, la editorial por su valor comercial y Gutiérrez por su gusto personal, pues como señalaba Salas en su artículo “[a]parte de un excelente conocimiento de ambos idiomas, don Joaquín poseía un gran amor a Shakespeare lo que en su opinión era el principal requisito de un traductor de Shakespeare ”(123). De la editorial por su parte, no se tiene registro específico del encargo de traducción sin embargo, en el grupo HISTRAD en el

sitio oficial de la Universidad de Alicante hace alusión a la actividad traductora de Joaquín Gutiérrez en el período comprendido entre 1978 a 1988, en la que se evidencia la preferencia de las editoriales por obras dramáticas, esta preferencia, coloca a las editoriales en una posición de mecenazgo, señalan que hace traducciones de El Rey Lear y Macbeth y que:

Entre los textos del autor inglés, traducidos por Gutiérrez, también se encuentra Hamlet. Al igual que en el caso de Macbeth, la versión de Gutiérrez de la tragedia sobre el príncipe danés corre a cargo de Editores Mexicanos Unidos (México, 1988; 2000 ejemplares de tirada). La traducción de este título se reeditó en San José (por la Editorial de la Universidad de Costa Rica) en 1993.

(<http://web.ua.es/va/histrad/documentos/biografies/joaquin-gutierrez-mangel.pdf>)

3.2.1. *El profesional: Joaquín Gutiérrez, escritor y traductor*

El trabajo de Joaquín Gutiérrez como escritor está permeado por sus ideologías políticas, según Gerardo Contreras,

[E]n Joaquín Gutiérrez Mangel a través de toda su obra y su acción política nos encontramos con el artista el cual concibe que “el arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del orden social” o sea desplaza de su quehacer humanístico la concepción idealista de observar y analizar el arte por el arte, porque como él enfatiza “...sí, el arte es una forma de conocimiento de la realidad. (2)

En el ámbito literario “Don Joaquín tradujo las variaciones estilísticas del original, los cambios entre prosa y verso blanco, los dísticos rimados, y el uso de pronombres, *thou* y *you* en inglés por “vos” y “tú” en español. “ (124) Lo que le era permitido por su estatus de profesional. Parafraseando a los investigadores del portal HISTRAD, El aporte principal de Joaquín Gutiérrez como traductor radica en “su contribución a la recepción en Hispanoamérica de la obra del que probablemente sea el mayor genio de la literatura universal: William Shakespeare. Consciente del considerable contraste entre el español peninsular y el hispanoamericano quiso aportar una variante autóctona que recogiera en el texto meta la sensibilidad lingüístico-cultural propia de la variedad americana del español (HISTRAD).

Su pertenencia al canon literario costarricense le permite desarrollar su labor traductora libremente aunque a pesar de ser publicado tiempo después de concluir sus trabajos. El estatus de profesional de Joaquín Gutiérrez le permitía decidir de qué forma traducir las obras que se le encargaban en su faceta de reescritor. Los postulados propuestos por Lefevere se delimitan de la siguiente manera: Joaquín Gutiérrez representa a un autor de la élite profesional y para propósitos de esta investigación es también considerado mecenas, junto con Editores Mejicanos Unidos casa editorial que publica su obra *Hamlet*. Para 1980 las editoriales como Editores Mejicanos Unidos tomaban en cuenta elementos como crisis políticas, sistemas poco colaboradores y sociedades convulsas pueden influir en el quehacer de los escritores como lo proponía Lefevere. Los mecenas, en este caso la editorial, como participante del conjunto social son los que definen que ideología es la que se debe seguir. Para 1982, año en el que se publica la traducción de *Hamlet*, parafraseando a Rojas y Ovares, la sociedad costarricense era cambiante y con una clara preferencia por la literatura dramática esto impulsado por el gobierno, representado por el Ministerio de Cultura (209), Rojas y Ovares señalan además que:

[L]a década de 1980 presenta diferencias – aún poco estudiadas– en relación con los años precedentes. Esta situación puede ilustrarse con el caso de la actividad teatral que, no obstante mantener un número elevado de público diario, decayó en la calidad de las obras representadas. Una de las posibles causas de lo anterior fue el cambio de las políticas culturales por parte de las instituciones gubernamentales (121)

En 1980 en Costa Rica según Ovares y Rojas se le daba auge a la lírica lo que para algunos podía ser motivo para deducir la inclinación de Gutiérrez por la traducción de obras dramáticas con una marcada influencia lírica.

3.2.2. *La poética: el ámbito poético-literario de la Costa Rica de 1980*

Como se definió anteriormente, la poética define lo que la sociedad busca de la literatura y lo que la sociedad anhela obtener de la literatura. Para Lefevere la poética es “lo que la literatura debería (permitírsele)” (29). En el trabajo de Joaquín Gutiérrez, la poética es representada por el conjunto de normas abstractas presentes en la sociedad costarricense de principios de 1980, como

explican Rojas y Ovares, “en esos años maduró todo un proceso intelectual y político que se manifestó, entre otros, en la teología de la liberación, la pedagogía del oprimido, las teorías sociológicas sobre la dependencia y la renovación de la literatura hispanoamericana” (209).

Las obras reflejaban la influencia ideológica predominante en América Latina. En el caso de estudio, la poética sirve como medio para la difusión cultural, teorías literarias y define como deben ser las obras literarias para ese momento en particular. La clase política era el grupo social que define cual es la ideología que predomina y decide cuáles son los términos en los que la sociedad debe actuar por tanto, la teoría propone que parte de las decisiones tomadas por los traductores están basadas en las sugerencias hechas por los mecenas, éstos “pagan por derechos de autor, por la venta de libros o emplean a los profesionales” (31). Joaquín Gutiérrez por su carácter de escritor y profesional perteneciente al canon literario costarricense puede influir en este sistema de pensamiento, y como autor perteneciente al canon literario tiene el estatus requerido para influir la ideología costarricense de 1982, pese al modelo cultural de 1980 que buscaba la incursión de literatura centroamericana y costarricense, como fue señalado por Rojas y Ovares (210). Las autoras además señalan que en esos años, “el Estado subvencionaba a la Compañía Nacional de Teatro y fijaba políticas en ese campo. Surgió el interés en la capacitación, la formación de grupos y la difusión de teatro nacional y extranjero” (210), es decir la ideología reinante en Costa Rica para 1982 permitía la producción de traducciones dramáticas y su forma era no solo aceptada sino que alentaba la creación de este tipo de obras.

3.2.3. La ideología y la sociedad costarricense de 1980

La teoría de la manipulación propone a la traducción como una obra reescrita, que en el caso de Gutiérrez podría significar que el Hamlet de Gutiérrez es la simple reescritura del personaje creado por Shakespeare y aceptado por el público meta en la Costa Rica de 1982, según lo dicho por Lefevere,

Translations create the 'image' of the original for those readers who have no access to the 'reality of that original. Needless to say, that image may be rather different from the reality in

question, not necessarily, or even primarily because translators maliciously set out to distort that reality, but because they produce their translations under certain constraints peculiar to the culture they are members of (1996: 139)

La influencia del entorno cultural del traductor, desde lo que sucede internamente que en el caso del autor pudo ser su gusto personal hasta lo que la sociedad acepta como un texto puede afectar el resultado final de la traducción. Lefevere señala en su trabajo *Translation/History/Culture* que, “the translator only tries to appropriate foreign content and reproduce it in his own sense, even though he tries to transport himself into foreign situations” (76). Es decir el traductor es afectado por el texto y este proceso sobresalta en la traducción.

De los factores externos que marcan el estilo de traducción y de reescritura, Eduardo Lizano, señala que en la Costa Rica de 1982, “el país se encontraba sumido en una compleja situación resultado de la superposición de dos crisis. De una parte el agotamiento del modelo GPP. De otra, un manejo inadecuado de los *shocks* externos experimentados en el país en los últimos años de la década de los años 1970”(17). Para 1982 Costa Rica vivía una serie de cambios, por un lado el gobierno le daba un auge especial a la creación artística, especialmente del drama pero por otro el país sufría una gran crisis económica que podía de alguna manera influir en la temática de las obras seleccionadas.

Para Lefevere, la literatura es “uno de los sistemas que constituyen el “complejo sistema de sistemas” conocido como cultura” (28). La relación de Joaquín Gutiérrez con el sistema literario reinante en 1980 en Costa Rica, parece indicar que el autor era miembro activo de procesos de cambio cultural y producía obras literarias junto con su creación traductora. La obra *Murámonos Federico* del mismo autor y publicada diez años antes de la traducción de *Hamlet*, da una idea del entorno literario en el que estaba inmerso el autor; Rojas y Ovares señalan que “la novela presenta una complejidad formal que corre paralela a una indignación más profunda sobre el conflicto entre el protagonista y su mundo” (139). El entorno literario de Gutiérrez le permitía el uso de variables del idioma que iban a acercar el texto a la cultura meta y que según Lefevere, en cuanto a los autores y

traductores, “es más frecuente que reescriban obras aceptables que sean aceptables para la poética y la ideología de un determinado tiempo y lugar” (125). Se podría afirmar que, la literatura presentada por un traductor autor como Gutiérrez es aceptable para el público.

Por lo tanto se puede deducir que tras la identificación de rasgos de estilo característicos del autor y de acuerdo con las definiciones estudiadas las medidas que el traductor toma en cuanto al estilo de su obra están basadas en factores lingüísticos, de contenido y sociológicos que le permiten no solo cambiar y transformar patrones léxicos y gramáticos y le dan la oportunidad de acercar la obra al público meta.

Para concluir, los postulados de Lefevere sugieren un proceso traductor en el que el público meta, la política reinante, el texto cultural y principalmente la lectura que el traductor realiza de la obra original influyen en su forma de traducir, que las decisiones relacionadas con el texto se hacen basadas en la ideología y la poética reinante y adscritas al universo del discurso.

3.3. Joaquín Gutiérrez y el estilo del traductor en la obra literaria

La estilística en particular se refiere a la identificación de los rasgos distintivos del autor; de acuerdo con Olohan el estilo es, “a kind of thumbprint that is expressed in a range of linguistic –as well as non-linguistic-features” (16). Estos rasgos característicos pueden ser identificados y estudiados para determinar el estilo específico del traductor no sólo en una obra sino en el corpus de sus obras y como ella misma lo indica; “authors have an unconscious aspect to style, an aspect that cannot consciously be manipulated but which possesses features that are quantifiable and which may be distinctive” (14). La identificación clara de estos rasgos de estilo permite la definición de un estilo en cualquier autor. Se puede deducir que tras la identificación de rasgos de estilo característicos del autor y según las definiciones estudiadas, las medidas que éste toma en cuanto al estilo de su obra están basadas en factores lingüísticos, de contenido y sociológicos que le permiten no solo cambiar y transformar patrones léxicos y gramáticos y le dan la oportunidad de acercar la obra al público meta.

El análisis de los rasgos estilísticos, léxicos, de contenido, gramaticales y figuras literarias permite la identificación del traductor dentro de la obra y las posibles motivaciones detrás de sus decisiones, y a propósito de estas decisiones de estilo de Baker señala que, “one field among the several considered into dramatic text translation is adaptation according to Harrison “adaptation is reworking of a play from the same or another language, or the translation of an artistic work from one medium to another a development of the sense of the Word” (Baker 10).

Pueden reconocerse varios marcadores estilísticos dentro de la obra del autor que permite el análisis y reconocimiento de claves específicas en esta identificación. Boase-Bier señala que el uso de patrones o estructuras características en la traducción puede agregar o quitar emociones al significado del texto, ella señala que: “Pattern is an obvious way of foregrounding particular elements of a text. Breaking the pattern can foreground them even more, if the pattern is first established strongly enough to attract the reader’s attention” (128). El estilo puede definirse entonces como la creación de patrones léxicos, gramaticales, y de contenido específicos presentes dentro de una obra literaria.

En conclusión, el traductor-escritor es un componente clave en la producción del texto dramático y dentro de la cultura meta. Joaquín Gutiérrez hace uso de todos estos elementos y mantiene su creación artística a través de su uso particular del idioma en la obra *Hamlet*.

3.4. Joaquín Gutiérrez en la literatura costarricense, el profesional y el mecenas

Joaquín Gutiérrez nació en Puerto Limón, Costa Rica en 1918 y murió en el año 2000 en San José. De acuerdo con HISTRAD

la obra de este intelectual y activista de izquierda abarca el periodismo, la poesía, el cuento, la novela y la literatura infantil en la que destaca el cuento Cocorí [...] De especial importancia fue su estancia en Chile que se prolongó durante más de dos décadas y que culminó al frente de la editorial Quimantú (HISTRAD)

Es considerado uno de los escritores más importantes y uno de los más internacionales de la literatura costarricense, citando a Álvaro Quesada “Gutiérrez, es el creador de múltiples novelas, y renueva de manera polémica e innovadora la tradición literaria costarricense”. La obra de Gutiérrez pertenece al movimiento literario conocido como “la generación del 40” que se caracterizaba por un discurso liberal. Según lo descrito por Rodríguez,

Este conjunto de textos remiten, por analogía, a la literatura de la década anterior, al cuestionamiento del modelo liberal de identidad nacional y a la fragmentación de ese imaginario. La generación del 40 profundiza esta transformación y busca nuevas formas de imaginar y cambiar la nación, reclamando el protagonismo de otros seres humanos ya identificados por la narrativa de los años 30: sujetos subalternos, habitantes no vallecentralistas (223)

En el caso de las obras estudiadas en este trabajo monográfico, es el profesional propone un texto nuevo, con diversidad de estructuras nuevas para el lector, el uso de estructuras diferentes de las del original supone la manipulación descrita por Lefevere en función de las preguntas: “¿Quién habla?”, ‘¿Quién escribe?’, ‘¿Quién traduce?’. El carácter canónico de Gutiérrez le permitía hasta cierto punto ser considerado un profesional que le decía a la sociedad lo que debía pensar y un mecenas en tanto podía decidir qué era lo que quería reescribir. Federico Patán, en su artículo “Hamlet dialoga con Ofelia” señala:

En cuanto a Joaquín Gutiérrez, no tengo mayores noticias que el libro mismo. Pero en el prólogo encuentro que Gutiérrez fue autor de una traducción del Rey Lear y descubro un estudioso al tanto de mucha minucia shakesperiana, lo cual me hace pensar en un hombre bien preparado para la empresa. Además, lo confiesa al explicar su método de trabajo, apoyó su tarea consultando siete versiones al español del Hamlet y al cotejar, lo cito, "nos dimos cuenta de que numerosos párrafos son interpretados de manera diversa. En esos casos nos atuvimos, naturalmente, a la interpretación que nos pareció más adecuada" (Gutiérrez, XXIII) (48).

Como traductor puede considerarse un estudioso capaz de emprender la tarea de la reescritura de una obra considerada canónica.

3.5. El entorno sociocultural costarricense en 1982, la poética, la ideología y el universo del discurso

Como ya se ha mencionado, la Costa Rica de 1982 estaba inmersa en una crisis económica y política que hace propicia la creación de obras que resalten la identidad cultural y el arraigo. Según Rojas y Ovares “[l]a coexistencia de presente y pasado da pie a una reflexión sobre la identidad del costarricense”(247), en este contexto una traducción como *Hamlet* sería aceptable como una obra que favorezca la ideología reinante, en tanto es un clásico de la literatura universal, con una temática contemporánea, dentro de los temas recurrentes en el teatro de los ochenta en Costa Rica, las autoras señalan “el conflicto familiar, la virtud política y conflictos políticos” que se relacionan con la temática de *Hamlet*. Parfraseando a Lefevere, si la poética es lo que la sociedad debe ser (29) y la ideología lo que la sociedad debe pensar (31). Podemos concluir que la traducción de *Hamlet* representa fielmente a la sociedad costarricense de 1982.

Puede considerarse que existen signos distintivos de Joaquín Gutiérrez dentro de la traducción y como se ha descrito tuvo la capacidad de adaptar las ideas a la cultura costarricense.

