



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

**Registro de habla como marca de identidad: traducción
comentada de *Fires in The Mirror* de Anna Deavere Smith**

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)
P R E S E N T A:**

EMILIANO QUINTANAR MONTAÑO

**ASESORA:
DRA. EMMA JULIETA BARREIRO ISABEL**



MÉXICO D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Emma Julieta Barreiros por creer en este trabajo. Los siguientes por su apoyo: Liza Josué Serrano López de Literaturas Dramáticas, Mtra. Ana Tamarit Amieva, Omar Romero Acosta, Victor Estima, Erasto Antúnez Reyes, Irina Arellano, los alumnos de Traducción del semestre 2011-1 de la carrera de Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas), Dra. Nair María Anaya Ferreiro, Mtro. Emiliano Gutiérrez Popoca y Mtra. Ariadna Molinari Tato. Especial agradecimiento a Guillermo Chávez Maya por la imagen que diseñó para ilustrar este trabajo.

Los que de manera tan amable se ofrecieron a regalarme su tiempo para compartir un poco del Caribe: Dalgys Sosa Armas, Sergio Chaviano Llierena, Jennifer Jiménez Chaviano, Arturo Torres Ortiz, entre otros.

Last but not least, my loved ones. Mariana Medina Rincón. Ana Mária Montaña Perches y Arturo Quintanar Isaías por obvias razones. Teresa Isaías Lugo, Claudio Quintanar Isaías, Alejandra Quintanar Isaías, Julia Torre Quintanar, Héctor Rodríguez Moyado, Bertha Perches, Andrea Montaña Perches y Regina Montaña Perches.



ÍNDICE

I. Introducción	1
II. Trasfondo sociocultural, histórico y literario del texto fuente	5
2.1. Contexto de <i>Fires in the Mirror</i>	5
2.2. Origen y situación del inglés vernáculo afroamericano en el contexto estadounidense	7
2.3. Características del género literario de <i>Fires in the Mirror</i>	15
III. Análisis del texto fuente	18
3.1. Los monólogos de <i>Fires in the Mirror</i>	
a) Identity. Ntozake Shange. The Desert	21
b) Rhythm. Monique “Big Mo” Matthews. Rhythm and Poetry	23
c) Hair. The Reverend Al Sharpton. Me and James’s Thing	29
d) Crown Heights. Carmel Cato. Lingerin	33
IV. Análisis de la traducción	37
4.1. Traducción de dialectos: antecedentes y soluciones	38
4.2. Rasgos fonológicos y morfológicos del español caribeño. Comentarios.	48
4.3. Metodología de la traducción de los monólogos	51
a) Ritmo. Monique. “Big Mo” Matthews. Ritmo y poesía	53
b) Crown Heights. Carmel Cato. Humareda	54
c) Cabello. El reverendo Al Sharpton. Una vaina entre James y yo	56
d) Identidad. Ntozake Shange. El desierto	58
V. Conclusiones	60
VI. Versión dialectal	63
VII. Glosario para la traducción comentada de <i>Fires in the Mirror</i>	78
(a) Glosario de términos del español caribeño	78
(b) Glosario de términos coloquiales y términos específicos del inglés vernáculo afroamericano	79
VIII. Bibliografía	82

I. Introducción

Fires In The Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities es una obra de la dramaturga estadounidense Anna Deavere Smith, que ha desafiado parámetros literarios y teatrales. Esta autora y actriz afroamericana experimentó a finales de los años setenta con grabaciones de entrevistas, recreándolas en escena; usó una combinación de mímica, reportaje e historia oral, contribuyendo a conformar una nueva forma de teatro, el teatro documental.¹ A este género pertenece la obra, de la cual escogí un número selecto de monólogos para traducir.

La técnica que propone Smith en *Fires* y en otras obras suyas como *Twilight: Los Angeles, 1992*, se desprende de la técnica actoral llamada realismo psicológico, en la cual fue educada. La técnica y a la vez creación dramática de Smith tiene como objetivo utilizar al “otro” como referencia y “habitar en sus palabras”. Smith explica este proceso:

I [...] started thinking that if I listened carefully to people's words, and particularly to their rhythms, that I could use language to learn about my own time. If I could find a way to really inhabit their words of those around me, [...] that I could learn about the spirit, the imagination, and the challenges of my own time, firsthand.²

Algunos expertos describen esta técnica como “mimesis hipernatural”.³ En cuanto al término “otro” que utiliza la autora, uno puede remitirse a lo que se conoce como “pensamiento bajtiniano”, que es la relación o relaciones que el *yo* establece con el *otro*; el *otro* se entiende como la “primera realidad dada con la que nos encontramos en el mundo, cuyo centro, naturalmente, es el *yo*, y todos los demás son otros para mí.”⁴ Ésta es una cuestión compleja pero yo limito mi discusión a lo que ya había mencionado.

En un principio, me acerqué al texto por un monólogo en particular, el de Monique “Big Mo” Matthews, que incluye un fragmento versificado en rap. Este monólogo tiene

¹ La definición del teatro documental se resume en lo siguiente: “Documentary Drama Theatre. Plays written, compiled or even improvised directly from „documentary” sources became a feature of many theatre cultures during the twentieth century. Radio, film, and particularly television also developed documentary forms of drama, which characteristically deal with contemporary issues” Dennis Kennedy, *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance (Vol. 1, A-L)*, p. 379.

² Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. xxv.

³ Carol Martin y Anna Deavere Smith, *Anna Deavere Smith: The Word Becomes You. An Interview*, p. 45.

⁴ Mijaíl M. Bajtín, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, pp.15-16.

elementos gramaticales del llamado *African-American Vernacular English* (inglés vernáculo afroamericano), los cuales constituyen un reto para el traductor.

El vernáculo afroamericano es un aspecto muy distintivo de la realidad urbana y rural en Estados Unidos. Este vernáculo con respecto al inglés estandarizado de este país se encuentra en una desventaja porque es el lenguaje de una minoría étnica; una minoría étnica especial: los descendientes de africanos esclavizados a quienes les fue arrancado su pasado histórico y cultural. El vernáculo afroamericano contiene la historia de los sobrevivientes de la esclavitud y de un grupo de gente que creó su propia cultura cuando se les privó de sus ancestros. Es un lenguaje musical que concede un gran peso al ritmo, lo cual es evidente en varios tipos de arte; en especial se puede observar en la calidad rítmica y lírica de uno de los géneros de música más populares de hoy en día: el rap.

A la par de mis estudios de Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas), me he desarrollado también como un *performing artist* en el campo del hip-hop. Debido a esta experiencia, me interesó recrear el fragmento de rap en ese monólogo de modo que se preserve la intención del texto original y a la vez pueda ofrecer una rima y cadencia propias de la traducción nueva.

Otro aspecto esencial que me atrajo para traducir el texto fue un comentario de Smith en su introducción a la obra de *Fires* sobre una entrevista que tuvo con Carmel Cato. Encontré, al igual que Smith, que la forma en que Cato se expresa es muy poética y sofisticada. Este personaje es de origen guyanés y en su monólogo hay elementos del créole de la Guyana Inglesa. Tengo un interés particular por los créoles en general, tanto por su estructura lingüística como por el origen poscolonial de estos.

Por estas razones, escogí estos dos personajes y después decidí incluir otros con distintos registros de habla en inglés para hacer un contraste y mostrar algunas de las múltiples perspectivas que Smith incluye en su obra.

Existen varios problemas para traducir estos monólogos. Mi intento inicial al traducirlos fue partir de un análisis de tipo experimental del texto fuente donde busqué combinar elementos lingüísticos y fonéticos para lograr una traducción adecuada en donde se lograra un equilibrio entre forma y contenido.

En *Fires*, el traductor se enfrenta a varias preguntas, por ejemplo: ¿se intenta eliminar las marcas de identidad de cada personaje por medio de su registro en inglés? o

por el contrario, ¿se deben preservar estas marcas? Si para Smith la forma en que hablan los personajes “marca su individualidad”⁵ y el propósito de *Fires* es mostrar una diferencia clara de identidad a través del registro de habla, decidí que mi propuesta como traductor es de alguna forma preservar estas diferencias en la lengua meta.

Sobra decir que el enfoque de esta tesina es la identidad. A través de los registros de habla en el trabajo de Smith es que yo, como persona y como traductor, encuentro la identidad de otros. Por ello, el inicio de este trabajo empezó con la búsqueda de algunas variantes dialectales en español que mostraran una musicalidad semejante a la de los personajes que tuvieran elementos del inglés vernáculo afroamericano y creole guyanés. Decidí, después de varias consideraciones, darles a los personajes voces caribeñas. El español caribeño contiene elementos que otorgan mayor flexión y ritmo al hablante que otras variantes.