Capítulo 4

Objeto de estudio y Metodología

Este capítulo se centra en una descripción del corpus estudiado y se describen las variables estudiadas a lo largo de la presente investigación monográfica. En una primera sección se presentan las obras *Murámonos Federico* de Joaquín Gutiérrez así como su traducción de la obra *Hamlet*. En una segunda sección se hace pequeña reseña sobre el autor y su trabajo como traductor en una segunda parte se describe las estrategias utilizadas para el procesamiento del corpus de fragmentos estudiados. Se puntualiza cómo se escogieron y procesaron los fragmentos elegidos. Además se hace una descripción breve de las herramientas utilizadas para el procesamiento del corpus. El capítulo está dividido en tres apartados llamados elaboración, corpus y clasificación de las categorías a estudiar, y, está a su vez dividido en diez sub secciones que procuran explicar cada uno de los aspectos a investigar de manera específica para determinar estilo de traducción, junto con la metodología que se emplea para su procesamiento. Se explica cómo se utilizan cada una de estas categorías en el estudio posterior del corpus de fragmentos elegidos. Finalmente, se definen los factores específicos de la teoría de Lefevere y se explica la relación de los posibles datos obtenidos con los factores socioculturales expuestos por Lefevere y explicados previamente en el marco conceptual.

Se presentan y analizan los resultados obtenidos durante la etapa de contraste de las marcas estilísticas del escritor Joaquín Gutiérrez en su traducción de la obra *Hamlet*, luego de su respectiva clasificación con las marcas estilísticas en la obra *Murámonos Federico*. Por lo tanto, el trabajo propone una investigación descriptiva que permita evidenciar y caracterizar la presencia las marcas estilísticas en su trabajo como traductor al tiempo que busca explicar las razones para su uso.

La investigación propone como objetivo principal identificar la relación entre la existencia de elementos estilísticos propios del escritor Joaquín Gutiérrez en su trabajo como traductor de la obra *Hamlet* de William Shakespeare y diversos factores sociotextuales que condicionaron el proceso de traducción; este objetivo sugiere por sí mismo una investigación de análisis textual, de naturaleza empírica, el procesamiento de datos mediante diversos métodos de clasificación y su posterior confrontación. La observación descriptiva permite una clara caracterización de la realidad estudiada y

arroja resultados específicos e interpretables; según lo planteado por Hurtado, la investigación observacional “consiste en la observación rigurosa de una situación tal y como se produce” (173), lo cual garantiza que no se manipularán los datos y que el estudio puede ser realizado con diferentes trabajos literarios del mismo autor o autores diferentes pero con la expectativa de lanzar resultados similares. Se busca la recopilación de datos específicos que permitan la identificación de estilo del traductor, el procesamiento de los datos obtenidos y su posterior análisis contraponiendo las marcas estilísticas con las recopiladas de un trabajo original del escritor y que permitan determinar su grado de similitud como traductor.

4.1. Corpus

En esta sección se dará una breve reseña de las obras *Hamlet* y *Murámonos Federico* que se examinan en la presente investigación.

4.1.1. Hamlet

La obra *Hamlet*, traducida por Joaquín Gutiérrez, es una obra de la literatura universal escrita por William Shakespeare entre 1599 y 1601, es considerada una de las grandes tragedias de Shakespeare, junto con *Otelo*, *El rey Lear* y *Macbeth*. La obra toma lugar en el palacio de Elsinor en Dinamarca. Se narra la historia de Hamlet príncipe de Dinamarca y su venganza en contra de los asesinos de su padre. A medida que la obra avanza aparece el fantasma del rey muerto lo que desencadena los sucesos principales de la obra. Las apariciones hacen que el protagonista dude de sí mismo y además descubra la verdad sobre la muerte de su padre y decida vengarlo. A nivel estilístico la obra presenta una serie de elementos característicos que la distinguen dentro de las obras de Shakespeare, entre ellos siete soliloquios declamados por el protagonista, pocas acotaciones y dirección para los actores y diferentes tipos de registros en el lenguaje de los protagonistas haciendo una clara distinción entre los nobles y los sirvientes, esto permite una mayor variedad de estructuras léxicas al traductor. Para el presente trabajo se hizo una extensa búsqueda de material sobre la traducción específica de la obra *Hamlet* realizada por Joaquín Gutiérrez sin

embargo, no ha sido posible encontrar referencias específicas. Se hacen referencias generales a las obras traducidas por Gutiérrez en el período entre 1978 con el *Rey Lear* y 1988 con *Macbeth*. Al respecto, Álvaro Salas señala que:

En una entrevista con Víctor Hugo Fernández, Gutiérrez explicaba que tardó cerca de un año en cada una de sus tres primeras traducciones pero tan sólo seis meses en su última traducción, *Julio Cesar*, pues urgía ponerla en escena y por la familiaridad que don Joaquín ya había adquirido con el lenguaje y recursos estilísticos Shakesperianos durante sus tres primeras traducciones (Fernández 1994: 3D).

En esta misma entrevista, Gutiérrez explicó el orden que seguía otros secretos de su forma de traducir a Shakespeare:

Primero leo la obra y luego me documento entorno a ella y a su época. Estudio a los comentaristas para ver sus criterios y formarme los míos. Luego comienzo traduciendo un poco del principio, un poco del medio y algo del final, para agarrarle el pulso a la obra y sentir su ritmo, el cual hay que mantener siempre. Después lo que hago es llenar los espacios en blanco. (en Fernández 1994: 3D). (124)

Como se explicó anteriormente no se cuenta con información específica sobre la traducción de *Hamlet* realizada por Joaquín Gutiérrez, solamente se cuenta con referencias generales a la labor traductora del autor; sin embargo, se detalla que el proceso que el traductor-escritor siguió para darle forma a la obra es el mismo método que fue aplicado a la traducción de las tragedias. Se sabe de la traducción y según señala Federico Patán, “por los datos de edición, que el libro lo avaló la Editorial Universidad Estatal a Distancia y que se editó en 1982. En cuanto a González Padilla, su traducción es parte del Proyecto Shakespeare de la UNAM y apareció el año 2000 como volumen 87de Nuestros Clásicos” (49). Patán se refiere a la traducción de Gutiérrez como “rica y natural” (51).

4.1.2. *Murámonos Federico*

Se trata de una novela escrita por Joaquín Gutiérrez cuya primera edición se hace en 1973 y es publicada en 1974, fue ganadora del Premio de la Editorial Costa Rica de novela en 1973.

La obra es considerada una tragedia y logra ser comparada con *Hamlet*, en cuanto a su temática y las relaciones entre personajes adinerados y su servidumbre. Según Alí Jiménez,

[E]sta novela continúa la tendencia inicial del autor de enfatizar el relato en los personajes, su hablar, su diálogo, su discurrir, su pensar, su decir. El autor opta por los personajes, no en el hacer sino en el pensar y decir, hasta llegar a niveles importantes del discurso [...] El mundo interior de los personajes se abre sin tapujos, sin cortapisas y el lector poco a poco va conociendo sus temores, sus anhelos, su desolación, su soledad y tristezas y todo ello desde cada perspectiva del personaje que desaparece como bueno y malo y se convierte en un ser humano con todas las debilidades, virtudes, defectos y su carga ideológica y cultural, sus prejuicios y estereotipos y se abre paso a la lucha por metas mayores, sobre todo políticas, sin borrar su complejidad humana. (150)

En este trabajo funciona como referente de su estilo como escritor. Se seleccionó la obra por su carácter icónico y por su pertenencia al canon literario costarricense además por su cercanía temporal con la traducción. Además los personajes de la obra y las situaciones que se presentan toman como intertexto la literatura universal; al respecto Alí Jiménez señala,

Así, los personajes de *Murámonos Federico* no responden a una unilateralidad en su construcción. Son complejos, contradictorios, como todos los grandes personajes de la literatura. No pueden ser lo que en la terminología de moda se llamaría “políticamente correctos”(151).

La riqueza de texto y personajes permiten un análisis profundo del texto. . El objeto de estudio específico de la obra consiste en el análisis de cuatro fragmentos específicos, una de las cartas escritas por el personaje principal, y tres fragmentos adicionales, uno narrativo, uno descriptivo y uno de diálogo para cada una de las obras.

Para la elaboración del estudio se utiliza la obra *Murámonos Federico*, como texto paralelo original que sirve para definir los rasgos estilísticos del escritor en el idioma original y a su vez permite definir cuáles son los elementos que se deben buscar en su obra como traductor. Los

fragmentos de *Murámonos Federico* se utilizan para caracterizar el estilo de Joaquín Gutiérrez escritor, los mismos fueron seleccionados por su representatividad con respecto a las estructuras y por su funcionalidad para el estudio comparativo que se propone como objetivo el presente trabajo, específicamente se estudiarán cuatro fragmentos de cada obra: uno narrativo, uno descriptivo, un diálogo y uno epistolar, que será el que comparará con el soliloquio escogido de la obra *Hamlet*. El proceso de selección se basó en la funcionalidad de los fragmentos en cuanto al uso de estructuras presentes en la obra dramática que se estudia en la siguiente etapa. Caso especial lo componen los fragmentos epistolares. Estos fueron escogidos al azar entre las catorce cartas que sirven como elemento común de finalización de cada uno de los capítulos que componen la novela *Murámonos Federico*, esto se hizo luego de asegurar la repetición de componentes y buscando garantizar que todos mantienen estructuras comunes. Estos fragmentos son modelos de diálogo interno del personaje y los mismos pueden ser comparados en estructura con los soliloquios de la obra *Hamlet*.

De la obra *Hamlet*, al igual que de la obra *Murámonos Federico* se estudian cuatro fragmentos: uno narrativo, uno descriptivo, un diálogo y un soliloquio, que se comparará con el fragmento epistolar de la obra *Murámonos Federico*. El proceso de selección se basó en la funcionalidad de los fragmentos en cuanto al uso de estructuras presentes en la obra dramática de acuerdo con el uso de estructuras sintácticas, léxicas y semánticas. Cómo en el caso de la obra *Murámonos Federico*, los fragmentos específicos fueron escogidos al azar. Para la escogencia de los soliloquios se estudiaron los siete soliloquios presentes en la obra para asegurar la repetición de estructuras y cómo en el caso anterior, estos fragmentos son modelos de diálogo interno del personaje, los mismos pueden ser comparados estructuralmente con los fragmentos epistolares de la obra *Murámonos Federico*. Los fragmentos narrativos, descriptivos y de diálogo de ambas obras fueron seleccionados por su utilización de estructuras características del tipo de texto, entre ellas, utilización de sustantivos, adjetivos, adverbios de tiempo, signos de puntuación, entre otros y por su extensión pues se buscó que tuvieran una extensión similar.

Los fragmentos se clasificaron de manera sistemática utilizando una tabla de clasificación simple en el programa *Excel*, de Microsoft, que permitió la numeración de fragmentos y su clasificación por tipo de discurso en la cual fue posible el procesamiento de datos y la obtención de resultados gráficos.

4.2. Elaboración

La primera fase del proceso de análisis consiste en la determinación de los segmentos a estudiar, seguido de la determinación de las categorías estilísticas pertinentes a este trabajo monográfico. Según Maeve Olohan, estas categorías específicas son: “lexical categories, grammatical categories, figures of speech and context and cohesion” (16). Su tipificación permite identificar rasgos específicos del autor dentro de la obra traducida y porcentualizar su grado de interferencia en la misma.

En una segunda fase se seleccionan una serie de fragmentos de la obra traducida y de un texto paralelo original para su procesamiento, comparación y posterior interpretación de resultados. En una tercera fase se contrastan los resultados de ambos conteos y se extraerán resultados numéricos que permiten hacer mediciones sobre los grados de interferencia del traductor, para dichos cálculos se toman en cuenta diferencias mayores al 5 % entre los resultados de cada categoría.

Finalmente, en una cuarta fase se compararán resultados numéricos contra factores extra textuales para determinar el grado de interferencia de estos últimos en el resultado final de la traducción.

4.3. Clasificación y categorías a estudiar

Una vez seleccionados los fragmentos de ambas obras por comparar, el primer análisis que se efectúa consiste en el conteo de palabras, oraciones y clasificación simple de las oraciones de los textos por extensión (cortas, de 1 a 15 palabras, medias de 15 a 30 palabras y largas de más de 30 palabras) y por complejidad. Al finalizar ese proceso inicial se procede a la introducción de los datos

de los fragmentos procesados en la hoja de cálculo diseñada para tal efecto, lo que permite el conteo de datos aritméticos y su clasificación numérica.

En el trabajo se utilizan dos obras de Joaquín Gutiérrez como se explicó anteriormente, *Murámonos Federico* y la traducción hecha por éste de la obra *Hamlet* de William Shakespeare. El primer elemento que se categoriza es el tipo de discurso que se hará para la posterior búsqueda de elementos característicos propios de cada discurso. Esta clasificación se hace con el propósito de comprensión personal de los textos estudiados y se hace utilizando la clasificación de textos propuesta por Isabel García Izquierdo en su obra *Análisis textual aplicado a la traducción*, en la que la autora define los tipos de texto de la siguiente manera: “a. textos argumentativos [...] b. textos expositivos [...] c. textos instructivos (26-29). Para ambas obras se siguió el mismo patrón de clasificación de fragmentos en la que se utilizó la siguiente simbología: Texto argumentativo (TA), Texto expositivo (TE), Texto informativo (TI). Dicha clasificación se hará mediante el uso del siguiente instrumento (Tabla 1):

Tabla 1 Clasificación del tipo de discurso

Fragmento	Tipo de discurso
	TE-TI-TA

4.3.1. Instrumento de análisis estilístico

Luego de la clasificación por tipo de discurso se utilizará la tabla de análisis estilístico (Tabla 2) propuesta por Maeve Olohan, doctora en estudios en traducción de la Universidad de Manchester, para procesar los elementos seleccionados en el corpus, a continuación la tabla 2.

Tabla 2. Rasgos estilísticos identificables en el corpus; clasificación de Maeve Olohan (16)

Lexical Categories	Grammatical Categories	Figures of Speech	Context and Cohesion
General	Sentence types	Gramatical and lexical schemes	Cohesion
Nouns	Sentence complexity	Phonological schemes	
Adjectives	Clause types	Tropes	
Verbs	Clause structure		
Adverbs	Noun phrases		
	Verb phrases		
	Other phrase types		
	Word classes		
	General		

Cada categoría en la tabla de Olohan indica un tipo de segmento por estudiar en los diferentes fragmentos por comparar.

Los segmentos estudiados se clasifican utilizando la siguiente metodología y conceptualización para cada una de las categorías.

4.3.2. Categorías léxicas

Las categorías léxicas se analizan desde su perspectiva más general y se hace por su número de apariciones en los fragmentos y posterior su análisis porcentual. Esta clasificación permite

el conteo numérico de las instancias de utilización de cada una de las categorías por parte del autor. Específicamente se estudia la aparición de sustantivos, adjetivos y adverbios. Se decidió estudiar los verbos en una categoría aparte, en este caso, en las formas no personales del verbo. El traductor toma algunos patrones léxicos y los hace parte de su estilo en el texto, puede utilizar o eliminar estos patrones, y en ambos casos se consideran marcas del estilo del traductor. En la categorización de rasgos estilísticos de Olohan, las categorías léxicas permiten determinar la presencia del traductor en el texto, y con respecto a esta utilización dice que se resaltan los patrones lingüísticos: “the translator’s characteristic use of language his or her individual profile of linguistic habits compared to other translators.” (16). La utilización específica de cada uno de estos rasgos léxicos se analizará en las siguientes categorías, al igual que el tratamiento de tiempos verbales (voz activa y pasiva), eliminación de adverbios y utilización de adjetivos simples o compuestos y se expresarán de manera porcentual para cada una de las categorías. Las categorías léxicas se analizarán mediante el uso del siguiente instrumento (Tabla 3):

Tabla 3. Clasificación de categorías léxicas

Fragmento	Número total de palabras	Sustantivos (%)	Adjetivos (%)	Adverbios (%)

4.3.3. Categorías gramaticales

El siguiente elemento a clasificar son las categorías gramaticales, que a su vez se subdividen por extensión, por la complejidad, por tipo de perífrasis verbal (un verbo en infinitivo o su forma finita más un auxiliar) y por su estructura, así como la tipología general de palabras clasificadas en arcaicas o de uso común. Esta clasificación se hará en los fragmentos respectivos y antes de procesar los datos.

4.3.3.1. Extensión de las oraciones

Las oraciones cortas para propósitos de este estudio se contaron como las que contienen de una a quince palabras, las oraciones medias se consideran a las que contienen de dieciséis a treinta palabras y las oraciones largas son las que van de diecisiete palabras en adelante. Las oraciones se procesaron mediante el uso del siguiente instrumento (Tabla 4):

Tabla 4. Clasificación gramatical por extensión de las oraciones

Fragmento	Número de oraciones	Extensión de oraciones		
		<i>Cortas</i> <i>(número)</i>	<i>Medias</i> <i>(número)</i>	<i>Largas</i> <i>(número)</i>

4.3.3.2. Complejidad de las oraciones

Para propósitos de esta investigación se entiende por oraciones simples las que no presentan subordinación y por complejas las que sí están subordinadas en sus componentes. Para determinar la complejidad o simpleza de las oraciones en la traducción, se debe definir el término “oración compleja” que según Margarita Calvo es “aquella en la que una o varias oraciones ejercen una función sintáctica en el grupo de oraciones, bien como un adyacente de cualquier sintagma o como un sujeto complemento del verbo o de la oración” (195).

Los tipos de oraciones así como la extensión y complejidad son una marca estilística distintiva del traductor pero son también marcas estilísticas del autor del texto original. Estas características identificables se usarán para analizar, la complejidad de las oraciones y la extensión promedio de las oraciones en la traducción versus la complejidad promedio de las oraciones en el texto original. La complejidad de las oraciones se consignará en el siguiente instrumento (Tabla 5):

Tabla 5. Clasificación gramatical por complejidad de la oración

Fragmento	Número de oraciones	Tipos de oraciones	
		Complejas	Simples

4.3.3.3. Clasificación por formas no personales del verbo

Se estudia la utilización de las formas no personales del verbo y se clasifican en verbos en voz pasiva, gerundio, participio, infinitivo y formas conjugadas se utilizará el siguiente modelo (Tabla 6):

Tabla 6. Clasificación de por frases verbales

Fragmento	Tipo de frases verbales		
	Voz pasiva	Infinitivo	Gerundio

4.3.3.4. Clasificación por estructura fraseológica

La siguiente clasificación se hace por su estructura fraseológica. La categoría está dividida en: frases sustantivas, adjetivas y adverbiales. Se utiliza para la clasificación el siguiente instrumento (Tabla 7):

Tabla 7. Fraseología

Fragmento	Frases sustantivas	Frases adjetivas	Frases adverbiales	Tipo de fraseología

4.3.3.5. Clasificación por tipología fraseológica

En esta sección las frases serán clasificadas en arcaicas y las de uso contemporáneo. Dicha clasificación se hará mediante el uso del siguiente instrumento (Tabla 8):

Tabla 8. Tipología fraseológica

Fragmento	Frases arcaicas	Frases contemporáneas

4.3.4. Figuras literarias

Se analizan las figuras literarias presentes en ambas obras, para el presente trabajo monográfico, y por las limitaciones del corpus solamente se analizarán símiles y metáforas presentes en los fragmentos. De ser necesario se agrega una categoría adicional llamada “otros” para la clasificación de otras figuras literarias que aparezcan en menor número. Dicho conteo se realizará utilizando el siguiente instrumento de conteo (Tabla 9):

Tabla 9. Clasificación de por figuras literarias

Fragmento	Tipo de figuras literarias	
	Símil	Metáfora

4.3.5. Mecanismos de cohesión

El último elemento de análisis estilístico serán los mecanismos de cohesión que según Izquierdo es: “[un] principio organizativo de la superficie textual en la comunicación” (147). Lo que permite asumir que le darán forma armónica al texto y dependen enteramente de traductor [y son] la recurrencia parcial y total, el paralelismo, la paráfrasis la sinonimia, el uso de proformas [...] la elipsis, la junción, la utilización de categorías de tiempo y aspecto, los elementos informativos (tema/rema) de la FSP o la entonación” (147). Se utiliza la siguiente calificación para cada uno de los fragmentos (Tabla 10):

Tabla 10. Clasificación de elementos de cohesión

Fragmento	Elementos de cohesión
	Conjunciones Frases paralelas Repeticiones Uso de signos puntuación específicos o particulares Uso de mayúsculas

Los resultados arrojados permiten la definición específica de marcas estilísticas del traductor-escritor para su posterior estudio y análisis en el capítulo siguiente. Como se indicó anteriormente, este procedimiento fue construido basándose en el instrumento propuesto por Olohan; para la sistematización del proceso se utiliza la misma tabla pero los datos se han procesado mediante el programa *Excel* de Microsoft. Este permite contabilizar las instancias en las que se presentan repeticiones de patrones y permite la expresión de los resultados de manera gráfica. Una vez que se contabilizan los resultados, se compararán y se determina si existe identidad o no entre la traducción y el texto paralelo.

4.4. La interferencia de factores externos en la escogencia de elementos estilísticos

Una vez contabilizados los datos se interpretan en relación con los factores externos que afectan la traducción propuestos por Lefevere: política, ideología, mecenazgo, y universo del discurso. Para obtener estos resultados, y una vez determinado el grado de similitud entre las obras *Murámonos Federico* y *Hamlet* se busca establecer cuáles elementos estilísticos presentes en la traducción están presentes en el texto paralelo y pueden ser fácilmente modificados sin cambiar el resultado final de la traducción. En esta sección se hace una interpretación de los resultados y una comparación entre los

estos y la teoría de la manipulación. Esta sección está dividida en: categorías léxicas, extensión de las oraciones, complejidad de la oración, frases verbales, fraseología, tipología fraseológica, figuras literarias y elementos de cohesión y cada una de ellas se relacionará con la teoría de la manipulación. Los resultados de esta sección serán presentados a manera de resumen

Capítulo 5
Análisis de resultados

En este capítulo se detallan y explican los resultados obtenidos del estudio comparativo hecho a los fragmentos elegidos de las obras *Hamlet* y *Murámonos Federico*. Se evidencia por medio de resultados gráficos y aritméticos el proceso seguido para la determinación de la proporción de influencia del estilo del autor en su trabajo como traductor.

Se analiza cada una de las decisiones tomadas por el traductor en cuanto al uso de diversas estructuras tomando en cuenta la premisa de este trabajo monográfico (véase Introducción) en la cual se pretende identificar la relación entre la existencia de los elementos estilísticos literarios propios del escritor en su trabajo como traductor y contrastar dicho estilo con los factores socio contextuales que condicionaron dicho caso de traducción. Para cada apartado se proporciona un ejemplo del corpus seleccionado. Seguidamente, se hace una interpretación de los resultados obtenidos con el fin de conocer la medida en que ciertos factores socioculturales presentes en la Costa Rica de 1982 pudieron influir en la escogencia de palabras, estructuras y elementos característicos del estilo Joaquín Gutiérrez, autor en su traducción de *Hamlet*.

El capítulo está estructurado de la misma forma que el capítulo dedicado al marco metodológico en cuanto a su distribución; es decir, se dividirá en cuatro apartados específicos, a saber: categorías léxicas, categorías gramaticales, figuras literarias y cohesión y coherencia; estos a su vez están divididos en diecisiete sub secciones con su respectiva descripción e interpretación. Cada apartado es introducido por un ejemplo representativo del análisis hecho en cada categoría. Al final de cada apartado se dará una conclusión inicial basada en la interpretación de los resultados.

Finalmente se dará una correlación entre los resultados obtenidos y su relevancia en el contexto del estudio traductológico y la relación de los resultados con la teoría de la manipulación de André Lefevere.

5.1. Categorías léxicas

Se analiza la frecuencia en que aparecen los elementos léxicos a clasificar, tanto en el texto paralelo como la traducción. Las decisiones estilísticas tomadas por el traductor en cuanto al uso característico de adjetivos, sustantivos, verbos y adverbios, definen rasgos específicos del estilo del autor en cuanto a su uso particular del idioma. En el ejemplo a continuación, se señalan los sustantivos, adjetivos y adverbios encontrados en el texto paralelo y en la traducción. Los ejemplos elegidos, son fragmentos representativos de ambas obras y reflejan el proceso seguido para el análisis de los fragmentos seleccionados. La simbología de categorización es, sustantivos se subrayan, los adjetivos se destacan en cursiva y los adverbios en negrita; para esta clasificación no se toman en cuenta los verbos, puesto que serán analizados en un apartado diferente. Se inicia con un ejemplo tomado de la traducción de *Hamlet* (Ejemplo1).

Ejemplo 1. Elementos léxicos categorías léxicas en Hamlet

HAMLET—¡Oh **si** esta *sucia* y *mancillada* carne
Pudiera disolverse y *diluida* caer
como rocío! ¡O que **no** condenara el Eterno
la *propia* inmolación!
¡Oh, Dios **cuán** *tediosas*, *insípidas* e *inútiles*
las *mundanas* costumbres! ¡**Cómo** apesta este (huerto
Infecundo que **sólo** da malezas,
Cubierto por *entero* por ruindad y fetidez!
Que a esto se haya llegado a dos meses escasos
de *su* muerte; **no ni tanto**, *ni* dos.
Un rey **tan** *excelente* que era a éste
lo que Hiperión a un sátiro;
tan *tierno* con *mi* madre que **ni** a un soplo *celeste*

le hubiera permitido que rozara su rostro.
 ¡Cielos y Tierra! ¿Debo recordar?
Si ella se colgaba **como si los deseos**
le aumentaran su satisfacción;
 y que **dentro** de *un mes*... Ayúdenme a olvidar!
Fragilidad tu nombre es Mujer Que a un mes apenas,
antes que gastara los zapatos
 con que siguió el cadáver llorando **como Niobe**.
 ¿Por qué ella... (¡Oh Dios, **si hasta una bestia**
 sufriría **más tiempo!**) ... casarse con *mi tío*,
hermano de mi padre pero **tan diferente**
 de él como yo de Hércules, **dentro** de *un mes*, **aún antes**
 que la sal de sus lágrimas espúreas
 cesara de inflamar sus ojos irritados?
 ¡Oh premura tan pérfida, lanzarse
 Con ese desenfreno entre las sábanas
incestuosas! **No** es *bueno ni* puede acabar **bien**.
 ¡Rómpete corazón,
que ahora debo refrenar mi lengua! (38)

Con este ejemplo se busca demostrar cuál fue el proceso seguido para la extracción y clasificación de figuras léxicas en *Hamlet*. En este caso se determinó que en el soliloquio hay setenta sustantivos, cuarenta y dos adjetivos y treinta y dos adverbios. Para la obra *Murámonos Federico* se siguió el mismo esquema para el análisis. En el siguiente ejemplo se hace el mismo ejercicio para el fragmento epistolar de la obra *Murámonos Federico*, éste se seleccionó por su representatividad en cuanto al estilo del autor.

Ejemplo 2. Elementos léxicos categorías léxicas en Murámonos Federico

Hoy la maestra nos enseñó la cinta de Moebius y es **muy chirote**.

Uno coge una tira de papel, *mejor periódico* para que sea larga, y que la tira tiene dos caras y la prueba es que si una hormiga quiere caminar por *todo* el papel **algún día** tiene que cruzar al otro lado por una de las aristas que se llaman. Por eso se dice que tiene dos caras y eso es lo que pasa con la cinta de Moebius, que uno la tuerce **como si** comenzara a enrollarla para hacer un cucurucho, pero le da sólo una vuelta y **después** pega las dos puntas y con **sólo** hacer eso ya **no** tiene dos caras sino una y cualquiera puede hacer la prueba, **si no lo** cree y con el dedo como **si** fuera una hormiga ir caminando por *toda* la cinta y **entonces** va a ver que nunca tiene que cruzar *ninguna* arista. Y el que no sabe cree que es una prueba de magia. Y **desde entonces** lo que más pienso es que en la vida podría ser **así**, que una cosa pudiera volverse otra y voy a ver **si** puedo coger una cosa que tenga tres caras y volverla otra que tenga cuatro (las pirámides tienen cuatro). Y la maestra me dijo que si lo hago me voy a volver *famoso*; pero se reía un poquito.

Y lo primero es encontrar una cosa que tenga tres caras pero que sea *suave* para poder torcerla y es que si uno no hace las cosas es **muy difícil** imaginárselas.

Y sigo pensando **que** en la vida debía ser **así**: que con hacer tris todo fuera *distinto*, y que eso es lo que me pasa y **no como** cree papá que me llevó **dónde** el médico porque dijo que yo andaba *raro* y el doctor le dijo que no tenía importancia que era el “despertar de la adolescencia” y me mandó un jarabe para el apetito y para que durmiera *tranquilo* porque doy saltos y que tenía que dormir con las manos encima de las cobijas y eso es **tan tonto** porque **si** me daba frío las voy a meter **debajo y nadie se** va a dar cuenta. Y **ayer me** dieron una cucharada y **no** sabe **tan mal** pero por suerte **ahorita** se les va a olvidar y yo prefiero porque **no** quiero tener apetito. Y es *triste* tener que comer sin apetito; pero yo quiero ser *triste* porque **cuando uno** es *triste* queda **más tiempo** para pensar. (40)

Con este ejemplo se busca demostrar cuál fue el proceso seguido para la extracción y clasificación de figuras léxicas en la obra *Murámonos Federico*. En este caso se determinó que en el fragmento epistolar hay ciento cuarenta y un sustantivos, treinta y tres adjetivos y sesenta y cuatro adverbios. Para el análisis de esta obra se siguió el mismo patrón de análisis que para *Hamlet*. El ejemplo demuestra de manera preliminar la preferencia del autor por el uso de sustantivos independientemente de su función léxica. Además se muestra que el uso de adverbios y adjetivos en ambas obras es significativamente menor que el uso de los sustantivos. A continuación se detalla en términos porcentuales los resultados del análisis hecho a los fragmentos descriptivos, narrativos y de diálogo de ambas obras, se incluyen además los porcentajes obtenidos para los fragmentos carta y soliloquio.

5.1.1. Categorías léxicas en fragmento narrativo, descriptivo, diálogo y carta- soliloquio de Hamlet y Murámonos Federico

La tabla a continuación muestra los resultados del análisis estadístico realizado a los segmentos escogidos de las obras *Murámonos Federico* (MF) y *Hamlet* (H) (Tabla 11).

Tabla 11. Resultados del conteo de elementos léxicos estudiados en *Murámonos Federico* fragmento narrativo, descriptivo, diálogo, epistolar-soliloquio

Fragmento		Narrativo		Descriptivo		Diálogo		Epistolar-soliloquio		Promedio	
		MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H
categorías léxicas	sustantivo	57 %	62 %	64 %	57 %	68 %	72 %	63 %	58 %	38 %	37 %
	adjetivo	41 %	34 %	30 %	27 %	22 %	16 %	24 %	22 %	12 %	10 %
	adverbio	2 %	4 %	4 %	16 %	10 %	12 %	13 %	20 %	9 %	11 %

Los resultados generales encontrados en las categorías léxicas estudiadas para los fragmentos seleccionados, resalta el hecho de que para todas las categorías las diferencias entre una obra y la otra promedian el 4,5 %, excepto para el fragmento narrativo, de ambas obras en las que las diferencias en el uso de sustantivos, adjetivos y adverbios por parte del traductor-escritor varían entre un 7 % y 9 %.

La diferencia más significativa de este análisis es que, en la obra *Murámonos Federico* los adjetivos se utilizan de una forma más consistente con diferencias no mayores al 7 % excepto en el segmento narrativo en donde esta diferencia es del 18 %. Los resultados arrojados en esta categoría permiten concluir preliminarmente que el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como escritor en cuanto al uso de estructuras sustantivas, adjetivas y adverbiales excepto en los fragmentos narrativos en cuanto al uso de adjetivos pues la diferencia total promedio entre todas las categorías es de un

2,2 % lo que quiere decir que el uso de categorías gramaticales por parte del traductor-escritor es consistente.

En cuanto a los resultados encontrados en las categorías léxicas para los demás fragmentos estudiados, sobresale el fragmento descriptivo en el uso de sustantivos para ambas obras pues se presenta una diferencia de 9 % entre *Murámonos Federico* y *Hamlet*. En cuanto al uso de adjetivos, dicha diferencia es del 3 % entre ambas obras, lo que indica el predominio de las características de los textos narrativos en la obra *Murámonos Federico*. Los adverbios representan en total una diferencia de 2 %. Los resultados arrojados en esta categoría permiten concluir de manera preliminar que el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como autor en el uso de estructuras adjetivas en los fragmentos elegidos independientemente de su tipología.

Para las categorías léxicas estudiadas en el fragmento de diálogo se destaca por la similitud en el uso de estructuras en donde dichas diferencias no superan el 6 % lo que lo pone únicamente un punto porcentual más arriba de la medida establecida de 5 % entre los segmentos para calcular su similitud.