Para el lector, divido este trabajo en distintas etapas. Primero doy a conocer en detalle los aspectos socioculturales, históricos y literarios que influyeron en la creación de *Fires in the Mirror*. Después, ofrezco un análisis sociolingüístico del texto fuente. En la tercera etapa muestro el análisis de la traducción, también a nivel sociolingüístico, que incluye el trabajo de campo así como la metodología que utilicé para acercarme al texto. Por último, presento mi traducción (con el original, de manera que se puedan comparar ambos textos) y un glosario de terminología específica.

Para efectos de esta última etapa es importante mencionar que basé gran porcentaje de la escritura de mi versión caribeña en la novela *Écue-Yamba-Ó* de Alejo Carpentier que contiene diálogos escritos en la forma en que se hablaba en los ingenios de Cuba. También conduje varias entrevistas a hablantes nativos de distintas variantes dialectales, en especial de Puerto Rico y Cuba, para capturar el ritmo natural de su habla cotidiana. Realicé algunas pruebas con una alumna de la carrera de Literatura Dramática de la Facultad de Filosofía y Letras, en las cuales se tenía una versión “neutralizada” basada en la norma culta del español mexicano y mi versión caribeña. El efecto del sonido de la segunda versión me pareció más musical. Después, presenté a distintos tipos de público ambas versiones y de nuevo la versión caribeña tuvo mejor recepción. A partir de esto, pude observar que los rasgos fonéticos que caracterizan el español caribeño, algunos de los cuales también

⁵ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror - Crown Heights, Brooklyn and Other Identities*, p. xxvii.

ocurren en la variante dialectal de Andalucía, ayudan a crear una buena cadencia en la lectura del texto para el actor o actriz.

En algún momento pensé que siendo una obra teatral era necesario dirigirme a un público que ve obras de teatro. Sin embargo, llevar este texto a un espacio donde pueda ser representado como obra dramática, según algunos expertos y estudiantes de teatro que consulté, requeriría crear una adaptación del mismo para que funcionara. Una adaptación implicaría otro tipo de trabajo de campo para idear un universo “paralelo” en donde pudieran encajar elementos similares pero diferentes que distinguen el texto fuente. En otras palabras, sería necesario “voltear de cabeza” el texto entero. No obstante, en el caso de esta traducción, busco preservar los elementos foráneos de *Fires*, ya que considero que el conflicto racial que expone Smith merece ser conocido de una forma que intente ser como lo plantea el texto original.

Presento la traducción comentada para todo tipo de lector. Si acaso a algún dramaturgo le interesa la obra, espero este trabajo le sea útil. En todo caso, el mayor de mis objetivos es llamar la atención hacia la sonoridad y riqueza del texto de Smith.

II. Trasfondo sociocultural, histórico y literario del texto fuente

Para entender mejor la obra de Smith, *Fires in the Mirror*, el lector debe saber que este trabajo forma parte de un conjunto de obras teatrales o mejor dicho “representaciones” llamadas *On The Road: A Search for American Character*. En la introducción de *Twilight: Los Angeles, 1992*, Smith explica su metodología:

[...] I have been creating performances based on actual events in a series I have titled *On the Road: A Search for American Character*. Each *On the Road* performance evolves from interviews I conduct with individuals directly or indirectly in the event I intend to explore. Basing my scripts entirely on this interview material, I perform the interviewees on stage using their own words.⁶

Fires, creada en el año de 1993, es una colección de veintinueve monólogos que muestran diferentes perspectivas con respecto a uno de los tantos acontecimientos en la historia de los Estados Unidos donde la tensión racial juega el papel central: el conflicto que se dio entre negros y judíos ortodoxos en Crown Heights, Brooklyn en el año de 1992.

2.1. Contexto de *Fires in the Mirror*

Crown Heights es un barrio dentro del *borough* o municipio de Brooklyn en la ciudad de Nueva York. La demografía de este barrio está compuesta en su mayoría por afroamericanos y afrocaribeños, así como por, en un porcentaje menor, miembros de la comunidad judía ortodoxa. Los afroamericanos y afrocaribeños que radican en la ciudad de Nueva York han tenido una trayectoria de alianza racial en su comunidad, los puntos que tienen en común van más allá del color de piel. Edward S. Shapiro en *Crown: Blacks, Jews and the 1991 Brooklyn riot* explica que ambos comparten experiencias, intereses, ideología y estructura familiar similares; debido a una marcada división racial en la ciudad de Nueva York. Todo parece indicar que existe una alianza racial entre afroamericanos y afrocaribeños. Para el caso del conflicto de Crown Heights, los dos formaron un solo grupo al cual me referiré, por razones prácticas, como la comunidad negra. Debo dejar muy claro que para efectos de esta traducción comentada, el término “negro” no contiene ningún sentido peyorativo y se limita al uso exclusivo para englobar los dos grupos antes

⁶ Anna Deavere Smith, *Twilight*, p. xvii.

mencionados. A pesar de esta alianza racial, se debe tomar en cuenta que entre estos dos grupos existen tantas similitudes como diferencias.

Por otra parte, en la ciudad de Nueva York, la tensión racial entre negros y judíos en general ha existido desde tiempo atrás.⁷ Por parte de la comunidad negra existe la percepción de que la policía tiene un trato preferencial hacia los judíos quienes a su vez perciben sentimientos de antisemitismo por parte de los primeros.

Esta tensión racial llegó a su cúspide el diecinueve de agosto de 1991, cuando el Grand Marquis de Yosef Lifsh, un guardaespaldas del Rabí Menachem Mendel Schneerson (líder espiritual de la comunidad de Lubavich) se pasó el alto y el conductor perdió control sobre el vehículo y viró hacia la banqueta donde se estrelló contra un pilar de concreto, de casi trescientos kilos, que cayó sobre Gavin Cato, un niño negro de origen guyanés, y su prima Angela. Gavin murió y este suceso provocó un conflicto racial grave en Nueva York.

Pocas horas después del accidente y de la muerte de Gavin, había un tumulto de gente enojada gritando en la esquina de la calle de President y la avenida de Brooklyn. En la noche, un hombre afroamericano llamado Charles Price divisó a un judío ortodoxo, Yankel Rosenbaum; avisó a otros veinte alborotadores que había visto un judío y que debían atraparlo. La multitud acorraló a Rosenbaum y comenzaron a golpearlo. Después Rosenbaum recibió cuatro apuñaladas de un joven de dieciséis años, Lemrick Nelson Jr. Ambas muertes, la de Gavin Cato y Yankel Rosenbaum, fueron el detonante de tres días de disturbios de violencia pura en la sección de Crown Heights. Entre 1991 y 1992, estos eventos siguieron dividiendo a la comunidad de Crown Heights y llamaron la atención de los medios de comunicación. Lemrick Nelson Jr. fue absuelto del cargo de asesinato en segundo grado y a Yosef Lifsh no se le enjuició por la muerte de Gavin Cato.⁸ Por supuesto, tanto la comunidad negra (con su amalgama de afroamericanos y afrocaribeños)

⁷ Se dice lo siguiente sobre el panorama general en Crown Heights, en la época en que ocurrió el evento: "The automobile accident occurred at a tense time between blacks and Jews. A few weeks earlier a quarrel had erupted over remarks by Professor Leonard Jeffries, the chairman of the black studies department of the City College of New York, accusing Jews of responsibility for the demeaning imagery of blacks in Hollywood movies. While Jews criticized Jeffries and demanded that he be disciplined by City College, black militants sprang to his defense." Edward S. Shapiro, *Crown Heights: Blacks, Jews, and the 1991 Brooklyn Riot*, p. 4

⁸ Janelle Reinelt, "Performing Race: Anna Deavere Smith's *Fires in the Mirror*", en *Modern Drama*, p.609, p. 610.

como la comunidad judía quedaron inconformes. La percepción era que estos eventos parecían ser irrelevantes para el gobierno de la ciudad.

En vez de intentar llegar a un acuerdo o entendimiento entre ambas comunidades, la prensa y el gobierno ignoraron el problema. Sin embargo, algún tipo de comunicación debía establecerse de alguna forma, algún puente de entendimiento debía crearse para encarar el problema real.

2.2. Origen y situación del inglés vernáculo afroamericano en el contexto estadounidense

En los Estados Unidos de América, como en muchos otros casos donde un grupo somete a otro, existe una división clara entre quienes tienen privilegios de tipo socioeconómico y político, y quienes no los tienen. Uno de los elementos más evidentes de esta diferenciación, aparte del fenotipo de una persona, es su registro de habla. Existe una gran variedad de dialectos y acentos de tipo regional en Estados Unidos de América. Resulta de poca dificultad para el estadounidense común detectar el lugar de donde proviene otro compatriota por su acento.

Surgen de cada uno de estos dialectos no-estandarizados estereotipos que aparecen en bromas, parodias o caricaturizaciones de los mismos. Por otra parte, el dialecto específico de una región es una marca de la identidad del hablante, y puede darse el caso de que el individuo intensifique su acento para marcar de manera deliberada su identidad regional; no obstante, se debe tomar en cuenta, que a pesar del uso distinto de léxico y modismos, estos dialectos en general comparten una sintaxis y gramática comunes, además de que el fuerte nacionalismo americano contribuye a fortalecer una identidad general aunque existan estas diferencias. Estos diferentes modos de hablar son variantes del llamado *Standard American English*, o inglés americano estandarizado.⁹

El caso del inglés vernáculo afroamericano es diferente, por ser identificado como exclusivo de un grupo étnico y cultural. Para entender cómo funciona el vernáculo

⁹ Se dice lo siguiente sobre el inglés americano estandarizado: “Standard American English” (StAmE) designates the level of quality (here of pronunciation) that is employed by educated speakers in formal settings. StAmE pronunciation differs from region to region, even from person to person, because speakers from different circumstances in and different parts of the United States commonly employ regional and social features to some extent even in formal situations.” William A. Kretzschmar Jr. “Standard American English pronunciation”, en *A Handbook of Varieties of English*, p. 257.

afroamericano, es necesario indagar sobre los orígenes de este vernáculo y entender cómo surgió. La historia empieza con la llegada de los primeros esclavos negros a la colonia inglesa en la costa este de lo que hoy en día son los Estados Unidos.

Es muy probable que los primeros esclavos negros que llegaron a Jamestown, Virginia, en el año de 1619 fueron comprados en la costa occidental del continente africano donde el tráfico de esclavos era dirigido por los portugueses. Eran veinte personas. La causa de su llegada era que los colonos ingleses de Jamestown no tenían la capacidad ni la voluntad de trabajar la tierra para subsistir. Además, era imposible someter a los grupos indígenas de la zona, ya que éstos estaban en terreno familiar, y los pocos sirvientes blancos (conocidos como *indentured servants* o trabajadores no abonados)¹⁰ tenían contratos por un tiempo definido y, al terminar sus contratos, estaban libres de obligación.¹¹ El historiador Howard Zinn señala aspectos importantes de esta cuestión:

Black slaves were the answer. And it was natural to consider imported blacks as slaves, even if the institution of slavery would not be regularized and legalized for several decades. Because, by 1619, a million blacks had already been brought from Africa de South America and the Caribbean, to the Portuguese and Spanish colonies, to work as slaves. Fifty years before Columbus, the Portuguese took ten African blacks to Lisbon – this was the start of a regular trade in slaves. African blacks had been stamped as slave labor for a hundred years. So it would have been strange if those twenty blacks, forcibly transported to Jamestown, and sold as objects to settlers anxious for a steadfast source of labor, were considered as anything but slaves. [...] Their helplessness made enslavement easier. The Indians were on their own land. The whites were in their own European culture. The blacks had been torn from their land and culture, forced into a situation where the heritage of language, dress, custom, family relations, was bit by bit obliterated except for the remnants that blacks could hold on to by sheer, extraordinary persistence.¹²

Uno de estos vestigios se encuentra justo en el vernáculo de este grupo étnico. Los esclavos negros venían de diferentes etnias del continente africano y por ende hablaban idiomas tan distintos entre sí, tales como las lenguas del grupo lingüístico del kwa de la región occidental de África e inclusive del bantú de la parte central. Era indispensable para los esclavos la comunicación y para resolver el problema, surge el *pidgin*, un idioma reducido

¹⁰ Mary Sarah Bilder explica este concepto con mayor profundidad: “Indentured servitude is part of the institution of „bound labor.“ Indentured servants were people bound to labor under a contract. British and European indentured servants appear to have been the dominant labor force until the 1680s in the British North American colonies.” Mary Sarah Bilder, “The Struggle over Immigration: Indentured Servants, Slaves, and Articles of Commerce” en *Missouri Law Review*, p. 752.

¹¹ Howard Zinn, *A People's History of The United States: 1492 – Present*, pp.24-25.

¹² *Ibid.*, pp. 25-26.

o simplificado, cuya función primordial es establecer comunicación inmediata y que tiene como base léxica y gramatical la lengua del grupo dominante, incorporando a su vez elementos de alguna(s) de las diversas lenguas africanas que entraron en contacto; cuando este *pidgin* pasa a la siguiente generación de hablantes comienza a desarrollarse una lengua criolla o créole, que en teoría contiene mayor vocabulario y complejidad morfológica que el *pidgin*.¹³ Con respecto a la razón básica de la aparición de estos idiomas, Calvet señala que:

[el] origen [del] pidgin está íntimamente ligado a una situación de dominación de una comunidad por otra. En el caso de los pidgin, consiste en la negativa por parte de un grupo a hablar la lengua de los otros grupos con los que entabla relaciones comerciales [...]¹⁴

Se entiende que estas lenguas son el resultado claro del proceso de colonización y subyugación de los pueblos. El créole, a su vez, “se vuelve lengua materna del grupo oprimido y, con ese rango, llegará a oponerse la lengua del colonizador en el seno de la superestructura lingüística, como lengua dominada frente a la lengua dominante [...]”.¹⁵ La relación de poder entre la lengua créole y la lengua dominante coloca por lo general a la primera en desventaja con respecto a la otra. En todo el mundo ha surgido este tipo de lenguas. Por ejemplo, se pueden señalar los créoles con base inglesa, por ejemplo, el de Jamaica, llamado créole jamaicano o *patois*, y el de la Guyana Inglesa. Existen los créoles con base francesa como el *kreyòl ayisyen* o créole haitiano, así como los créoles de Martinica, Dominica, Guadalupe y las demás islas de las Antillas francesas.

Con base portuguesa existen los créoles de Angola y Cabo Verde, entre otros; y a pesar del poco estudio que se ha hecho en el caso de los créoles con base española, se tiene

¹³ En la actualidad, hay suficiente interés sobre las lenguas *pidgin* y creole por parte de la academia y existen textos especializados sobre el tema. Por ejemplo, de acuerdo con John M. Lipski, un *pidgin* “es un lenguaje de contacto surgido por razones de urgencia en medio de grupos de personas que no comparten una lengua mutuamente conocida. El *pidgin* es una variedad sumamente reducida de una lengua natural, y normalmente no es posible la comprensión mutua total entre el *pidgin* y el idioma completo.” A su vez, el creole o *lengua criolla*,” según el mismo Lipski, “surge típicamente cuando un *pidgin* llega a ser lengua nativa, por ejemplo cuando es adquirido por niños cuyos padres no tienen una lengua en común que no sea un *pidgin* reducido. Los niños, así como los adultos que conocen profundamente el *pidgin*, transforman este lenguaje reducido en un idioma completo, expandiendo las bases sintácticas, inventando nuevas combinaciones léxicas, y convirtiendo una colección de elementos sueltos y caóticos en un sistema coherente y eficiente.” John M. Lipski, *La africanía del español caribeño: estado de la cuestión*, p. 219.

¹⁴ Louis-Jean Calvet, *Lingüística y colonialismo: Breve tratado de glotofagia*, p. 135.

¹⁵ *Ibid.*, p. 137.

el registro del papiamentu¹⁶ y el palenquero¹⁷ en Sudamérica. Lipski ha propuesto que debió de haber existido en Cuba y en el caribe hispano un créole con base española de la población de esclavos africanos; sin embargo son poco confiables los registros que se tienen del siglo de oro español y la documentación más científica acerca del llamado *habla bozal* es escasa e insuficiente para un análisis profundo y asertivo.¹⁸

En el caso del inglés vernáculo afroamericano existe un debate sobre su origen y su estatus actual, y si se debe considerarlo como créole o una variante dialectal con elementos específicos. El especialista John R. Rickford señala que:

[...] early creolists like Dillard and Stewart tended to assume that the earliest variety of AAVE was a relatively uniform and basilectal creole which subsequently decreolized into mesolectal forms increasingly closer to English. However, more recent discussions of the creole issue, for instance by Rickford (1997) and Winford (1997), provide more explicitly for variation across a continuum of varieties from very early on, although I (for one) contend that creole varieties were a significant mix of the early contact situation, particularly in the South, and that a gradual process of quantitative decreolization must have been taking place in the USA over time, with fewer speakers using Creole varieties, and more speakers using varieties closer to standard English.¹⁹

El objetivo de este trabajo no es hacer un cuadro comparativo entre la estructura de las lenguas créoles y el inglés vernáculo afroamericano, pero es importante indicar que comparten algunos rasgos similares.

Uno de los elementos que a simple vista podrían tomarse como vínculo entre este vernáculo y otros créoles es la ausencia de la cópula del verbo “ser” y/o “estar” en varias

¹⁶ Se conoce lo siguiente sobre el *papiamentu*, “Papiamentu is a Spanish/Portuguese-based creole language spoken by a population of slightly over 200,000 people in the Caribbean islands of Curaçao, Aruba and Bonaire (the Netherland Antilles).” Eduardo D. Faingold, *Child Language, Creolization, and Historical Change: Spanish in Contact with Portuguese*, p. 79.