Los resultados encontrados en las categorías léxicas estudiadas para los fragmentos epistolares y de soliloquio destaca la medida en la cual dichos fragmentos son similares entre ellos. Nuevamente el uso de sustantivos para ambas obras es igual sin diferencia de porcentajes. En cuanto al uso de adjetivos dicha diferencia es del 2 % entre ambas obras lo que indica la preponderancia de las características de los textos de epistolares e introspectivos. Los adverbios para *Murámonos Federico* representa el 9 % de las incidencias mientras que para *Hamlet* son el 11 % con una diferencia entre ambos de un 2 %.

En el caso de los soliloquios de *Hamlet* traducidos por Gutiérrez y los fragmentos epistolares de su obra original, existe una tendencia a la escogencia de sustantivos, reflejado en el uso que hace el autor de pronombres y sustantivos específicos sobre los adjetivos dependiendo del tipo de fragmento. En la obra *Murámonos Federico* el autor utilizó adjetivos en un promedio del 12 % de las ocasiones, mientras que en la obra *Hamlet* utilizó adjetivos en un 10 % de las ocasiones.

Los resultados arrojados en esta sección permiten concluir de manera preliminar que el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como escritor en cuanto al uso de estructuras sustantivas, adjetivas y adverbiales en los fragmentos elegidos independientemente de su tipología. Con excepción de los verbos en los fragmentos epistolar soliloquio y narrativo y el uso de adjetivos en los fragmentos descriptivos.

5.2. Categorías gramaticales

En esta categoría de análisis se estudió la composición de las oraciones de ambos textos en términos de estructura, extensión y forma sintáctica. Se asignaron porcentajes a cada una de las categorías de acuerdo con el número de instancias en las que aparecen y se hizo un estudio por separado en cada uno de los textos seleccionados. El ejemplo a continuación demuestra la manera en la que se realizó el conteo de frases adjetivas, sustantivas y adverbiales para cada uno de los fragmentos seleccionados del corpus. Se analizó la frecuencia en que aparecían los elementos gramaticales a clasificar, tanto en *Hamlet* como en *Murámonos Federico*. Las decisiones estilísticas tomadas por el traductor en cuanto al uso de frases adjetivas, frases sustantivas, verbos y frases adverbiales, definen rasgos específicos de su estilo. De la misma forma se clasificaron las oraciones por complejidad y por extensión y aparecen las respectivas tablas comparativas. En el ejemplo a continuación, se señalan las frases sustantivas, adjetivas y adverbiales encontradas en *Hamlet* y en *Murámonos Federico*. El ejemplo elegido, es un fragmento descriptivo representativo de ambas obras y refleja el proceso seguido para el análisis de los fragmentos seleccionados. La simbología de categorización es: las frases sustantivas se subrayan, las adjetivas se destacan en cursiva y las adverbiales en negrita. Las frases cortas se señalan con una letra (c) minúscula, las medias con una letra (m) y las largas con una (l). Las frases simples se clasifican con una letra (S) mayúscula y las complejas con la letra (C) mayúscula.

Ejemplo 3. Elementos gramaticales; categoría frases adjetivas en el fragmento descriptivo de Hamlet

REINA– Mi buen Hamlet, desecha tus trajes nocturnales

Y haz que luzcan amables tus miradas

con el Rey. (C m) **Y no sigas buscando eternamente,**

con los párpados bajos, a tu padre en el polvo. (C m)

tú sabes que es *común que cuanto vive muere,*

cruzando así por la naturaleza

hacia la eternidad. (C m)

HAMLET– Señora, sí, **es común.** (S c)

REINA– ¿Parece? **No lo es.** (S c)

HAMLET.– ¿Parece? **No, lo es.** (S c) Yo **no sé qué es (parece** (S c)

No son mi negra capa, ni estas ropas luctuosas,

ni el aliento alterado por suspiro,

ni el copioso riachuelo de los ojos,

ni el semblante sombrío, junto con todos

los modales, los gestos y formas del dolor

los que podrían mostrarme verazmente. (C l)

Podrían parecerlo, pues son actos

que cualquier hombre puede aparentar,

más lo que llevo adentro es más que una (aparencia;

esos son los adornos y atavíos del dolor. (C l)

(38)

En el ejemplo se demuestra la predilección del traductor por las frases sustantivas y frases adverbiales en función adjetiva, esto, parafraseando a Olohan (29), es “un rasgo característico” del

estilo del traductor. Cabe destacar que el traductor en cuanto a la fraseología emplea oraciones largas y complejas en su mayoría.

Ejemplo 4. Elementos gramaticales; categoría frases adjetivas en el fragmento descriptivo de Murámonos Federico

Omnipresente. Mirada trasminante que convertía los más ocultos rincones de **la casa** en escenarios profusamente iluminados. (C m) Eran los ojos nictálopes, astrales, extraterrenos? (S c) Lo cierto es que aquellas pupilas celestes parecían estar **al mismo tiempo en todas partes** y todo *lo atisbaban, lo percibían, lo adivinaban*. (C m) Con *la cabeza hundida* en su montañón de almohadas rellenas de plumas de gallina– las de lana acaloraban, las de algodón se apeloaban– Estebanita cedía al sopor de la siesta y **se le cerraban los párpados**. (C l) Flor de María **la observaba**, vigilaba su respiración y solo cuando estaba *muy segura*, salía **en puntillas** de la alcoba. (C l) (70)

En el ejemplo se demuestra la predilección del autor por las frases sustantivas en función adjetiva, de la misma manera que lo hace en *Hamlet*, de la misma forma, emplea frases adverbiales en función adjetiva. Cabe destacar que el autor mantiene su parcialidad por las frases largas y complejas. A continuación se detallan los resultados de manera específica y con promedios para cada una de las categorías estudiadas.

5.2.1. *Categorías léxicas en los fragmentos narrativo, descriptivo, diálogo, epistolar-soliloquio de Hamlet y Murámonos Federico*

En esta sección se categorizó cada una de las oraciones de los fragmentos escogidos por su extensión; categorizadas en largas medias y cortas.

Tabla 12 Resultado del conteo de la extensión de las oraciones para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet

Fragmento		narrativo		descriptivo		diálogo		epistolar-soliloquio		promedio	
		MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H
Extensión oraciones	Oración Corta	50%	33%	0%	40%	81%	92%	18%	47%	45%	44%
	Oración Media	0%	0%	33%	20%	13%	8%	18%	40%	13%	19%
	Oración Larga	50%	67%	67%	40%	6%	0%	64%	13%	42%	37%

Existe balance en la extensión de oraciones y para los fragmentos estudiados lo que siguiere control de las estructuras por parte del autor pero solamente en el promedio global del conteo de oraciones. Si se analizan de manera individual, en la traducción hay un predominio de las oraciones largas. En el apartado anterior se demostró el uso de estructuras más complejas por parte de Gutiérrez cuando traduce. De los fragmentos estudiados en el que existen variaciones más evidentes es en el epistolar-soliloquio en cuanto a la extensión de las oraciones con una diferencia de 51 % entre *Murámonos Federico* y *Hamlet*. En promedio, para cada una de las categorías se notan diferencias no mayores al 6 % en la utilización de frases de extensión media, lo que permite afirmar que en cuanto a la extensión de las oraciones que el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como escritor, con excepción de los fragmentos epistolar y soliloquio y narrativo en el cual no utilizó oraciones medias para la traducción ni para su trabajo original.

A continuación se presentan los resultados comparativos para la categoría de complejidad de las oraciones.

5.2.2. Complejidad de las oraciones para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet

Se estudiaron y contabilizaron las oraciones, en términos de simples y complejas. Como se ejemplificó al principio de esta sección.

Tabla 13. Resultado del conteo de la complejidad de las oraciones para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet

Complejidad	Fragmento	narrativo		descriptivo		diálogo		epistolar-soliloquio		promedio	
		MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H
	Simple	40 %	25 %	33 %	67 %	81 %	62 %	67 %	53 %	54 %	55 %
	Compleja	60 %	75 %	67 %	33 %	19 %	38 %	33 %	47 %	46 %	45 %

En promedio, para cada una de las categorías se notan diferencias no mayores al 2 % en la utilización de frases simples y complejas, lo que permite afirmar que en cuanto a la complejidad de las oraciones que el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como autor. Sin embargo si se analizan cada una de las categorías individualmente y para cada obra se evidencia que existen diferencias de hasta el 19 % entre la utilización de oraciones simples sobre las complejas. Se puede afirmar que en promedio, en cuanto a la complejidad de las oraciones que el traductor las utiliza de la misma forma en su traducción que en el texto paralelo.

5.2.3. Tipos de frases para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet

En este apartado se analizan las frases y tipo de frases escogidas por el traductor y su utilización en cada uno de los fragmentos estudiados (Tabla 14).

Tabla 14 Resultados del conteo de los tipos de frases para los fragmentos elegidos en Murámonos

Federico y Hamlet

Fragmento		narrativo		descriptivo		diálogo		epistolar-soliloquio		promedio	
		MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H
Tipo de frases	Frases sustantivas	50 %	68 %	50 %	53 %	44 %	68 %	48 %	39 %	53 %	53 %
	Frases adjetivas	38 %	17 %	18 %	37 %	28 %	16 %	31 %	28 %	26 %	25 %
	Frases Adverbiales	12 %	15 %	59 %	20 %	28 %	16 %	21 %	33 %	24 %	27 %

Como se discutió en el apartado dedicado a las categorías léxicas el traductor utiliza frases sustantivas como adjetivos y frases adjetivas en lugar de adjetivos simples. Uno de los elementos a resaltar en esta sección es la diferencia de 8 % en el fragmento descriptivo en el uso de frases adjetivas de la traducción sobre el original. De acuerdo con la tipología de este tipo de textos incluyen adjetivos y frases adjetivas para las descripciones, sin embargo en este caso particular y para ambas obras existe un predominio de frases sustantivas con un 45 % en *Murámonos Federico* y un 53 % en *Hamlet*. En promedio, para cada una de las categorías se notan diferencias no mayores al 9 % en la utilización de frases sustantivas, adjetivas y adverbiales lo que permite afirmar que en cuanto a los tipos de frases utilizadas el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como autor en el tipo de las estructuras utilizadas.

Lo anterior confirma que el trabajo del traductor en cuanto al uso de tipos de frases es muy similar a su trabajo como autor excepto en el uso de frases adjetivas para los fragmentos descriptivos.

5.2.4. Fraseología para los fragmentos elegidos en *Murámonos Federico* y *Hamlet*

En este apartado se analiza como el traductor elimina pronombres arcaicos, los sustituye por formales, se trata de conseguir fluidez en el texto meta, y carga de emoción el discurso del personaje. Así como el porcentaje de este cambio es ambas obras

Como queda reflejado en la siguiente tabla de análisis existe mayor utilización de frases arcaicas en el fragmento de diálogo de la traducción.

Tabla 15 Resultados del análisis de la fraseología para los fragmentos elegidos en *Murámonos Federico* y *Hamlet*

Fragmento		narrativo		descriptivo		diálogo		epistolar-soliloquio		promedio	
		MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H
Fraseología	Frases y palabras arcaicas	71 %	29 %	50 %	48 %	14 %	42 %	20 %	56 %	39 %	37 %
	Frases y palabras contemporáneas	29 %	71 %	50 %	52 %	86 %	58 %	80 %	44 %	61 %	63 %

Del análisis de datos se desprenden resultados importantes para cada uno de los fragmentos. En general existe predominio de frases contemporáneas en todos los fragmentos con diferencias de entre 20 % y 35 %. Se puede señalar, preliminarmente, que estos segmentos principalmente el narrativo en *Murámonos Federico* y el de soliloquio en *Hamlet*, representan los dos segmentos en los cuales el escritor y traductor puede hacer uso de sus preferencias estilísticas en cuanto al tipo de lenguaje, de una manera muy preliminar, se puede señalar que estas estructuras arcaicas son una marca distintiva del autor. De acuerdo con los porcentajes arrojados en esta sección, para cada una

de las categorías se notan diferencias no mayores al 2 % en la utilización de frases arcaicas sobre las contemporáneas lo que permite afirmar que en cuanto a las frases utilizadas que el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como escritor, en este tipo de estructuras con excepción de los fragmentos narrativo y el epistolar soliloquio. Es importante señalar que la obra original presenta un mayor uso de frases arcaicas sobre la traducción. A continuación se analizarán las formas verbales.

5.2.5. Verbos y formas no personales del verbo para los fragmentos elegidos en *Murámonos Federico* y *Hamlet*

La utilización de verbos y sus formas no personales del verbo ilustran el uso de los matices del lenguaje. En esta sección se analizarán verbos y las formas conjugadas de estos. A continuación, el ejemplo muestra la utilización de las frases y formas verbales en el fragmento narrativo de las obras *Murámonos Federico* y *Hamlet*. La simbología que se utilizará es (VP) para vos pasiva, (I) para verbos en infinitivo, (G) para gerundio y (P) para los verbos en participio, las formas conjugadas serán solamente subrayadas.

Ejemplo 5. Clasificación de formas verbales y no personales en el fragmento narrativo de Hamlet

REY.– Es muy tierno y laudable en tu carácter
que a tu padre así rindas esos tributos fúnebres,
pero debes saber(I) que tu padre perdió
a su padre y que éste perdió a su vez al suyo
y que el sobreviviente está obligado(VP)
a cumplir(I) con los ritos funerarios
dentro de cierto término;
pero perseverar(I) en obstinado(P) duelo
indica terquedad muy poco digna,
muestra una voluntad rebelde al cielo,
un corazón endeble, una mente azorada(P)

y una simplona comprensión indocta;
 pues si sabemos que ha de suceder(I)
 y es tan común que alcanza a ser(I) trivial,
 ¿para qué en obstinada rebeldía tomarlo tan a pecho? es ofender(I) al cielo,
 al difunto y a la naturaleza
 y absurdo a la razón. Es un lugar común
 que los padres se mueran, y eso vienen gritándonos
 desde el primer cadáver hasta el último, ¡así ha de ser(I)! Despréndete de
 esa aflicción inútil, considéranos
 como a tu nuevo padre y que conozca el mundo
 que eres el más cercano a nuestro trono
 y que siento por ti amor más noble
 que el que siente el padre por su hijo el padre más amante.

En el ejemplo se puede observar la preferencia del traductor por las formas conjugadas del verbo. Además resalta su preferencia por las formas verbales compuestas y el poco uso de la voz pasiva.

Ejemplo 6. Clasificación de formas verbales y no personales en el fragmento narrativo de Murámonos
 Federico

Federico sacó a la Cuijen a bailar (I) un tango, pero pronto se aburríó le dió un empujón porque la necia no lo soltaba y fue a asomarse a la barandilla. La luna se había ocultado (P) y la noche estaba agreconada, color caimito y él de codos impresionado (P), mirando (G) al inmenso, al inagotable, al prepotente. [sic]Era una tripa! Un enorme triperío de petróleo gelatinoso engullendo (G) las piltrafas, basurales, ballenatos y ululantes naufragios. Un colosal, un sonoro y tumultuoso borborismo monótono un terrible remordimiento inalcanzable. Un monarca arrellanado (P) en su trono de retumbos, con las luces de los barcos cabrilleando (G) como una diadema en su corona. (112)

En el ejemplo anterior se puede observar la preferencia del traductor por las formas conjugadas del verbo y su preferencia por las formas no personales del verbo. Se destaca el uso del gerundio sobre la voz pasiva. A continuación, la tabla de resultados del análisis de los fragmentos seleccionados para los verbos y formas no personales del verbo.

Tabla 16 *Resultados del conteo de verbos y formas no personales para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet*

Fragmento		narrativo		descriptivo		diálogo		epistolar-soliloquio		promedio	
		MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H
Verbos y formas no personales	Voz pasiva	18 %	12 %	16 %	11 %	30 %	23 %	11 %	15 %	17 %	17 %
	Participio	35 %	17 %	58 %	22 %	10 %	11 %	30 %	36 %	26 %	26 %
	Infinitivo	6 %	14 %	5 %	11 %	7 %	12 %	31 %	13 %	12 %	13 %
	Gerundio	6 %	14 %	16 %	28 %	3 %	8 %	10 %	5 %	12 %	12 %
	Formas conjugadas	35 %	43 %	5 %	28 %	50 %	46 %	18 %	31 %	33 %	32 %

La utilización de participios (-ido -ado -to -so -cho) en el segmento narrativo para la obra original es de un 35 % mientras que para la traducción es solamente de un 17 %, esta diferencia del 18 % sugiere que el autor hace uso de estructuras verbales en su forma no personal. Según la Real Academia de la Lengua Española el participio define, “persona, tiempo y el modo [...] también el número” (154). En los segmentos narrativos, esta característica del participio permite que sea utilizado en posiciones sustantivas, adjetivas y adverbiales.

De acuerdo con los porcentajes promediados en esta sección, para cada una de las categorías se notan diferencias no mayores al 4 %. La utilización de formas no personales del verbo en la obra original es considerablemente mayor que en la traducción, aunque sean similares en los

resultados globales. Esto permite afirmar que en cuanto a las formas no personales del verbo, el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como escritor en este tipo de estructuras, excepto en la utilización de los participios en los segmentos narrativos y descriptivos. Es importante señalar que la obra *Murámonos Federico* original presenta un mayor uso de participio y gerundio que *Hamlet*.

5.3. Figuras literarias

Para este análisis solo fueron consideradas la metáfora y el símil en el apartado de figuras literarias. En el texto, este análisis, permite ilustrar los aportes estilísticos y creativos del autor, tanto en utilización de las mismas como en su tratamiento. Joaquín Gutiérrez hace uso de estos elementos y mantiene su creación artística a través de su uso particular del idioma, en esta sección se evidenciará la influencia de estas estructuras (metáfora y símil) en una obra sobre la otra. La utilización de las figuras literarias es particularmente evidente en el fragmento epistolar-soliloquio. Según Salas, “para traducir el *blank verse* del original, Gutiérrez usó versos heptasílabos y endecasílabos y puso mucho cuidado en la selección del léxico apropiado. Gutiérrez pensaba que muchas traducciones españolas no eran las más apropiadas para América Latina“(124).

En el ejemplo a continuación se señalan las figuras literarias utilizadas en dicho fragmento. Se señalarán las metáforas encontradas con la letra (M) y los símiles con la letra (S).

Ejemplo 7. Utilización de figuras literarias en el fragmento soliloquio de Hamlet

HAMLET—¡Oh si esta sucia y mancillada carne
Pudiera disolverse y diluida caer
como rocío!(S) ¡O que no condenara el Eterno
la propia inmolación !
¡Oh, Dios cuán tediosas, insípidas e inútiles
las mundanas costumbres! ¡Cómo apesta este huerto
Infecundo que sólo da malezas,
Cubierto por entero por ruindad y fetidez!

Que a esto se haya llegado a dos meses escasos
de su muerte; no ni tanto, ni dos.
Un rey tan excelente que era a éste
lo que Hiperión a un sátiro;(S)
tan tierno con mi madre que ni a un soplo celeste
le hubiera permitido que rozara su rostro.
¡Cielos y Tierra! ¿Debo recordar?
Si ella se colgaba como si los deseos
le aumentaran su satisfacción;
y que dentro de un mes... Ayúdenme a olvidar!
Fragilidad tu nombre es Mujer Que a un mes apenas,
antes que gastara los zapatos
con que siguió el cadáver llorando como Niobe.(S)
¿Por qué ella... (¡Oh Dios, si hasta una bestia
sufriría más tiempo!) ... casarse con mi tío,
hermano de mi padre pero tan diferente
de él como yo de Hércules,(S) dentro de un mes, aún antes
que la sal de sus lágrimas espúreas
cesara de inflamar sus ojos irritados?
¡Oh premura tan pérfida, lanzarse
Con ese desenfreno entre las sábanas
incestuosas! No es bueno ni puede acabar bien.
¡Rómpete corazón,
que ahora debo refrenar mi lengua! (38)

Con este ejemplo se busca demostrar cuál fue el proceso seguido para la clasificación de figuras literarias en la obra traducida. En este caso se determinó que en el soliloquio hay cuatro (4) símiles, no existen metáforas.

Para la obra original se siguió el mismo patrón de análisis. En el siguiente ejemplo se hace el mismo ejercicio para el fragmento epistolar de la obra *Murámonos Federico*, que se seleccionó por su representatividad del estilo del autor en la obra escogida.

Ejemplo 8. Utilización de figuras literarias en el fragmento epistolar de Murámonos Federico

Hoy la maestra nos enseñó la cinta de Moebius y es muy chirote.

Uno coge una tira de papel, mejor periódico para que sea larga, y que la tira tiene dos caras y la prueba es que si una hormiga quiere caminar por todo el papel algún día tiene que cruzar al otro lado por una de las aristas que se llaman. Por eso se dice que tiene dos caras y eso es lo que pasa con la cinta de Moebius, que uno la tuerce como si comenzara a enrollarla para hacer un cucurucho, pero le da sólo una vuelta y después pega las dos puntas y con sólo hacer eso ya no tiene dos caras sino una y cualquiera puede hacer la prueba, si no lo cree y con el dedo como si fuera una hormiga ir caminando por toda la cinta y entonces va a ver que nunca tiene que cruzar ninguna arista. Y el que no sabe cree que es una prueba de magia. Y desde entonces lo que más pienso es que en la vida podría ser así, que una cosa pudiera volverse otra y voy a ver si puedo coger una cosa que tenga tres caras y volverla otra que tenga cuatro (las pirámides tienen cuatro). Y la maestra me dijo que si lo hago me voy a volver famoso; pero se reía un poquito.

Y lo primero es encontrar una cosa que tenga tres caras pero que sea suave para poder torcerla y es que si uno no hace las cosas es muy difícil imaginárselas.

Y sigo pensando que en la vida debía ser así: que con hacer tris todo fuera distinto, y que eso es lo que me pasa y no como cree papá que me llevó dónde el médico porque dijo que yo andaba raro y el doctor le dijo que no tenía importancia que era el “despertar de la adolescencia” y me mandó un jarabe para el apetito y para que durmiera tranquilo porque doy

saltos y que tenía que dormir con las manos encima de las cobijas y eso es tan tonto porque si me daba frío las voy a meter debajo y nadie se va a dar cuenta. Y ayer me dieron una cucharada y no sabe tan mal pero por suerte ahorita se les va a olvidar y yo prefiero porque no quiero tener apetito. Y es triste tener que comer sin apetito; pero yo quiero ser triste porque cuando uno es triste queda más tiempo para pensar. (40)

En cuanto al uso de figuras literarias en el fragmento elegido la principal característica encontrada es la ausencia de símiles o metáforas en Murámonos Federico. En el fragmento epistolar no aparecen figuras literarias. El análisis para figuras literarias se hizo basado en un conteo de figuras literarias por fragmento estudiado. La tabla a continuación presenta dichos resultados para cada fragmento estudiado.

Tabla 17 Resultados de la utilización de figuras literarias para los fragmentos elegidos en Murámonos Federico y Hamlet

	Fragmento	narrativo		descriptivo		diálogo		epistolar-soliloquio		totales	
		MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H
Figuras literarias	Total de palabras	87	191	104	154	149	161	427	216	767	722
	Metáforas	1	0	1	0	0	4	0	0	2	4
	Símiles	1	0	0	0	0	0	0	4	1	4
	Otros(aliteración, encabalgamiento, personificación)	1	0	1	0	0	3	1	4	3	7

En cuanto al uso de figuras literarias en los fragmentos elegidos la principal diferencia radica en el uso de estas por parte del traductor. Él hace uso de símiles, metáforas y otras figuras literarias en siete ocasiones en los textos analizados, esto quiere decir que utiliza figuras literarias en su traducción un 58 % de ocasiones mientras que en su trabajo original las usa un 42 % de las veces. Lo que permite afirmar que el traductor hace uso un mayor uso de figuras literarias en la traducción de *Hamlet* que en *Murámonos Federico*.

5.4. Elementos de cohesión

Dentro de los elementos de cohesión que se estudiaron para esta investigación, están las repeticiones, el uso de signos de puntuación, el uso de patrones estructurales reconocibles o estructuras particulares, y el uso de palabras específicas. El ejemplo a continuación señala estos elementos en los fragmento de diálogo para *Hamlet* y *Murámonos Federico*. Se subrayarán cada uno de los elementos encontrados.

Ejemplo 9. Utilización de elementos de cohesión en el fragmento diálogo de Hamlet

POLONIO. – Milord, la Reina desea hablaros al instante

HAMLET. – ¿Ves esa nube que tiene casi la forma
de un camello?

POLONIO. – ¡Por la misa! En verdad que es igual a un camello.

HAMLET. – Pues yo creo que se parece más a una comadreja.

POLONIO. – El lomo lo tiene de comadreja.

HAMLET. – O a una ballena.

POLONIO. – Es casi igual a una ballena.

HAMLET. – Entonces iré pronto a ver a mi madre.

Estiran el arco hasta el límite de mi tolerancia. Iré enseguida

POLONIO. – Así se lo diré.

HAMLET – “En seguida” se dice fácilmente Dejadme solo, amigos.

ya es la hora nocturna de las brujerías,
bostezan las tumbas y exhala el infierno

su soplo pestífero. Yo ahora podría

Beber sangre tibia y esos horrores

Hacer que espantaran el día que se anuncia.

¡*Ten calma!* Vayamos a ver a mi madre.

(99)

Con este ejemplo se busca demostrar cuál fue el proceso seguido para la clasificación de elementos de cohesión en la obra traducida. En este caso se determinó que en el fragmento hay cuatro repeticiones, dos signos de puntuación, un paréntesis abierto y siete frases arcaicas. Todos estos elementos como se dijo anteriormente forman parte de los elementos de cohesión estudiados para la presente investigación monográfica.

Para la obra *Murámonos Federico* se siguió el mismo patrón de análisis. En el siguiente ejemplo se hace el mismo ejercicio para el fragmento diálogo de la obra *Murámonos Federico*, que se seleccionó por su representatividad del estilo del autor en la obra escogida.

Ejemplo 10. Utilización de elementos de cohesión en el fragmento diálogo de Murámonos Federico

“¿Dónde te hicieron esa calza– dijo él al fin levantándole con el índice el labio para mirársela mejor?”

“Cuando era chiquilla. Todavía vivía papá”

“¿Es de oro?”

“Claro, de que iba a ser.”

“Te brilla.”

“¿Sí?”

“Sí. Te brilla. Se te ve bonita.”

“Ahora dicen que es muy concho hacérselas de oro. Las hacen de porcelana y no se notan”

“¡Que tontos! En Siquirres hay un dentista que compra oro de la tumbas, para hacer calzas.

Yo una vez *le vendí varias aguilitas*”

Ella frunció la nariz.

“Que tiene, si primero se funden.”

“De todos modos. Es oro de muertos.”

“¿Y no viste que en la radio contaban de un matrimonio de viejitos muy limpios que trabajaban arreglando tumbas poniéndoles flores y volvían de noche a escondidas, y le sacaban las muelas de oro a los muertos?_Tenían escondidas en la casa como dos libras de oro puro”.

(170)

Con este ejemplo se busca demostrar cuál fue el proceso seguido para la clasificación de elementos de cohesión en la obra traducida. En este caso se determinó que en el fragmento hay dos repeticiones, cuatro signos de puntuación, no hay paréntesis abierto y se contabilizaron tres frases arcaicas. Todos estos elementos promueven la extrañeza del texto y lo unifican. La tabla a continuación muestra el conteo de elementos de cohesión realizado a los fragmentos seleccionados de *Hamlet* y *Murámonos* Federico.

Tabla 18 Resultados del conteo de la utilización de elementos de cohesión para los fragmentos elegidos en *Murámonos Federico* y *Hamlet*

Fragmento		narrativo		descriptivo		diálogo		epistolar-soliloquio		totales	
		MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H
Elementos de cohesión	repetición	0	2	5	2	2	2	9	5	16	11
	uso de mayúsculas		0	0	2		1	0	7	0	10
	uso de signos de exclamación	1	0	0	0	1	2	0	6	2	8
	uso de paréntesis	0	1	0	1	0	1	0	6	0	9

Para esta sección se hizo un conteo aritmético no porcentual de las instancias en las que aparecen los elementos nombrados como de cohesión. Se destacan el uso de paréntesis para todos los fragmentos en la obra traducida y el uso de repeticiones en la obra original para el fragmento epistolar-soliloquio.

El uso de elementos de cohesión refleja, como en los anteriores la predilección del autor por el uso de elementos diversos en su creación como traductor. Y permite afirmar que el autor hace uso de elementos de cohesión en mayor medida en *Hamlet* que en *Murámonos Federico*.

5.5. Resultados generales

Luego de analizar los resultados obtenidos se extraen dos principios traductores generales. Para cada una de las cuatro categorías estudiadas y sus respectivas sub categorías se permite afirmar como primer principio general que Joaquín Gutiérrez traducía de la misma manera que escribía, con excepción que hacía del su uso de los elementos de cohesión. Esto puede deberse por un lado, a las exigencias que le propone el texto original o por otro a la realidad político cultural de

Costa Rica a principios de 1980, en la cual se favorecía la producción dramática y en la cual se procuraba la aceptación de obras pertenecientes a este género .

El segundo principio general es que si bien es cierto el uso de figuras literarias es menor en su texto original que en su traducción las figuras literarias están presentes en ambos trabajos, lo que demuestra la riqueza y creatividad del traductor-escritor.

Los principios traductores para cada una de las categorías indican que para las categorías léxicas, el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como escritor en cuanto al uso de estructuras sustantivas, adjetivas, verbales y adverbiales en los fragmentos elegidos, con excepción de los verbos en los fragmentos epistolar soliloquio y narrativo, y el uso de adjetivos en los fragmentos descriptivos.

Con respecto a las categorías gramaticales, en cuanto a la extensión de las oraciones el trabajo del traductor es reflejo también de su trabajo como escritor con excepción de los fragmentos epistolar, soliloquio y narrativo en, las cuales no usaron oraciones medias para la traducción, ni para la novela.

En cuanto a la complejidad de las oraciones, para cada una de las categorías existe utilización de frases simples y complejas, lo que permite afirmar, que el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como escritor, con excepción, del fragmento narrativo y se puede afirmar que en cuanto a la complejidad de las oraciones el traductor las utiliza de la misma forma en su traducción que en su obra original.

En lo concerniente a las frases y tipos de frases utilizadas se puede confirmar que el trabajo del traductor es muy similar a su trabajo como escritor excepto en el uso de frases adjetivas para los fragmentos descriptivos.

En lo tocante al uso de frases arcaicas y contemporáneas el trabajo del traductor de la misma manera es reflejo de su trabajo como autor, en este tipo de estructuras con excepción de los fragmentos narrativos y el epistolar soliloquio. La novela *Murámonos Federico* presenta un mayor uso de frases arcaicas sobre la traducción. El uso de formas no personales del verbo para la novela

es considerablemente mayor que en la traducción para algunos de los segmentos, sin embargo los resultados globales no lo reflejan y por lo tanto, se permite afirmar que en cuanto a las formas personales del verbo utilizadas en general, que el trabajo del traductor es reflejo de su trabajo como escritor. La obra original presenta un mayor uso de participio y gerundio que la traducción.

En cuanto a las figuras literarias en los fragmentos elegidos la principal diferencia radica en que el traductor utiliza figuras literarias en *Hamlet* en un 58 % de las palabras estudiadas mientras que en la novela las usa un 42 % de la totalidad de las palabras estudiadas. Lo que permite afirmar que el traductor hace uso un mayor uso de figuras literarias en su traducción que en su obra original. El uso de elementos de cohesión refleja como los anteriores la predilección del autor por el uso de elementos diversos en su creación como traductor. Y permite afirmar que el autor hace uso de elementos de cohesión en mayor medida en su traducción que en su trabajo original.

Los resultados generales obtenidos para cada una de las categorías permiten definir una visión global del trabajo como traductor de Joaquín Gutiérrez en el caso de *Hamlet* y brindar resultados numéricos en cuanto a su trabajo como traductor. Esos resultados se analizan desde la perspectiva de la escuela de la manipulación y se buscan definir como dichos resultados se relacionan con esta teoría.