¹⁷ Sobre este créole se dice lo siguiente: “Palenquero is a Spanish/Portuguese-based creole spoken mostly by old people in the village of Palenque de San Basilio on the Caribbean coast of Colombia. This language emerged during the seventeenth century as the output of the variety of Spanish spoken in north-eastern Colombia in contact with a Spanish-based pidgin which emerged with African languages and the Portuguese-based pidgin used in the slave trade. [...] The Palenque of San Basilio, like other palenques (fortified villages) in the area, was built in 1608 by escaped slaves as a refuge for other fugitive slaves and as a base for raids on the Spanish colonists. Over the next century, the Spanish recognized the Palenque’s right to self-government in exchange for and end to the raids on the colonists and giving shelter to other fugitive slaves.” *Ibid.*, pp.82-83.

¹⁸ Este tema se aborda de manera clara y concisa en todo el texto de *La africanía del español caribeño: estado de la cuestión* de John M. Lipski.

¹⁹ John R. Rickford, “The Creole Origins of African American Vernacular English: Evidence from copula absence” en *African American English: Structure, history and use*, Salikoko S. Mufwene et al (ed.), p. 157.

ocasiones. Rickford menciona este rasgo en su trabajo de *African American Vernacular English*, que más adelante exploraremos más en detalle en el análisis de los monólogos:

19a Absence of copula/auxiliary *is* and *are* for present tense states and actions, as in “He Ø tall” for SE “He’s tall” or They Ø running” for “They are running.”²⁰

Y en el créole haitiano ocurre algo semejante. DeGraff en su estudio *HA: Kreyòl Ayisyen, or Haitian Creole* („Creole French’) menciona el siguiente ejemplo:

(8) Elifèt malad / Elifèt doktè / Elifèt nan jaden an
 E __ sick / E __ doctor / E __ in garden DEF
 „Elifèt is sick / Elifèt is a doctor / Elifèt is in the garden”²¹

Por otra parte, existen otros análisis sobre la naturaleza misma del vernáculo. Es claro para algunos que el vernáculo no tiene el mismo rango que el *gullah*, un créole que se desarrolló en las islas costeras de Georgia donde hubo menos contacto con la gente blanca angloparlante por parte de la población que es un su mayoría negra. Las diferencias son aparentes en el vernáculo pero no más que en otros dialectos del inglés y desde una perspectiva lingüística no son tan remotas de la lengua base, en este caso el inglés estandarizado. Al respecto, Martin y Wolfram señalan que:

[...] the distinctiveness of AAVE does not particularly reside in the structure of its sentences. Basic utterance types – e.g., declarative, interrogative, and imperative sentences – are all formed in essentially the same way as they are in other dialects. Even where its sentence structure is notably different from most other dialects, AAVE is generally not unique: those syntactic structures purportedly found only in AAVE are in fact part of dialects spoken by other groups, especially not limited to Anglo-American vernacular English speakers who live in the southern United States. [...] When we say that AAVE shares its fundamental sentence structure with other varieties of English, we mean that the essential clause and phrase constituents within the sentence are the same. For example, the word order for AAVE canonical sentences (i.e., the most basic sentences) is subject-verb-object (SVO), just as it is in other varieties of English. Other languages use SVO too, but some use SOV or VSO word order part or all of the time.²²

Por ello, a pesar de la existencia de múltiples teorías que cuestionan un origen créole del vernáculo afroamericano, lo importante es observar que incluso hoy en día esta variante del inglés ocupa una posición de desventaja similar a la de otros créoles en países como Haití y Martinica. En este último, Louis-Jea Calvet indica en *Lingüística y colonialismo* que se

²⁰ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 6.

²¹ Michel DeGraff, *HA: Kreyòl Ayisyen, or Haitian Creole* („Creole French” p. 104.

²² Stefan Martin y Walt Wolfram, “The Sentence in African American Vernacular English”, en *African-American English: Structure, history and use*, Salikoko S. Mufwene et al (ed.), p.11.

puede observar una desventaja entre un créole y la lengua dominante, está el caso del créole martiniqués en contraposición con el francés utilizado en esta isla caribeña. El créole es hablado por la mayor parte de la población, quienes son de origen africano y la mayoría son monolingües. Los mulatos y blancos (*békés*) son bilingües, aunque los primeros prefieren utilizar el francés para mejorar su imagen social.

Con referencia al caso de Haití²³, DeGraff resalta este aspecto de desigualdad lingüística. Él afirma que:

HA [Haitian Creole] is modern Haiti's national language and one of two constitutionally recognized official languages (alongside French). However, most official documents published by the Haitian State in all domains, from education to politics, are still written exclusively in French to the detriment of monolingual Creolophones, even though French is spoken today by at most one-fifth of the population, at various levels of fluency.²⁴

En el caso de los afroamericanos, la situación difiere un poco ya que como señala Rickford,

Not every African American speaks AAVE, and no one uses all of the features in tables 1.1 and 1.2 100 percent of the time. Although it is often said that 80 percent of African American speak AAVE (Dillard 1972: 229), this is a guesstimate rather than a systematic empirical finding.²⁵

Incluso, se puede observar que existe una gran cantidad de hablantes que realiza el cambio del vernáculo a un inglés más estandarizado, de manera rápida, eficaz y casi de forma inconsciente. Esto se conoce como *code-switching*²⁶ y ocurre cuando el hablante se encuentra en un grupo distinto y necesita adaptarse a la forma de hablar de dicho grupo, que por lo general no comparte el mismo registro que él.

A pesar de más de ciento cincuenta años de la abolición de la esclavitud, con la *Emancipation Proclamation* de Abraham Lincoln en 1862, y a pesar de los movimientos de los derechos civiles de los años sesenta que se realizaron en contra de la segregación, no

²³ Aparte de los artículos mencionados sobre el créole haitiano, una mayor parte del conocimiento que se refleja aquí nace de varias conversaciones que sostuve del año 2009 al 2010 con un hablante nativo de la variedad dialectal de Puerto Príncipe de esta lengua, quien me enseñó la estructura básica del idioma y otros aspectos generales de esta cultura.

²⁴ Michel DeGraff, *HA: Kreyòl Ayisyen, or Haitian Creole („Creole French“)*, p. 101.

²⁵ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 9.

²⁶ El concepto de *code-shifting* se refiere a la capacidad y la adaptabilidad del hablante para cambiar de manera consciente o inconsciente su código lingüístico, dependiendo del entorno social en que se encuentra. Un ejemplos de este fenómeno lingüística se encuentra en el siguiente extracto de un estudio hecho con base en el créole guyanés: “It was observed that speech in the *early* part of the interview (roughly the first ten minutes) generally had more SE forms than the *later* parts. I feel that this variation resulted from informants paying less and less attention to their speech as the interview progressed. In this paper, I refer to this intrastyle linguistic adjustment as code shifting.” Walter F. Edwards, *Code Selection and Shifting in Guyana*, p.296.

cabe la menor duda de que el hombre y la mujer afroamericanos, incluso hoy en día siguen estando en desventaja como individuos en la jerarquía social norteamericana. La identidad racial en Estados Unidos es un aspecto inevitable. Howard Zinn dice lo siguiente al respecto:

There is not a country in world history in which racism has been more important, for so long a time, as the United States. And the problem of “the color line,” as W.E.B. Du Bois put it, is still with us.²⁷

Existe un sistema legal en este país que sanciona la discriminación racial y se han tomado medidas extremas con respecto a lo que se considera políticamente correcto para influir en la forma de hablar de la gente cuando éstas hablan acerca de aspectos raciales de otro. El problema de la deshumanización de los afroamericanos a través de la esclavitud y después de la segregación racial en el ámbito laboral y social por fin se ha reconocido después de tantos años, pero falta más tiempo para que se resuelva.

Por ello, se puede decir que para el hablante del inglés vernáculo afroamericano es difícil la integración a la sociedad norteamericana, en específico en el campo laboral, donde hay una preferencia por el uso del inglés estandarizado. Rickford dice:

As with discrimination in the judicial system, the roots of these disparities clearly extend beyond language – including “racism, inequality and cultural intolerance,” [...] there are also language elements to the unemployment and under-employment of African-Americans [...] and these have not been adequately explored in American sociolinguistics.²⁸

La actitud que toma la sociedad dominante, de origen europea, ante el vernáculo afroamericano se ejemplifica en la siguiente cita:

Youth of all races and ages, including pre-school [...], elementary and high school [...], and college students [...], often echo the negative attitudes of their parents, teacher and the media toward AAVE, and their positive attitudes toward SE. [...] At the same time, inner-city African American teenagers sometimes vigorously reject the standard and endorse the vernacular in opposition to mainstream white culture and values [...].²⁹

Aunque el vernáculo no esté tan alejado de la norma culta del inglés de Estados Unidos, sigue teniendo un sonido distinto para el oído de cualquier hablante del inglés estandarizado y lleva consigo el sonido “africanizado” que Lipski señala como “un fuerte

²⁷ Howard Zinn, *A People's History of the United States*, p. 23.

²⁸ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 303.

²⁹ *Ibid.*, pp. 284-283.

estigma social”.³⁰ Sin embargo, Martin y Wolfram afirman lo siguiente sobre el uso del vernáculo de manera habitual:

Speakers of other English dialects sometimes view the sentence structure of African-American vernacular English (AAVE) as distinct from the many varieties spoken in the United States and elsewhere. African Americans who speak AAVE may feel the same way, and some may even make this distinctiveness a point of ethnic pride.³¹

Se observa en el vernáculo y sus variantes regionales algo muy distinto y único, quizá incluso una calidad musical. J.R. Rickford y R.J. Rickford afirman que:

Ebonics, African American Vernacular English, Black English, Spoken Soul, or whatever you want to call the informal variety spoken by many black people, plays an essential, valuable role in our lives and in the life of the larger society to which we all belong. [...] it marks black identity; it is the symbol of a culture and a life-style that have had and continue to have a profound impact on American popular life; [...].³²

No obstante, surgió en la década pasada una situación irónica en la que varios personajes de la comunidad negra rechazaron de manera tajante la propuesta en la ciudad de Oakland de instruir a los alumnos en el llamado entonces *Ebonics* (i.e. el vernáculo afroamericano). Cabe señalar que por fuera, en la comunidad anglosajona, existe una reacción distinta e interesante. Cecilia A. Cutler menciona que:

According to Tricia Rose, whites are „fascinated by [black culture’s] differences.”³³

Este fenómeno, que ocurre en los círculos sociales de los miembros jóvenes y no tan jóvenes de la sociedad blanca, es una fascinación por la cultura afroamericana vigente, que es el hip-hop y el rap, situación similar a la de otros movimientos culturales de origen negro como el jazz, el rhythm & blues y el rock „n” roll.

De esta manera, regresamos a la cuestión de la identidad cultural y racial en los Estados Unidos de América. Es indiscutible que este vernáculo al distinguirse de las otras variantes dialectales le concede al hablante una identidad única que conlleva un bagaje sociocultural e histórico específico.

³⁰ John M. Lipski, *La africanía del español caribeño: estado de la cuestión*, p. 226.

³¹ Stefan Martin y Walt Wolfram, “The Sentence in African American Vernacular English”, en *African-American English: Structure, history and use*, Salikoko S. Mufwene et al (ed.), p. 11.

³² John Russell Rickford y Russell John Rickford, *Spoken Soul: The Story of Black English*, p. 8-9.

³³ Cecilia A. Cutler, *Yorkville Crossing: White teens, hip hop and African American English*, p. 428.

2.3. Características del género literario de *Fires in The Mirror*

Fires se encuentra dentro del género dramático llamado teatro documental. De acuerdo con Gary Fisher Dawson:

A documentary play is a form of persuasive theatre that comes as close as possible to an actual event with the exclusive reliance upon documentation from historically accurate materials.³⁴

El material de dicha documentación toma como fuentes primarias fotografías, películas y video para servir como un sistema de autenticidad para la palabra hablada así como las gesticulaciones que proporcionan significado dentro de la obra documental.³⁵

La primera obra reconocida como documental es *Dantons Tod* (1835) del dramaturgo alemán Georg Büchner, autor también de la obra *Woyzeck* (1837). En esta tragedia se utiliza documentación verbatim de algunos de los personajes más importantes de la Revolución Francesa. De hecho, fue titulada “Retratos dramáticos del reino de terror en Francia”.³⁶ Aunque *Fires in the Mirror* y otros documentales de la actualidad, y *Dantons Tod* distan tanto en tiempo como espacio, el objetivo sigue siendo el mismo: acercarse lo más posible al hecho tal y cómo ocurrió. No obstante, no debemos olvidar que el hecho histórico depende de la perspectiva del autor de la obra.

Al parecer, a partir de Büchner, el basarse en hechos reales creó una nueva tendencia para el arte escénico. Otra obra que utilizó la técnica documental fue *Los últimos días de la humanidad* (1918) de Karl Kraus quien combinó la documentación con lo imaginario.³⁷ *Los últimos días de la humanidad* es una vista a las atrocidades de la Primera Guerra Mundial, el cual contiene más de ochocientas páginas de diálogo y más de quinientos personajes.

Si nos acercamos más hacia la otra mitad del siglo XX, se puede observar el surgimiento del trabajo de Emily Mann, algo más cercano a la obra de Smith. El método del teatro documental de Mann consiste en llevar aquello que es público a lo privado. También cabe mencionar que en la obra de Mann se conjuntan el aprendizaje y el entretenimiento³⁸, misma cuestión que se refleja también en *Fires*.

³⁴ Gary Fisher Dawson, *Documentary Theatre in the United States*, p. 17.

³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁶ *Ibid.*, pp. 2-3.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

³⁸ *Ibid.*, p. 5.

Con el invento de los hermanos Lumiere, la relación entre el teatro documental y el filme documental se estrechó. Se considera que el primer filme documental exitoso fue *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty, un retrato sobre la vida esquimal.³⁹ Este género en filme sigue vigente en nuestra época, además de ser muy popular. En Estados Unidos, en los años setenta, aparecen películas diseñadas para la televisión catalogadas como *docudramas*.⁴⁰ Éstas suelen ser un éxito instantáneo. Hoy en día, en las salas de cine, al leer el subtítulo “basada en hechos reales”, se produce un efecto atractivo, tanto positivo como perturbador, en el público. En la actualidad, el género del espectáculo, que incluye el teatro, el cine, y varios otros medios artísticos, utiliza entre otros factores este elemento “verídico” para atraer al espectador. Un ejemplo es el surgimiento de los llamados *reality shows*, donde se muestran personas conviviendo en un ambiente al parecer cotidiano. Ellis Godard explica este fenómeno de la siguiente manera:

Reality shows are edited footage of unscripted interactions, broadcast as a television series about participants“ naturally occurring social life. Both scripted and unscripted television programming concerns cast behavior in a sequence of structured events on a uniquely designed set, drawn from more footage than could be affordably broadcast.⁴¹

Una pregunta que surge al acercarse a este género es ¿qué hay hoy en día en los distintos campos del arte que no esté basado total o parcialmente en un evento real o en una persona famosa? Si volvemos a Dawson, éste nos confirma el significado que tiene este género para el mundo actual:

Biography and autobiography are the lifeblood of art now. We have claimed them [...] Theatres, [...] are filled with solo performers...Wherever you turn there is social and literary history on stage, dramas based on the words and deeds of the famous (Virginia Woolf, Vita Sackville-West, Henry Ford, Thomas Edison) or the not-so-famous who capture something genuine about life as we know it.⁴²

Ese carácter genuino, poético y único está contenido en las palabras de cada personaje de *Fires*. De acuerdo con Smith:

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Alan Rosenthal, *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, p.2.

⁴¹ Ellis Godard, “Reel Life: the Social Geometry of Reality Shows” en *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*, p.73.

⁴² Gary Fisher Dawson, *Documentary Theatre in the United States*, p. 7.

No one speaks like anyone else. Identity, in fact, lives in the unique way that a person departs from the English language in a perfect state to create something that is individual.⁴³

Se puede añadir, para retomar la naturaleza del teatro documental como género que además de poseer un carácter poético, *Fires* también se nutre del elemento “verídico” para crear el efecto de autenticidad.

Fires nace en una época donde la tensión racial está en su cúspide, debido al contacto frecuente de varios grupos étnicos, quienes viven lado a lado. El choque es aún más evidente en ese momento, gracias a los medios de comunicación, quienes enfocan sus luces hacia los eventos de violencia (o mejor dicho, las noticias) que comienzan a surgir en la sociedad norteamericana, en especial en las zonas urbanas. Surgen además de *Fires*, intentos de “crear puentes”⁴⁴ de comunicación entre los grupos en conflicto. La idea es similar a la que Smith propone como objetivo de su obra, y con ello se expresa a qué público va dirigido:

[...] the idea behind *On the Road* [was/is] to 1) bring people together into the same room (the theater) who would normally not be together, and 2) attract people to the theater who don’t usually come to the theater.⁴⁵

La técnica de Smith es sin duda innovadora. Los personajes son construidos a partir de entrevistas que realiza a personas comunes y corrientes, y algunos famosos. Para tener un mejor entendimiento de esta técnica, se debe analizar el proceso de creación de personaje que utiliza Smith.

⁴³ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. xxx.

⁴⁴ En la introducción de *Fires*, Smith expone su percepción sobre dichos puentes: “[...] we have to interest those people around us in motion, in moving from one side to the other, in experiencing one hand and the other hand, and to building bridges between places.” *Ibid.*, p. xxxix.

⁴⁵ *Ibid.*, p. xxxviii.