5.6. Relación entre los resultados obtenidos y la teoría de la manipulación

La teoría de la manipulación de Lefevere (1985) propone que el traductor manipula el texto hasta el punto de convertirlo en propio para la audiencia meta y logra traspasar su ideología a través de su texto, en la forma de reescrituras, en ese sentido el Lefevere dice que “las reescrituras se producen al servicio, bajo las limitaciones de determinadas corrientes ideológicas y /o poetológicas” (18). Además, define a los traductores como reescritores y la notabilidad de su labor radica en que son una “fuerza que potencia la evolución literaria” (14). La reescritura promueve el cambio en la

sociedad y hace que el trabajo de los traductores sea relevante en las culturas. La visión de mundo propuesta por el reescritores también una de las características estilísticas analizables puesto que permiten observar la realidad circundante del traductor y permite decidir si hay una relación entre esta y su uso de las palabras y estructuras. Parafraseando a Mona Baker hay partes del proceso de la traducción que no pueden ser descartadas dentro de la búsqueda del estilo del traductor y que el uso característico del idioma por parte del traductor refleja su uso individual del patrones lingüísticos (16), estos, también se consideran a la hora de determinar las estructuras, que garantizarán la aceptación de la traducción en la lengua meta.

Basados en los postulados de la teoría de la manipulación, y para el caso de la traducción de Gutiérrez, se consigue derivar que los elementos socioculturales que pudieron haber influenciado el proceso traductor tienen un orden jerárquico particular. Parafraseando a Rojas y Ovares en la Costa Rica de mediados de 1970 y principios de 1980 existió un auge por parte del estado para la creación de obras dramáticas (210), lo que supone un interés social por los textos de este tipo y que autores y traductores como Joaquín Gutiérrez habrían podido aprovechar como plataforma para desarrollar sus trabajos.

De acuerdo con la teoría de Lefevere esta esfera es considerada mecenazgo que son, “las instituciones, [que] imponen o tratan de imponer, la poética dominante en un período usándola como criterio que mide la producción de ese momento. La obra es reescrita para adaptarla a la ‘nueva’ política dominante” (34). El medio cultural y el interés gubernamental pudieron haber influido en la decisión de Gutiérrez de traducir drama y en este caso específico *Hamlet*. Otra de las variables que podría haber afectado el proceso de traducción es la injerencia de la editorial, sin embargo solo se puede especular al respecto puesto que a pesar de haber realizado una investigación exhaustiva sobre el tema no se pudo encontrar información acerca de si tuvo o no influencia mayor en la decisiones del traductor.

Con respecto a las marcas estilísticas específicas encontradas en la traducción de *Hamlet*, se puede decir que funcionan como cualidad principal de la voz dramática y narrativa del autor y son el

canal entre el texto y la audiencia meta. Lefevere propone una serie de postulados que justifican las decisiones tomadas por los traductores en sus textos; el caso de Gutiérrez presenta la particularidad de unir al traductor, al profesional y al mecenas de los que habla la teoría de Lefevere en una sola persona. Gutiérrez y su obra pertenecen al canon literario costarricense y su forma de traducir y de escribir es altamente similar en su traducción de *Hamlet* como en sus obras originales y hace que la relación de “poderío que los mecenas ostentan sobre los reescritores” (33) no resulte tan relevante porque de acuerdo con lo investigado, en este caso particular de traducción el mecenas no tuvo mayor injerencia.

El siguiente postulado de Lefevere señala que el traductor obedece a una ideología dominante; sin embargo, luego del estudio realizado, se puede afirmar que en el caso de Gutiérrez las características de la traducción responden finalmente a la intención del autor y hacen resaltar sus preferencias estilísticas sobre el texto original. La teoría de la manipulación dice que “las reescrituras se producen al servicio, bajo las limitaciones de determinadas corrientes ideológicas y/o poetológicas”(18); el caso de *Hamlet* resulta más interesante porque aunque sirve a la ideología y al gobierno dominante que promovía la creación dramática, y [políticamente hablando Joaquín Gutiérrez pertenece a una corriente de izquierda], sugiere que el autor traduce basado en su interés particular, es decir proyecta a través del texto traducido un discurso reescrito para el público de Costa Rica.

Salas señala que Joaquín Gutiérrez hace uso de mecanismos estilísticos libres y que le permitieron reescribir *Hamlet*; parafraseando a Salas, Joaquín Gutiérrez ignoraba el uso de técnicas de traducción, se mantenía fiel a su estilo literario más que de traducción (125); esto quedó demostrado de manera porcentual en los textos seleccionados. Los textos no presentan diferencias sustanciales salvo en las excepciones explicadas anteriormente. El mismo Gutiérrez intentaba mantener fidelidad con el texto sin embargo su estilo propio lo traspasaba, los resultados de la investigación demuestran que no existen diferencias estilísticas mayores al 5 % en cada una de las categorías que según Olohan definen el estilo de un traductor. Gutiérrez mismo señalaba que,

[Shakespeare] es un hombre demasiado grande como para meterse uno con él y hacerlo en versión libre. Yo me tomo muy pocas licencias cuando lo traduzco. Creo que mi mano en eso es quizás un uno por ciento de la totalidad del texto, lo cual es prácticamente nada. Por ejemplo, hay un pasaje que a mí me sonó en versos heptasílabos [sic] y no en endecasílabos, entonces así lo hice. Generalmente lo que hago es adaptar el humor a estos tiempos contextualizarlo, de lo contrario muchas cosas no se comprenderían. No creo que eso le molestaría a Shakespeare. (127)

Es posible señalar que el estilo del autor es tan importante como su traducción y los rasgos estilísticos a su vez permiten un análisis exhaustivo de las decisiones creativas tomadas por el autor.

Finalmente, la teoría dice que “la fidelidad es simplemente una estrategia traslacional que puede estar inspirada por la combinación de una determinada ideología con una determinada poética” (71). La manipulación del texto por parte Gutiérrez y evidencia como se, interrelacionan los elementos de la teoría de la manipulación desde sus niveles más abstractos (la poética y la ideología) hasta los más tangibles (el mecenazgo y el universo discurso). Luego del análisis realizado se permite afirmar que la traducción de Gutiérrez y su estilo como autor están presentes en el texto meta y sustenta los postulados de Lefevere, pues este texto “interrelaciona el texto fuente y el texto meta a nivel cultural” (71) a través de las decisiones estilísticas tomadas por el traductor.

Conclusiones

En esta sección se exponen las conclusiones alcanzadas con este trabajo, así como la explicación de la relación entre los hallazgos de la presente investigación y los objetivos planteados al inicio, se busca exponer la relación de los mismos con la teoría en la cual se basó el trabajo y se muestran algunas relaciones generales entre dicha teoría y cada uno de los datos encontrados para cada uno de los objetivos. Se pretende dar también recomendaciones finales acerca de los alcances del trabajo y sugerencia de posibles líneas de investigación para trabajos futuros.

Conclusiones generales

Se concluye que el principio que rige el caso de traducción es el de semejanza estilística entre la obra *Hamlet* traducida por Joaquín Gutiérrez y su obra *Murámonos Federico*. Se concluye lo anterior, luego de la identificación de la relación entre el estilo de la traducción de la obra *Hamlet* con el estilo propio del escritor traductor y de los factores sociocontextuales. Estos factores sociocontextuales condicionaron dicha traducción dado que la realidad sociopolítica, y basado en los resultados del presente trabajo, demuestran que el gobierno central de Costa Rica en 1982 facilitaba la producción de obras dramáticas y estas eran más fácilmente aceptadas.

En cuanto al estilo específico del autor se concluye que de acuerdo con los hallazgos de la presente investigación el traductor traduce como escribe en todos los segmentos analizados. Se puede decir que se mantiene fiel a su estilo como escritor presente en sus obras propias escritas durante el período en el que crea la traducción. En la muestra estudiada es posible encontrar semejanzas significativas en cada uno de los fragmentos analizados para ambas obras en los segmentos estudiados estas diferencias no superan el 10 % general en los análisis estructurales. El principio de semejanza mencionado, parece estar basado en principio, en la preferencia personal del escritor traductor y es definido por un uso de un lenguaje más cercano al público meta.

Joaquín Gutiérrez, por su condición de mecenas y de escritor reconocido dentro del canon literario costarricense se permite tomar decisiones que parecen ser de carácter más personal. En los fragmentos analizados en el presente trabajo, se observa una marcada repetición de estructuras para cada uno de los segmentos y la preferencia del autor por el uso de frases contemporáneas en su

traducción de *Hamlet*, así como la utilización de frases arcaicas sobre las contemporáneas en *Murámonos Federico*, que es la única instancia en la cual la novela difiere en proporciones mayores al 20 % entre cada uno de los fragmentos. Entre los factores que permitieron la traducción está: el traductor y su gusto particular por la obra de William Shakespeare y su condición de profesional y de escritor perteneciente al canon literario costarricense, utilizando los términos expuestos por Lefevere (1985), lo que le permite mayor libertad en la escogencia de textos a traducir y lo faculta para determinar que puede ser considerado apto para el público costarricense de la época.

Se concluye, además, que es posible la caracterización del estilo de Joaquín Gutiérrez como escritor a través de la obra *Murámonos Federico* y de su traducción de la obra *Hamlet*, se basa en el mismo principio de semejanza antes descrito; el parecido entre los elementos estudiados en ambas obras es muy cercano, llegando incluso al 2 % en el uso de frases arcaicas y contemporáneas en ambas obras. Esto hace evidente la posible la contraposición de las marcas estilísticas identificadas en ambos trabajos del autor para su análisis sistemático y el contraste de los resultados de esta contraposición con aspectos externos para determinar su grado de influencia en la traducción.

La excepción al principio de semejanza se encuentra en el análisis de figuras literarias y en los elementos de cohesión presentes en ambas obras, pues, de todas las categorías analizadas se puede decir que son las únicas en las que los elementos analizados no se repiten. Se concluye sin embargo, que esta falta de semejanza obedece principalmente al tipo de obra que se eligió como obra control para determinar el estilo del escritor, que si bien es cierto es considerada como representativa del estilo de Gutiérrez presenta características que no se pueden comparar en igualdad de condiciones con *Hamlet* por ser la primera una novela y la segunda un texto dramático.

En cuanto al enfoque teórico de la presente investigación, se puede decir que según la teoría d de Lefevere (1985), la Costa Rica de 1982 favorecía la creación de obras dramáticas, y propiciaba la difusión cultural de las mismas y definía como debían ser las obras literarias para ese momento en particular. La clase política era el grupo social que definía la ideología predominante y cuáles son los términos en los que la sociedad debe actuar. En casos como el estudiado, en el que al parecer se

tiene al público meta muy en cuenta y se puede concluir también que el uso del idioma y de patrones estilísticos específicos que difieren del texto original responden más a procesos de naturalización de las estructuras, lo que permite que el público se identifique más fácilmente con la obra.

Por otro lado la traducción de *Hamlet* hecha por Joaquín Gutiérrez fue posible debido a una serie de factores externos que permitieron que el escritor disfrutara de libertad en sus decisiones estilísticas. Entre los factores más relevantes están: la autoridad intelectual de Joaquín Gutiérrez en su carácter de profesional, como los describe Lefevre (1985), el ambiente cultural gobernante en Costa Rica en 1982 en la que se daba auge a la creación dramática y se fomentaba la creación de obras de este género para su interpretación y difusión, y su carácter de mecenas que le permitía crear reescrituras que serían fácilmente publicadas debido a su carácter de profesional y su alto grado de reconocimiento en el contexto de recepción.

Basado en las conclusiones anteriores se define la traducción como un proceso de naturalización de estructuras mediante el cual el traductor convierte el texto original en una reescritura adaptada a las necesidades del público meta. Esta reescritura se hace a través de su estilo personal y de acuerdo a las necesidades poéticas e ideológicas del momento y tomando ventaja de las que se pueden considerar limitaciones culturales.

Sobre la metodología

La metodología fue adecuada por cuanto pudo estudiarse cada uno de los textos a profundidad. En cuanto a la caracterización del estilo propio de Joaquín Gutiérrez escritor a través de la obra *Murámonos Federico* y de *Hamlet* se concluye que es posible su determinación dentro del texto. Sin embargo, del estudio realizado se desprende que dicha caracterización debe hacerse en igualdad de condiciones, es decir, utilizando el mismo género literario en ambas obras, para asegurar la obtención de resultados en un menor tiempo y para asegurar que los criterios seleccionados cumplen con la mayoría de características que se buscan para la comparación igualitaria de las obras y la posibilidad de estudio de sus marcas estilísticas.

En la contraposición de las marcas estilísticas identificadas en ambos trabajos del Gutiérrez para su posterior análisis sistemático fue posible determinar que en la etapa de diseño del instrumento de observación (tablas de análisis) se deben determinar claramente los elementos estilísticos que resulten más representativos y que arrojen la mayor cantidad de información esto para evitar resultados repetitivos o poco relevantes. Se deben hacer las pruebas de campo o de cata necesarias para la prueba del instrumento esto para asegurar el perfeccionamiento del mismo y se logre una aplicación más sencilla, pero manteniendo la escogencia aleatoria de los segmentos que se estudiarán, esto para asegurar la objetividad de la muestra, la amplitud de la misma asegura la representación de todos los posibles textos presentes en las obras.

Para cotejar los resultados de la contraposición de las marcas estilísticas de ambas obras con aspectos externos para determinar su grado de influencia en la traducción, se buscó la sistematicidad en el procesamiento de cada uno de los fragmentos estudiados. Se debe hacer una clara distinción de cada una de las estructuras así como la fusión de las que se considere similares o la eliminación de las que no aporten ejemplos de mayor relevancia a la investigación, principalmente las estructuras compuestas. Este tipo de divisiones permitiría la claridad en las conclusiones y evitaría procesamientos innecesarios. La esquematización de la clasificación de cada uno de los elementos estudiados y la utilización de una única herramienta de estudio que permita la obtención de datos globales por tipología de segmento analizado, es decir, se recomienda analizar cada segmento como una unidad de significado y que se estudien sus elementos, la creación de resultados globales, que permitan la visualización de los resultados y de los contrastes que se generan por cada una de las categorías.

Por otro lado, se desprende la necesidad de estudiar nuevos elementos con las características estilísticas distintas, entre ellos: artículos, conectores y esquemas de puntuación. Por ejemplo, los patrones de puntuación encontrados en las obras de Joaquín Gutiérrez, en el que se destaca el uso de los paréntesis como medio de separación de ideas, se puede establecer si estos patrones responden a necesidades de la traducción, de la obra original o gusto del autor y aportar

mayor profundidad a los estudios estilísticos.. Además se pueden explorar nuevas líneas de investigación entre ellas la posibilidad de hacer un estudio similar al presente tomando en cuenta el nivel semántico de la obra o estudiar y si el estilo también influye en las ideas centrales de la obra. Finalmente, se puede explorar si el estilo personal es una norma que mantiene Joaquín Gutiérrez en todas sus traducciones o la medida en que los elementos sociocontextuales al momento de la traducción afectan el resultado final.

Se concluye finalmente, que de ser posible la utilización de herramientas tecnológicas como *Wordsmittools* en etapas más tempranas del trabajo se garantiza una menor incidencia del posible error humano.

En este capítulo se expusieron las conclusiones alcanzadas con este trabajo, y se buscó dar explicación a la relación entre los hallazgos de la presente investigación con los elementos teóricos.

Bibliografía

- Albir, Amparo Hurtado. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Álvarez Calleja, María Antonia. *Acercamiento lingüístico a la traducción literaria con textos bilingües comentados*. Madrid: UNED, 2005. En línea. 22 oct. 2012.
- Asociación de Academias de la Lengua Española. *Nueva gramática básica de la lengua española*. México: Planeta Mexicana, 2011. Impreso.
- Baker, Mona. "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator". *Target* 12.2 (2001): 241-266. Impreso.
- Bassnett, Susan y André Lefevere (eds.) *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter Publishers, 1990. Archivo PDF.
- Boase-Bier, Jean. "Stylistic Approaches to Translation.". Manchester: St Jerome Publications 2006. En línea. 12 set. 2013.
- Boase-Beier, Jean, y otros, "Stylistics and Translation". Academia.edu. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010. En línea. 24 abr. 2014.
- Calderone, Antonietta. *Ideología y práctica de los neoclásicos y románticos ante la traducción teatral. La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Instituto universitario de lenguas modernas y traductores. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Impreso.
- Calvo, Margarita, y otros. *Taller de lengua y literatura (III): segundo ciclo, tercer curso*. Archivo PDF. s.f.
- Cardoso de Camargo, Diva. "An Investigation of a Literary Translator's Style in a Novel Written by Jorge Amado". *Intercambio* 13 (2004): 1-7. 6 ag. 2013. Formato PDF.
- Díaz Pérez, Javier Francisco y Ana María Cebreros Ortega. *A World of English, a World of Translation: Estudios interdisciplinarios sobre traducción y lengua inglesa*. Jaén: Universidad de Jaén, 2004. Impreso.
- Eco, Umberto. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2008. Impreso.
- Figueroes Ferrer, José. "Traducciones y otras vagabunderías". *La prensa libre. Notas literarias*.