III. Análisis del texto fuente

Como se ha mencionado, *Fires in the Mirror* consiste en veintinueve monólogos. Esta obra fue diseñada para un solo actor o actriz. Los monólogos están agrupados en varias secciones (*Identity, Mirrors, Hair, Race, Rhythm, Seven Verses, y Crown Heights, Brooklyn, August 1991*) que intentan explicar las diferentes perspectivas y situaciones ante el conflicto previamente mencionado que ocurrió Crown Heights en 1991. Uno de los temas centrales que se tratan dentro de las secciones es la identidad de cada individuo además de la identidad en comunidades distintivas con características raciales y culturales específicas.

El título de cada monólogo es el nombre del personaje y se incluye un subtítulo adicional que expresa el punto de vista de cada personaje. Todos los monólogos y secciones tienen alguna relación con el conflicto de Crown Heights. Sin embargo, tanto los puntos de vista, como los diferentes registros de habla son distintos y marcan un carácter y tono particular de cada personaje.

Los personajes nacen de transcripciones que Smith realiza a partir de pasajes específicos de las entrevistas que grabó. Estos personajes pueden estar directa o indirectamente involucrados en el evento que Smith busca explorar.

Este proceso de “crear” el personaje desafía tanto las premisas tradicionales del llamado *method acting* de Stanislavski⁴⁶, como la dramaturgia convencional; el resultado le otorga al público cierta sensación de autenticidad.

C.R. Lyons y J.C. Lyons señalan que el proceso de selección en la obra de Smith de los personajes consiste en lo siguiente:

Smith selects a range of figures to interview and from them selects which will be used in performance in order to put a group of discourses into play. While the

⁴⁶ Se dice sobre este sistema: “Stanislavski’s System constitutes a radical challenge to the common-sense conception of acting as feigning and the clear-cut opposition between acting and reality that underlies it. Toward the beginning of *An Actor Prepares*, Stanislavski famously rejects the „representational” actor in favor of the „organic” actor who „becomes” the character and „lives” the role.” David Z. Saltz, “Real Speech Acts in the Theatre” en *Method Acting Reconsidered*, p. 61.

individuals are keenly differentiated, the nature of the statement remains more significant than the characterization of the individual.⁴⁷

La técnica de Smith contrasta con las tendencias teatrales del siglo XX. C.R. Lyons y J.C.

Lyons comentan también al respecto:

Whereas the method actor attempts to make some alignment between the inner experience of the character and her or his own emotional biography, Anna Deavere Smith deliberately focuses upon the sensuous surface of the figure, voice, and gesture. Her preparation includes repetitive listening to the recorded voices in which she speaks with the tape, attempting to capture inflection and rhythm, attempting to inhabit the voice of the other.⁴⁸

La identidad forma parte del núcleo de creación de su obra, cuestión que se complica y a la vez se enriquece con la necesidad en los Estados Unidos de identificarse con un grupo racial y cultural. Smith afirma que: “[i]n America, identity is always being negotiated.”⁴⁹ Al mismo tiempo, declara que: “[i]t is the tension of identity in motion.”⁵⁰

Al incorporar el discurso público que trata el tema racial en Estados Unidos, tema que a su vez se considera delicado pero inherente de esa cultura, coincido con lo que Reinelt comenta al respecto:

Beyond the sociopolitical thematics of her work, Smith has been incorporated into the public discourses on race because her dramaturgical techniques have aligned her with other types of public discourses such as oral histories, documentary reportage, television talk shows and network news broadcasts. [...] This imbrication in the cultural codes of news and history has magnified the authority of Smith’s work beyond representation toward an always elusive horizon of “Truth,” and has constructed her as a privileged voice who may speak for others across race, class, and gender boundaries.⁵¹

Un factor que favorece la intervención de Smith para el diálogo entre grupos es su capacidad, como actriz y entrevistadora, de cruzar las barreras raciales que restringen la movilidad social y cultural. En una entrevista con Carol Martin, se discute cómo es que Smith logra entrar en contacto con los habitantes de Crown Heights, para ser incluida tanto

⁴⁷ Charles R. Lyons y James C. Lyons, “Anna Deavere Smith: Perspectives on her Performance within the Context of Critical Theory”, en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, p. 49.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. xxxiii.

⁵⁰ *Ibid.*, p. xxxiv.

⁵¹ Reinelt, Janelle, “Performing Race: Anna Deavere Smith’s *Fires in the Mirror*”, en *Modern Drama*, p.609.

por la comunidad negra como por los judíos. Martin señala para efectos de esto que: “[t]here is the use of pronouns like “us” and “we.” [...] There’s a sense of inclusion.”⁵²

Más adelante, con respecto a esta materia de la inclusión, Smith menciona un aspecto importante sobre su obra:

I address the text like a poem. I work on “us” and “we” whenever anybody, regardless of race, says them.⁵³

A simple vista *Fires* y en *Twilight* están escritos en verso. Esto llamó la atención de varios estudiantes de una clase del profesor Emilio Mendez de Literatura Dramática de la UNAM. Difiere bastante de la escritura típica de los libretos convencionales para teatro. Una estudiante, en particular, expresó cierta incomodidad por la frecuencia en que las oraciones se quiebran a la mitad porque dificultaba la hilación de ideas. Sin duda, esta particularidad de la obra de Smith le otorga un carácter único, el cual se relaciona con lo que la dramaturga señala del acto del habla cotidiana de una persona, “[i]n fact, everyone, in a given amount of time, will say something that is like poetry.”⁵⁴

Aunque este trabajo se enfoque en el aspecto literario de *Fires in the Mirror* se debe tomar en cuenta también la flexibilidad que caracteriza el género del teatro. Smith señala al respecto:

[...] this project at its heart, about the the act of speech, the physical act of dialogue, and was not originally intended for the printed word.⁵⁵

Los personajes seleccionados en este trabajo son todos de origen africano. Sin embargo, cada uno tiene una historia distinta y ésta es contada con una voz singular. El criterio de selección de los personajes se hizo con base en la posibilidad de estudiar el carácter único que crea la marcación del registro de cada monólogo, y por consiguiente destacar la variación dialectal de estos.

Gracias a que tuve acceso al video de *Fires in the Mirror* producido por American Playhouse pude comparar el texto con la actuación de Smith. De esta forma me fue posible tener una percepción más clara de cómo la autora maneja la cuestión del registro de habla de cada personaje. A continuación está el comentario sobre cada personaje.

⁵² Carol Martin, “Anna Deavere Smith: The Word Becomes You, An Interview”, en *The Drama Review*, p.48.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. xxxi.

⁵⁵ *Ibid.*, p.xxxix.

3.1. Análisis de los monólogos de *Fires in the Mirror*

a) Identity. Ntozake Shange. The Desert

* (contenido dentro de la sección de *Identity*)

Este personaje fue mi primer encuentro con el texto. En mi opinión, este monólogo define la búsqueda de Smith por el concepto de identidad en movimiento. Ntozake Shange es una actriz, poeta, escritora, dramaturga, directora teatral y profesora universitaria. Además, es una figura prominente dentro del teatro feminista negro. Una de sus obras más reconocidas es *For Colored Girls Who Have Considered Suicide/When The Rainbow Is Enuf*. La escritora española Inés Cuenca Aguilar habla sobre los orígenes de esta artista afroamericana:

Nació en Trenton, New Jersey [en 1948], en el seno de una familia de clase media alta, [...] circunstancias que no la eximieron de padecer las consecuencias del racismo en la Norteamérica de los años cincuenta. [...] A pesar de todo, el estatus de su familia le proporcionó una serie de ventajas de las que no gozaban otros niños de color [...]. Se licencia con honores en estudios americanos en 1970 en Barnard College, Nueva York. Ese mismo año se traslada a California, donde en 1971 decide cambiar su nombre, Paulette, por el de “Ntozake Shange”, dos palabras africanas, [...] “Ntozake” significa “la que trae sus propias cosas”, “Shange”, “la que camina como un león”.⁵⁶

Tomando en cuenta *For Colored Girls* como referencia, Cuenca Aguilar describe el estilo de Shange como “una mezcla de poesía, música, danza y drama, escrita en dialecto afroamericano.”⁵⁷

En cuanto al monólogo en *Fires* que tenemos de esta poeta, el empleo de ciertos términos de un registro más elevado dentro del monólogo del personaje, refleja la educación universitaria de Shange.⁵⁸ Existen algunas entrevistas donde se observa una manera pausada de hablar. Tanto en el monólogo como en las entrevistas, es notable el uso de un inglés americano estandarizado y una ausencia de rasgos fonológicos, morfológicos y sintácticos del inglés vernáculo afroamericano. Sin embargo, cabe destacar que una

⁵⁶ Inés Cuenca Aguilar, “Escena VII: Ntozake Shange (1948-)” en *Otros escenarios: La aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano*, p. 296.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ Ejemplos dentro del monólogo de la terminología de un registro más elevado son los siguientes: “[...] it’s being able to make those differentiations[...]”, “Everything that’s ever happened / to us as well as our responses to it”, “[...] we might be alone in a trance state[...]”, Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 3.

entrevista formal no es el lugar propicio para que surja algún rasgo del vernáculo. Así, es evidente que Shange conoce el vernáculo.