- 3 jun.1982, 3 de Junio de 1982. En línea. 22 oct. 2013.
- García González, José Enrique. "El traductor deja su huella: aproximación a la manipulación en las traducciones". *Elia* 1 (2000): 149-158. En línea. 24 set. 2012.
- García Yebra, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1989. Impreso.
- Gutiérrez, Joaquín. *Murámonos Federico*. San José: Editorial Costa Rica, 1973. Impreso.
- Hermans, Theo. "Translation between Poetics and Ideology". *Translation and Literature* (1994): 138-145. En línea. 22 oct. 2013.
- HISTRAD. Grupo de investigación. "Biografías de traductores." 2006. Universidad de Alicante. 17 nov. 2013.
- Izquierdo García, Isabel. *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant La Blanch, 2000. Impreso.
- Jiménez Víquez, Alí. "Murámonos Federico: Lectura desde Heráclito". *Káñina*, Univ. Costa Rica. 28 (2005): 147-152. En línea. 13 nov. 2013.
- Landers, Clifford. *Literary Translation: a Practical Guide*. New Jersey: New Jersey City University, 2001. Impreso.
- Lefevere, André. *Traducción reescritura y la manipulación del cánón literario*. Londres: Routledge, 1992. Impreso.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and Manipulation of the Literary Fame*. Shanghai Foreign Education Press, 1990. Impreso.
- Lefevere, André. "Translation and Canon Formation Nine Decades of Drama in the United States" in *Translation, Power, Subversion*. Google Books. *Multilingual Matters*, 1996. 138. En línea. 18 set 2013.
- Lefevere, André. *Translation/History/Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992. En línea. 18 set. 2013.
- Lizano, Eduardo. *Ajuste y crecimiento en la economía de Costa Rica 1982-1994*. San José: Studios 13, 1999. Impreso.
- Mossop, Brian. *The Translator's Intervention through Voice Selection*. Londres y Nueva York: Continuum, 2007. Impreso.

- Munday, Jeremy. "The Relations of Style and Ideology in Translation: A Case Study of Harriet de Onís". Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de traducción e interpretación. La traducción del futuro mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona Marzo 22-24 2007. Barcelona, 2007. En línea. 26 ag. 2013.
- Olohan, Maeve. *Introducing Corpora in Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004. Impreso.
- Ovares, Flora y Margarita Rojas. *100 años de literatura costarricense*. San José: Norma, 1995. Impreso.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971. Impreso.
- Pekkanen, Hilka. "The Duet of the Author and the Translator: Looking at Style through Shifts in Literary Translation". *New Voices in Translation Studies* (2007) : 1-18. Formato PDF.
- Salas, Álvaro. "Dos hombres demasiado grandes: Joaquín Gutiérrez y William Shakespeare". *Káñina*, Univ. Costa Rica. 28 (2004): 123-129. En línea. 6 jul. 2012.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Joaquín Gutiérrez. México: Editores Mexicanos Unidos, 1988. Impreso.
- Venuti, Lawrence. "The Translator's Invisibility A History of Translation" en Venuti, Lawrence. *Invisibility*. Londres: Routledge, 1995. 1-42. En línea. 18 set 2013.
- Wallaert, Ineke. "The Elephant in the Dark: Corpus-Based Descriptions of Translators' Style". *Outils de traduction - outils du traducteur* (2010): 1-15. En línea. 26 set. 2013.
- Zatlin, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005. En línea.
- Zuber-Skerrit, Ortrun. "Page to Stage: Theatre as Translation". 1984. En línea. 24 oct. 2011.

Anexo 1

Fragmentos analizados de la obra Murámonos Federico

Fragmento epistolar Murámonos Federico

Hoy la maestra nos enseñó la cinta de Moebius y es muy chirote.

Uno coge una tira de papel, mejor periódico para que sea larga, y que la tira tiene dos caras y la prueba es que si una hormiga quiere caminar por todo el papel algún día tiene que cruzar al otro lado por una de las aristas que se llaman Por eso se dice que tiene dos caras y eso es lo que pasa con la cinta de Moebius, que uno la tuerce como si comenzara a enrollarla para hacer un cucurucho, pero le da sólo una vuelta y después pega las dos puntas y con sólo hacer eso ya no tiene dos caras sino una y cualquiera puede hacer la prueba, si no lo cree y con el dedo como si fuera una hormiga ir caminando por toda la cinta y entonces va a ver que nunca tiene que cruzar ninguna arista. Y el que no sabe cree que es una prueba de magia. Y desde entonces lo que más pienso es que en la vida podría ser así, que una cosa pudiera volverse otra y voy a ver si puedo coger una cosa que tenga tres caras y volverla otra que tenga cuatro (las pirámides tienen cuatro). Y la maestra me dijo que si lo hago me voy a volver famoso; pero se reía un poquito.

Y lo primero es encontrar una cosa que tenga tres caras pero que sea suave para poder torcerla y es que si uno no hace las cosas es muy difícil imaginárselas.

Y sigo pensando que en la vida debía ser así: que con hacer tris todo fuera distinto, y que eso es lo que me pasa y no como cree papá que me llevó dónde el médico porque dijo que yo andaba raro y el doctor le dijo que no tenía importancia que era el “despertar de la adolescencia” y me mandó un jarabe para el apetito y para que durmiera tranquilo porque doy saltos y que tenía que dormir con las manos encima de las cobijas y eso es tan tonto porque si me daba frío las voy a meter debajo y nadie se va a dar cuenta. Y ayer me dieron una cucharada y no sabe tan mal pero por suerte ahorita se les va a olvidar y yo prefiero porque no quiero tener apetito. Y es triste tener que comer sin apetito; pero yo quiero ser triste porque cuando uno es triste queda más tiempo para pensar. (40)

Fragmento narrativo Murámonos Federico

Federico sacó a la Cuijen a bailar un tango, pero pronto se aburríó, le dio un empujón porque la necia no lo soltaba y fue a asomarse a la barandilla. La luna se había ocultado y la noche estaba agreconada, color caimito y él de codos impresionado, mirando al inmenso, al inagotable, al prepotente. [sic]Era una tripa! Un enorme triperío de petróleo gelatinoso engullendo las piltrafas, basurales, ballenatos y ululantes naufragios. Un colosal, un sonoro y tumultuoso borborismo monótono un terrible remordimiento inalcanzable. Un monarca arrellanado en su trono de retumbos, con las luces de los barcos cabrilleando como una diadema en su corona. (112)

Fragmento descriptivo Murámonos Federico

Omnipresente. Mirada trasminante que convertía los más ocultos rincones de la casa en escenarios profusamente iluminados. Eran los ojos nictálopes, astrales, extraterrenos? Lo cierto es que aquellas pupilas celestes parecían estar al mismo tiempo en todas partes y todo lo atisbaban, lo percibían, lo adivinaban. Con la cabeza hundida en su montañón de almohadas rellenas de plumas de gallina. – las de lana acaloraban, las de algodón se apeloaban– Estebanita cedía al sopor de la siesta y se le cerraban lo párpados. Flor de María la observaba, vigilaba su respiración y solo cuando estaba muy segura, salía en puntillas de la alcoba. (70)

Fragmento Dialogo Murámonos Federico

“¿Dónde te hicieron esa calza– dijo él al fin levantándole con el índice el labio para mirársela mejor?”

“Cuando era chiquilla. Todavía vivía papá”

“¿Es de oro?”

“Claro, de que iba a ser.”

“Te brilla.”

“¿Sí?”

“Sí. Te brilla. Se te ve bonita.”

“Ahora dicen que es muy concho hacérselas de oro. Las hacen de porcelana y no se notan”

“¡Que tontos! En Siquirres hay un dentista que compra oro de la tumbas, para hacer calzas. Yo una vez le vendí varias aguilitas”

Ella frunció la nariz.

“Que tiene, si primero se funden.”

“De todos modos. Es oro de muertos.”

“¿Y no viste que en la radio contaban de un matrimonio de viejitos muy limpios que trabajaban arreglando tumbas poniéndoles flores y volvían de noche a escondidas, y le sacaban las muelas de oro a los muertos? Tenían escondidas en la casa como dos libras de oro puro.” (170)

Anexo 2

Fragmentos seleccionados de la obra Hamlet

Fragmento soliloquio Hamlet

HAMLET—¡Oh si esta sucia y mancillada carne

Pudiera disolverse y diluida caer

como rocío! ¡O que no condenara el Eterno

la propia inmolación !

¡Oh, Dios cuán tediosas, insípidas e inútiles

las mundanas costumbres! ¡Cómo apesta este huerto

Infecundo que sólo da malezas,

Cubierto por entero por ruindad y fetidez!

Que a esto se haya llegado a dos meses escasos

de su muerte; no ni tanto, ni dos.

Un rey tan excelente que era a éste

lo que Hiperión a un sátiro;

tan tierno con mi madre que ni a un soplo celeste

le hubiera permitido que rozara su rostro.
¡Cielos y Tierra! ¿Debo recordar?
Si ella se colgaba como si los deseos
le aumentaran su satisfacción;
y que dentro de un mes... Ayúdenme a olvidar!
Fragilidad tu nombre es Mujer Que a un mes apenas,
antes que gastara los zapatos
con que siguió el cadáver llorando como Niobe.
¿Por qué ella ¡Oh Dios, si hasta una bestia
sufriría más tiempo! casarse con mi tío,
de él como yo de Hércules, dentro de un mes, aún antes
que la sal de sus lágrimas espúreas
cesara de inflamar sus ojos irritados?
¡Oh premura tan pérfida, lanzarse
Con ese desenfreno entre las sábanas
incestuosas! No es bueno ni puede acabar bien.
¡Rómpete corazón,
que ahora debo refrenar mi lengua! (38)

Fragmento descriptivo Hamlet

REINA– Mi buen Hamlet, desecha tus trajes nocturnales
Y haz que luzcan amables tus miradas
con el Rey. Y no sigas buscando eternamente,
con los párpados bajos, a tu padre en el polvo.
tú sabes que es común que cuanto vive muere,
cruzando así por la naturaleza

hacia la eternidad.

HAMLET– Señora, sí, es común.

REINA– ¿Parece? No lo es. Yo no sé qué es parece

HAMLET.– ¿Parece? No, lo es. Yo no sé qué es parece

No son mi negra capa, ni estas ropas luctuosas,

ni el aliento alterado por suspiro,

ni el copioso riachuelo de los ojos,

ni el semblante sombrío, junto con todos

los modales, los gestos y formas del dolor

los que podrían mostrarme verazmente.

Podrían parecerlo, pues son actos

que cualquier hombre puede aparentar,

mas lo que llevo adentro es más que una apariencia;

esos son los adornos y atavíos del dolor

(38)

Fragmento narrativo Hamlet

REY.– Es muy tierno y laudable en tu carácter

que a tu padre así rindas esos tributos fúnebres,

pero debes saber que tu padre perdió

a su padre y que éste perdió a su vez al suyo

y que el sobreviviente está obligado

a cumplir con los ritos funerarios

dentro de cierto término;

pero perseverar en obstinado duelo

indica terquedad muy poco digna,

muestra una voluntad rebelde al cielo,
un corazón endeble, una mente azorada
y una simplona comprensión indocta;
pues si sabemos que ha de suceder
y es tan común que alcanza a ser trivial,
¿para qué en obstinada rebeldía tomarlo tan a pecho? es ofender al cielo,
al difunto y a la naturaleza
y absurdo a la razón. Es un lugar común
que los padres se mueran, y eso vienen gritándonos
desde el primer cadáver hasta el último, ¡así ha de ser! Despréndete de
esa aflicción inútil, considéranos
como a tu nuevo padre y que conozca el mundo
que eres el más cercano a nuestro trono
y que siento por ti amor más noble
que el que siente el padre por su hijo el padre más
(amante. (38)

Fragmento de diálogo Hamlet

POLONIO. –Milord, la Reina desea hablaros al instante

HAMLET. –¿Ves esa nube que tiene casi la forma
de un camello?

POLONIO. – ¡Por la misa! En verdad que es igual a un camello.

HAMLET. – Pues yo creo que se parece más a una comadreja.

POLONIO. –El lomo lo tiene de comadreja.

HAMLET. –O a una ballena.

POLONIO. – Es casi igual a una ballena.

HAMLET.– Entonces iré pronto a ver a mi madre.

Estiran el arco hasta el límite de mi tolerancia. Iré enseguida

POLONIO– Así se lo diré.

HAMLET– “En seguida” se dice fácilmenteDejadme solo,
amigos.

ya es la hora nocturna de las brujerías,

bostezan las tumbas y exhala el infierno

su soplo pestífero. Yo ahora podría

Beber sangre tibia y esos horrores

Hacer que espantaran el día que se anuncia.

¡Ten calma! Vayamos a ver a mi madre.

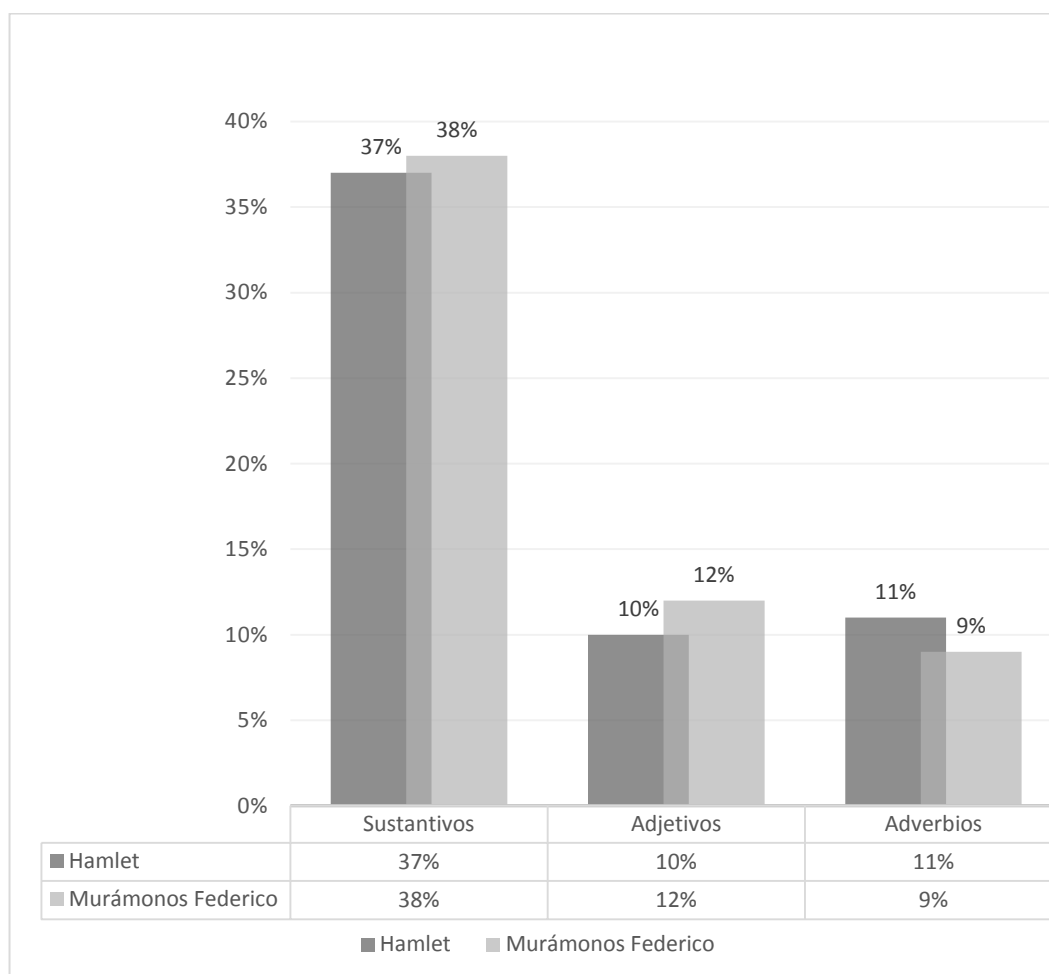
(99)

Anexo 3

Resultados generales para las categorías léxicas en las obras Hamlet y Murámonos

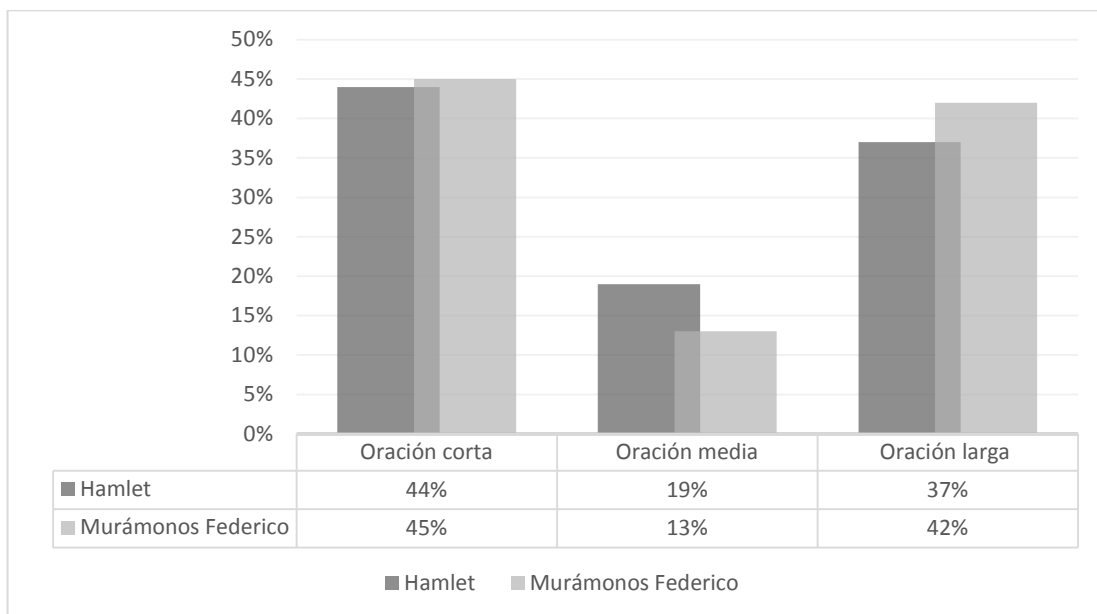
Federico

Categorías léxicas		
	Hamlet	Murámonos Federico
Sustantivos	37 %	38 %
Adjetivos	10 %	12 %
Adverbios	11 %	9 %



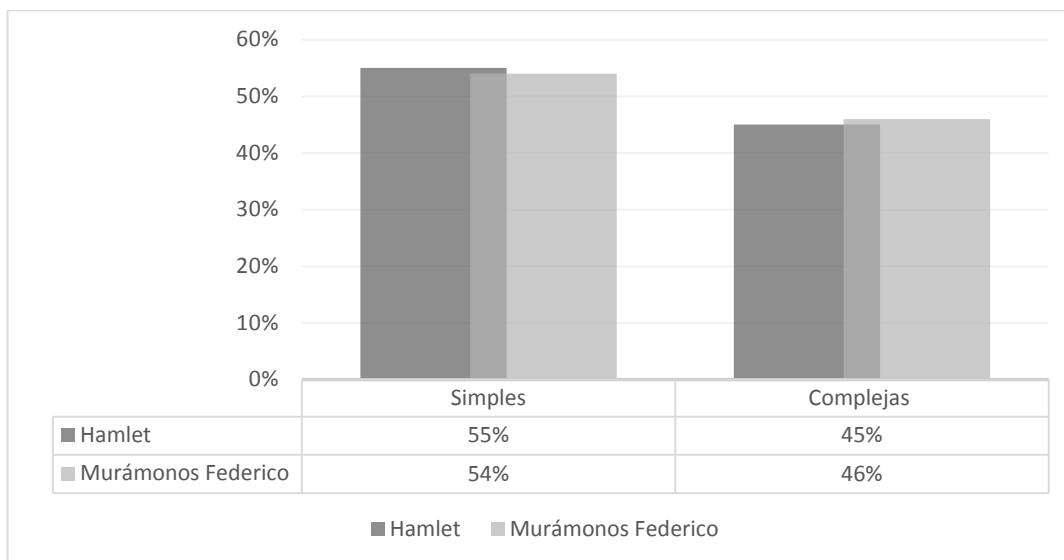
Resultados generales para la extensión de las oraciones en las obras Hamlet y Murámonos Federico

Extensión de las oraciones		
	<i>Hamlet</i>	<i>Murámonos Federico</i>
Oración corta	44 %	45 %
Oración media	19 %	13 %
Oración larga	37 %	42 %



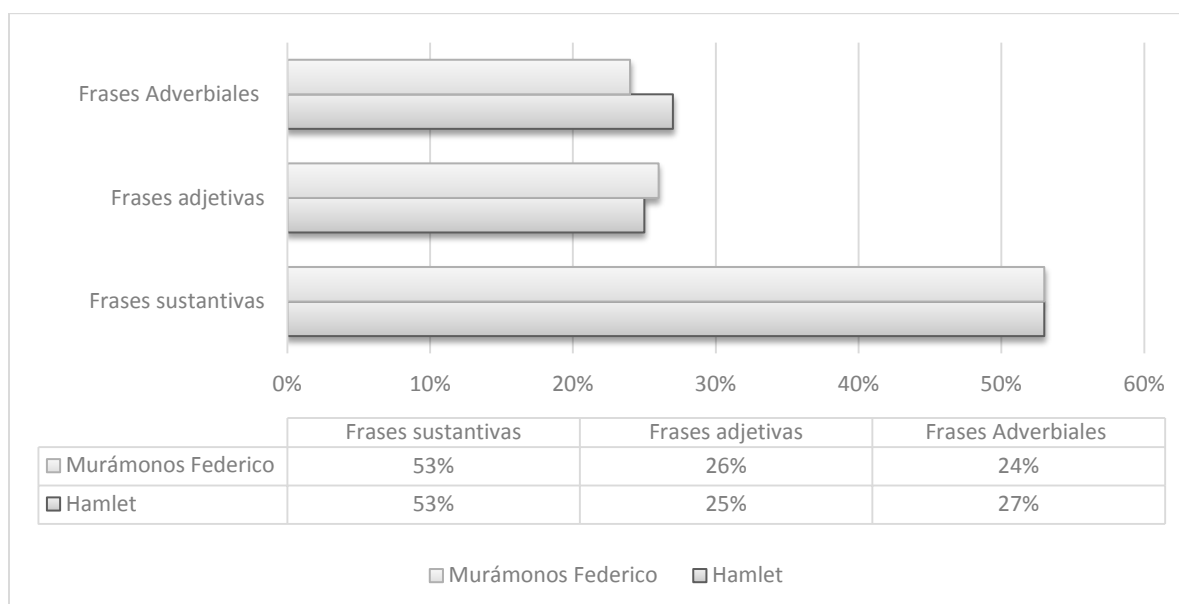
Resultados generales para la complejidad de las oraciones en las obras Hamlet y Murámonos Federico

Complejidad de las oraciones		
	<i>Hamlet</i>	<i>Murámonos Federico</i>
Simples	55 %	54 %
Complejas	45 %	46 %



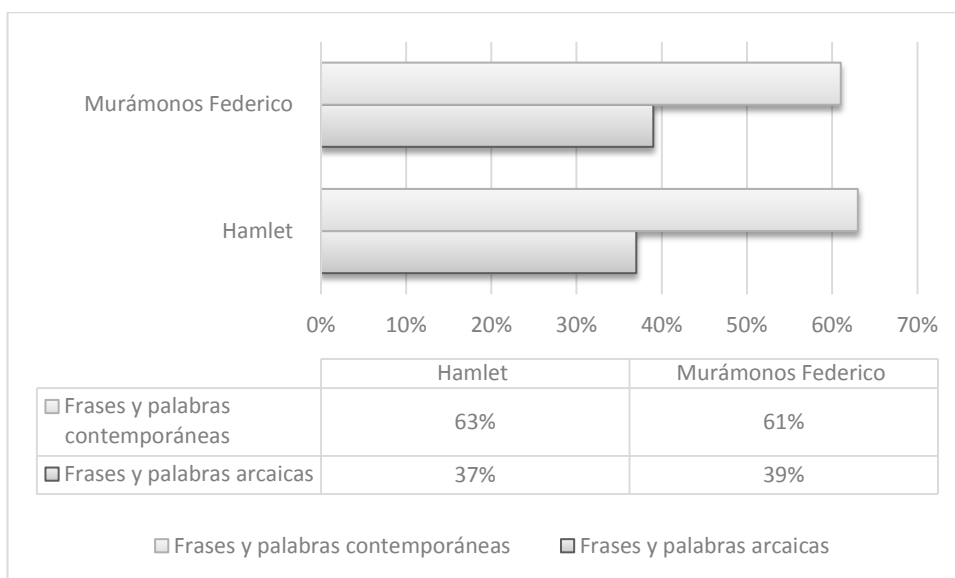
Resultados generales para los tipos de frases en las obras Hamlet y Murámonos Federico

Tipos de frases		
	Hamlet	Murámonos Federico
<i>Frases sustantivas</i>	53 %	53 %
<i>Frases adjetivas</i>	25 %	26 %
<i>Frases Adverbiales</i>	27 %	24 %



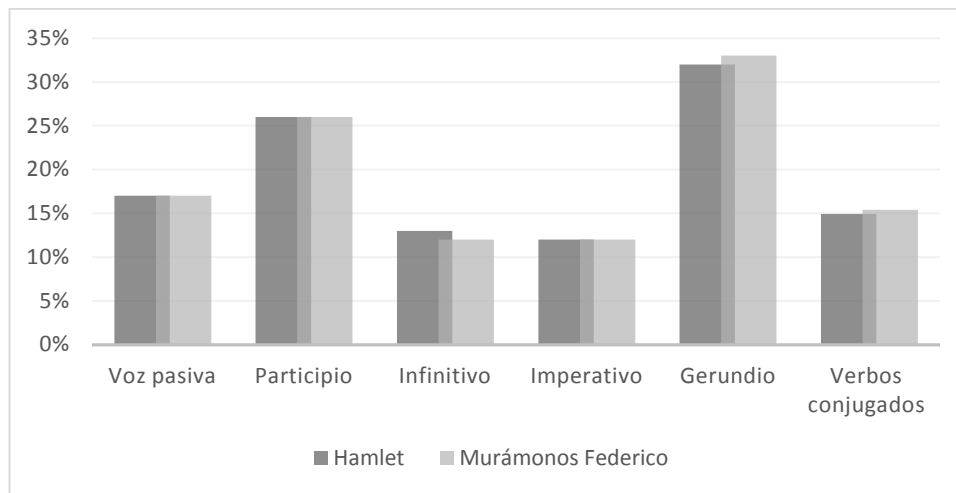
Resultados generales para la fraseología en las obras Hamlet y Murámonos Federico

Fraseología		
	<i>Hamlet</i>	<i>Murámonos Federico</i>
<i>Frases y palabras arcaicas</i>	37 %	39 %
<i>Frases y palabras contemporáneas</i>	63 %	61 %



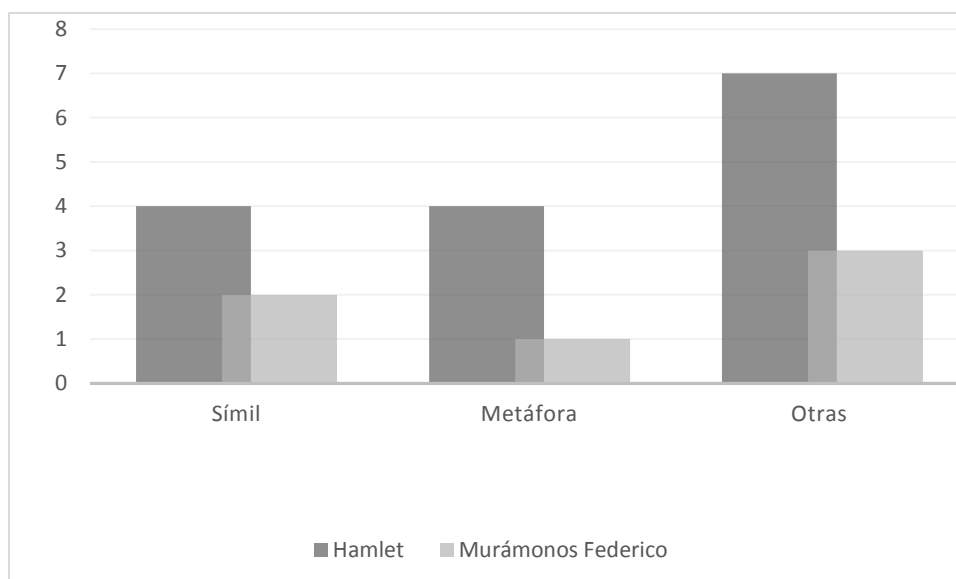
Resultados generales para las formas verbales en las obras Hamlet y Murámonos Federico

Formas verbales		
	Hamlet	Murámonos Federico
Voz pasiva	17 %	17 %
Participio	26 %	26 %
Infinitivo	13 %	12 %
Imperativo	12 %	12 %
Gerundio	32 %	33 %
Verbos conjugados	15 %	15 %



Resultados generales para las figuras literarias en las obras Hamlet y Murámonos Federico

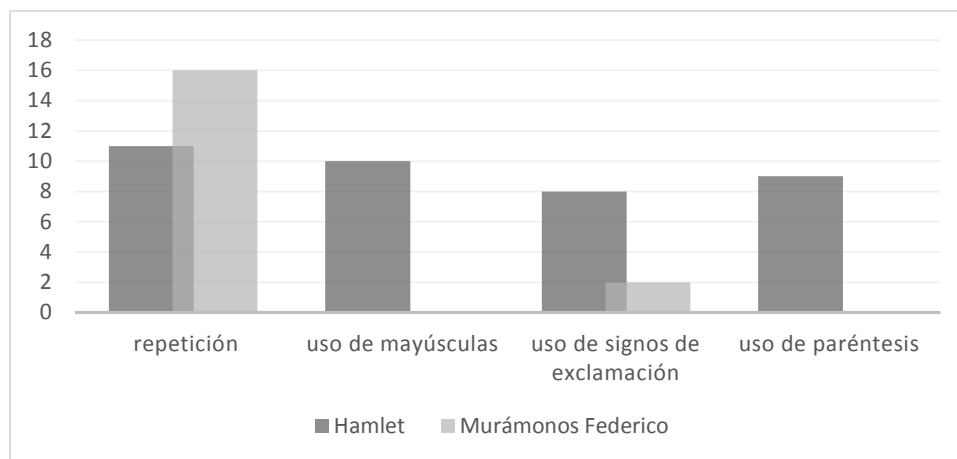
Figuras literarias		
	Hamlet	Murámonos Federico
Símil	4	2
Metáfora	4	1
Otras	7	3



Resultados generales para las figuras literarias en las obras Hamlet y Murámonos

Federico

Contexto y Cohesión		
	Hamlet	Murámonos Federico
repetición	11	16
uso de mayúsculas	10	0
uso de signos de exclamación	8	2
uso de paréntesis	9	0



Resultados generales para el análisis de las obras Hamlet y Murámonos Federico

Promedios Generales																		
Categorías léxicas		Extensión oraciones		Complejidad de las oraciones		Tipo de frases		Fraseología		Verbos y formas no personales		Figuras literarias		Elementos de cohesión				
MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H	MF	H			
sustantivo	38%	37%	Oración Corta	45%	44%	54%	55%	Frases sustantivas	53%	53%	39%	37%	Metáforas	2	4	repetición	16	11
adjetivo	12%	10%	Oración Media	13%	19%	Simplejas	Simplejas	Frases adjetivas	26%	25%	61%	63%	Similes	1	4	uso de mayúsculas	0	10
adverbio	9%	11%	Oración Larga	42%	37%	Complejas	Complejas	Frases adverbiales	24%	27%	46%	45%	Otros(aliteración, encabalgamiento, personificación)	3	7	uso de signos de exclamación	2	8
													Formas coligadas			uso de paréntesis	0	9