Más adelante, en los otros monólogos analizaremos un rasgo distintivo a nivel morfológico del vernáculo, el cual es la ausencia en algunas construcciones gramaticales del verbo “to be” en el tiempo presente. Este rasgo no está presente en el monólogo de Shange, quien utiliza de manera estandarizada este verbo en el tiempo presente para todos los pronombres. Otro aspecto morfológico que distingue al vernáculo afroamericano, el cual se verá con mayor detenimiento más adelante con otros personajes, es la ausencia del caso posesivo en inglés estandarizado, marcado con apóstrofo y “s”, como en “JohnØ house” en vez de “John’s house”,⁵⁹ algunos ejemplos de esto en la literatura americana se pueden encontrar en *The Color Purple* de Alice Walker.⁶⁰ En el caso del monólogo de Shange, el personaje sí marca el caso posesivo, como aparece en el siguiente extracto:

```
(1) It's an important differentiation to make because you
don't know
what you're giving if you don't know what you have and
you don't
know what you're taking if you don't know what's yours
and what's
somebody else's.
```

61

Con respecto a la conjugación y concordancia de los tiempos verbales, no aparece ninguna desviación de la forma estandarizada. Si se deja a un lado la parte gramatical y el análisis dialectal, se puede observar que la esencia del monólogo reside en un uso particular del desierto como metáfora para discutir el asunto de la identidad. El monólogo comienza de manera abrupta y el personaje desarrolla de manera gradual una respuesta a la pregunta implícita: “¿Qué es la identidad?”. Otro elemento que aparece en el texto es la repetición que enfatiza ciertos puntos que se desean transmitir. Ejemplos:

⁵⁹ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 7.

⁶⁰ En esta obra de Walker, la protagonista y narradora, Celie, escribe en su diario lo siguiente: “Mr. _____ finally come right out an ast for NettieØ hand in marriage.” Este es un ejemplo de la omisión del caso posesivo (apóstrofo y “s”) en el vernáculo afroamericano. Alice Walker, *The Color Purple*, p. 7.

⁶¹ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 4.

(2) [...] and what's inside our identity
is everything that's ever happened to us.
Everything that's ever happened
to us [...]

62

(3) [...] someplace like the desert
and we begin to feel as though
we are part of the desert -
which we are right at that minute -
but we are not the desert,
uh...
we are part of the desert, [...]

63

En conclusión, se puede afirmar que a pesar de carecer de una marcación dialectal sobre la identidad racial del personaje, es evidente la existencia de una forma única y poética de este individuo para expresarse sobre el tema que se aborda en el monólogo.

b) Rhythm. Monique “Big Mo” Matthews. Rhythm and Poetry

* (contenido dentro de la sección de *Rhythm*)

El personaje por el que me interesé en la obra de Smith fue el de Monique “Big Mo” Matthews, que se encuentra en la sección de *Rhythm* (Ritmo). Una de las razones por las que seleccioné el monólogo de Monique es porque de todos los monólogos es el que presenta mayores rasgos del vernáculo afroamericano. Monique Matthews fue alumna de Smith durante una estancia de la dramaturga como profesora en la Universidad de California, Los Ángeles, (UCLA). Este personaje no está conectado con el conflicto de Crown Heights de manera directa. Sin embargo, su inclusión aporta a la obra una perspectiva sobre el descontento que tienen las mujeres afroamericanas con una sociedad controlada por hombres. Su descontento refleja la misma impotencia que sienten los miembros de las comunidades negras y judías al ver que el sistema legal no es adecuado y no está interesado en ellos. Monique demuestra en todo el texto la necesidad de tener una gran fortaleza y de confrontar los problemas cara a cara. En este monólogo es evidente la necesidad de hacer frente a lo que es ser mujer y más importante ser una mujer negra.

En las acotaciones del personaje, Smith describe el comportamiento de su alumna dentro del salón de clases como el de una *performing artist* y la compara con Queen

⁶² *Ibid.*, pp. 3-4.

⁶³ *Idem.*

Latifah, una rapera y actriz de Nueva Jersey, famosa por canciones como “U.N.I.T.Y.”⁶⁴ donde expresa de manera directa su enojo por el carácter misógino que ha permeado el género de hip-hop. Al leer el texto, se observa que la actitud de Monique es agresiva y poderosa, una respuesta al machismo presente en el hip-hop.

Con respecto al rap⁶⁵, del cual Monique Matthews se nutre, es imposible pasar por alto la negatividad que rodea a este género. La prensa y la actitud general de la sociedad conservadora de Estados Unidos se han dedicado a demonizar el género, usando como ejemplo el estereotipo del rapero afroamericano con cadenas de oro colgando del cuello y cuyas letras se enfocan en generar conflictos violentos con otros raperos o individuos, acumular grandes sumas de dinero y rodearse de mujeres gracias a una gran proeza sexual. El declive de este tipo de música comenzó cuando las compañías disqueras, a finales de los años ochenta. Mtume ya Salaam explica en su artículo “The Aesthetics of Rap” que al ver potencial comercial en el género, las disqueras firmaban cualquier artista sin importar la calidad y originalidad. Salaam señala, con respecto a este género, que:

Good art is distinguished because it possesses at least one – and usually more than one – attribute such as sincerity, originality, honest, or creativity. Good art is usually involving and/or thought provoking. These, I believe, are attributes that almost all “good” art shares. While many rap records possess these attributes, far more do not. This true with most art forms, however.⁶⁶

En este monólogo, vemos que Monique concuerda con la observación de Salaam sobre la calidad que puede existir dentro de esta manifestación cultural, y durante todo el texto, señala las diferencias claras entre lo que ella considera rap de valor y lo contrario. Compara también las actitudes distintas que una artista de rap puede tener al representarse a sí misma como mujer. Existe una dicotomía entre las artistas que “venden sus cuerpos” al consumidor machista y aquellas que demuestran inconformidad con estos modelos y se presentan como “mujeres fuertes”. María L. Shelton describe esta situación de la siguiente forma:

⁶⁴ Queen Latifah, “U.N.I.T.Y.”, del album *Black Reign* (1993).

⁶⁵ Existe una discusión sobre la diferencia entre los términos “rap” y “hip-hop”. Esto depende en gran parte del punto de vista que se esté discutiendo. En mi trabajo me referiré al género como rap, ya que desde mi punto de vista, el hip-hop es un concepto más complejo que engloba tanto la música que se origina del arte de la manipulación de tornamesas por parte del *disc jockey* (D.J.) y la forma de canto del *M.C.* (Maestro de Ceremonias), también conocido como rapero, como otros géneros artísticos que son el *grafitti* y el *break dance*.

⁶⁶ Mtume ya Salaam, “The Aesthetics of Rap” en *African American Review*, p. 303.

By using a working-class and gangsta aesthetic, women rappers challenge the leisure myths associated with domesticated women.⁶⁷

Monique se percibe a sí misma de esta manera. El problema involucra a todas las artistas del género, y Maria L. Shelton añade al respecto que:

While record labels continue to urge artists to make live appearances for promotional considerations, female performers confront several stultifying stigmas when exposing their body to the consuming eye.⁶⁸

Uno de los retos para el traductor de este monólogo, es una sección en donde Monique inserta algunas rimas versificadas en rap para complementar su explicación del género. Mi interés se enfocó en una de estas rimas en particular. En el texto original, las frases están en prosa. Para apreciar la rima, las reacomodé de la siguiente forma:

PIMPIN' AIN'T EASY BUT WHORIN' AIN'T PROPER. RESPECT AND CHERISH THE ORIGINAL MOTHER.
--

69

Podemos observar una rima asonante y una métrica bastante flexible (en comparación con convenciones poéticas más estrictas como la del soneto entre otros). Esto es un rasgo distintivo de la versificación del rap, donde se pueden usar pausas y silencios para completar el orden silábico que exija la métrica de la música o ritmo empleados. La ejecución y efectividad de dicha rima dependerán de la confianza, asertividad y de la forma singular en que se coloque cada palabra.

En cuanto a la cuestión lingüística, es importante señalar que el vernáculo afroamericano va de la mano con el género del rap. En este monólogo existen varios rasgos del vernáculo así como modismos utilizados en el rap, en específico de principios de los años noventa del siglo pasado. A la par, se debe señalar que existe una influencia por parte de la academia y de la educación universitaria de Monique, en su vocabulario. Al utilizar expresiones como “encompasses”, “demeaning”, y “epitome”, se muestra un registro más elevado que el de un hablante común del inglés americano, sin importar raza y estatus socioeconómico.

Los elementos del vernáculo más evidentes del texto se discutirán a continuación. Observamos en algunas instancias en el monólogo de Monique, lo que Rickford en materia

⁶⁷ Maria L. Shelton, “Can’t Touch This! Representations of the African American Female Body in Urban Rap Videos”, en *Popular Music and Society*, p. 111.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁹ Anna Deaveare Smith, *Fires in the Mirror*, p. 37.

morfológica señala como: [a]bsence of third person singular present tense *-s*, as in “He walkØ” for SE “He walks.”⁷⁰ Ejemplos:

- | | |
|--|----|
| (1) And she <u>say</u> Ø, “This is for the fellas,”
(2) “That <u>look</u> Ø really stink.” ⁷¹
(3) [...] and he sat there and he <u>talk</u> Ø for the whole song, | 71 |
|--|----|

A los ejemplos anteriores, se debe añadir que el término *fellas* es una forma no estandarizada, pero no exclusiva del vernáculo afroamericano, de *fellows*.⁷² Otro término que sobresale de estos ejemplos es *stink*, que parece a primera vista como verbo, pero en este caso se utiliza como un adjetivo que modifica *that*, es decir el baile de la mujer que está describiendo Monique. Es muy probable que la fonología de esta palabra sea pronunciada como *stank*, que concordaría con el rasgo fonológico del vernáculo donde se realiza el cambio del sonido, en inglés, de *i* por *a*, como en “thang” en vez del estándar “thing” y “drank” en vez de “drink”.⁷³

No obstante, en referencia a la omisión del marcador de la tercera persona singular, se debe mencionar que aparte de los ejemplos mencionados, en el texto Monique sí incluye el marcador *s*, en construcciones como “she talks intelligent”, “she encompasses that whole, New York-street sound”, “and it’s like Too Short gets up there and he goes”, etc.

En los extractos del monólogo que siguen, se observa una vez más una variación de la norma culta:

- | | |
|---|----|
| (4) [...] they sell <u>they</u> body or pimp <u>they</u> body [...] | 74 |
|---|----|

- | | |
|---|----|
| (5) IN ONE EAR AND RIGHT OUT THE <u>OTHUH</u> . | 75 |
|---|----|

En este caso *othuh* coincide con lo que Rickford describe como un rasgo distintivo de la fonología del inglés vernáculo afroamericano, que sería: “[d]eletion or vocalization of *r* after a vowel, as in *sistuh* for SE „sister“ or *foah* for SE „four“.”⁷⁶

⁷⁰ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 7.

⁷¹ Anna Deaveare Smith, *Fires in the Mirror*, p. 36.

⁷² Aparece la siguiente información sobre este término: “*fella*, noun, [C] NOT STANDARD 1) a man: *There were a couple of fellas leaning up by the bar.*” Elizabeth Walter (ed.), *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*, p. 521.

⁷³ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 5.

⁷⁴ Anna Deaveare Smith, *Fires in the Mirror*, p. 35.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁶ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 5.

Uno de los rasgos morfológicos más evidentes es la omisión del verbo *is* y *are* para marcar el tiempo presente, por ejemplo “He Ø tall” en vez de la forma estandarizada “He’s tall” o “They Ø running” en vez de “They are running”.⁷⁷ Este rasgo aparece en los siguientes fragmentos:

(6) “Awww, Mo, you Ø good but I can’t listen to you ‘cause you be Men bashin’.”⁷⁸

(7) [...] that they Ø just considered to be a ho.⁷⁹

(8) A “hotty” means you Ø a freak, you Ø a ho [...] ⁸⁰

(9) “Mo, if you Ø so bad [...]”⁸¹

(10) “WHAT Ø YOU SAYIN’, MAN?”⁸²

En la cita (6) se puede también observar la inclusión del verbo *to be* en su forma simple, en vez de la forma estandarizada para el pronombre *you*, *are* o su contracción *,re*. Este rasgo es aquello que Rickford señala como la marcación del aspecto habitual, junto con un verbo en participio.⁸³ En el resto del texto, se puede apreciar que Monique oscila entre este rasgo del vernáculo y la forma estandarizada donde sí se conjuga este verbo en el tiempo presente, como en:

(11) [...] rap
is basically
broken down
Rhythm
and Poetry.⁸⁴

(12) Poetry is like
intelligence, [...] ⁸⁵

(13) “And we are living in a society [...]”⁸⁶

⁷⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁸ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 37.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Ibid.*, p. 38.

⁸³ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 6.

⁸⁴ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 38.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 39.

De nuevo, observamos en la morfología del texto el uso particular de la negación, que concuerda con el análisis realizado por Rickford sobre este aspecto, donde se utiliza el término *ain'(t)* para negar en general, en vez de las formas estandarizadas *am not*, *isn't*, *aren't*, *hasn't*, *haven't*, y *didn't* como en “He *ain*” here” en vez del estándar “He isn’t here”, y “He *ain*” do it” en vez de “He didn’t do it,”⁸⁷ Sin embargo, es importante mencionar que este término no es exclusivo del vernáculo afroamericano; aparece primero en el dialecto Cockney de Londres entre el siglo XVIII y XIX.⁸⁸ Monique utiliza la forma en los siguientes ejemplos:

(14) “Black girls ain't good enough for you huh?”⁸⁹

(15) “PIMPIN' AIN'T EASY BUT WHORIN' AIN'T PROPER [...]”⁹⁰

(16) “It ain't men bashin', [...]”⁹¹

(17) I guess I have to think of something for you that ain't slang [...]⁹²

Aparece también en el monólogo, a nivel morfológico con respecto a la negación, un ejemplo de la forma donde se invierte el auxiliar y el pronombre indefinido del sujeto como describe Rickford, “Can’t nobody say nothin’” en vez del estándar, “Nobody can say anything.”⁹³ Ejemplo:

(18) “[...] how come you don't never say nothin about Two Live Crew?”⁹⁴

De nuevo, se detecta que Monique oscila entre la doble o triple negación y la forma estandarizada como en:

(19) and I'm not down with what's going on [...]⁹⁵

⁸⁷ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 8.

⁸⁸ El término “ain't” es una forma contraída de carácter coloquial de *are not*, y su uso extiende también para *am not*, *is not*, *have not* y *has not*, *The Oxford English Dictionary*, Vol 1, p. 276.

⁸⁹ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 37.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibid.*, p. 38.

⁹³ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 8.

⁹⁴ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 37.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 36.

(20) [...] where people are not happy
with their everyday lives.

96

Se aprecia también en el texto de Smith otro rasgo singular del vernáculo, donde se usa la forma existencial de *it* en vez de *there*, como en “It’s a school up there” en vez de “There’s a school up there”, establecido por Rickford. Además del rasgo ya mencionado, la ausencia de pronombres relativos como *who*, *which*, *what*, *where*, y *that*, como en “That’s the man Ø come here” en vez de “That’s the man who came here”,⁹⁷ se presenta en el siguiente ejemplo:

(21) “It’s one point Ø he goes” en vez del estándar
“There’s one point where he goes”.

98

Por último, se puede observar que varios de estos rasgos aparecen por lo general en los diálogos dentro del mismo monólogo, cuando Monique se sitúa a sí misma hablando con sus congéneres. Smith explica que Monique utiliza un lenguaje más aproximado al inglés estandarizado de Estados Unidos. Ocurre en varias instancias en este monólogo lo se ha mencionado como *code-switching*, donde se pasa de una variante dialectal a otra, de manera que el hablante se adapta al entorno lingüístico.

c) Hair. The Reverend Al Sharpton. Me and James’s Thing.

* (contenido dentro de la sección de *Hair*)

El cabello es el tema que se aborda en el monólogo del reverendo Al Sharpton. Smith dice acerca de los que viven en Crown Heights, que: “[e]veryone wore their roots on their heads.”⁹⁹ Se refiere a sombreros de algún tipo así como a sus peinados. El reverendo Al Sharpton no es oriundo de Crown Heights, pero estuvo involucrado en los eventos mediáticos posteriores a las dos muertes. Este personaje se alacia el cabello, que de origen es muy rizado. Esta práctica es una tradición que mantiene en honor a la figura paterna sustituta que tiene: James Brown. En el monólogo, asocia el peinado con esta tradición y marca una distancia entre él mismo y el concepto de “parecerse a la gente blanca”.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁷ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 8.

⁹⁸ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 36.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. xxxiii-xxxiv.

Sin embargo, hay que examinar el significado de este tipo de peinado en la comunidad afroamericana. El afro en los años setenta surgió como un emblema de identidad entre una porción grande de este grupo; el peinado a la afro se consideraba un símbolo de orgullo así como también de la lucha que se llevó a cabo en el movimiento de los derechos civiles, que duró de 1955 a 1968.¹⁰⁰ Sin embargo, en la actualidad, la gente que usa este estilo de peinado es discriminada y por ello su uso ha ido en declive. En épocas recientes, se ha visto una tendencia, en especial entre las mujeres afroamericanas, de alaciarse el cabello con planchas, químicos y sustancias llamadas *relaxers*.¹⁰¹ Este proceso de cambiar el estado natural del cabello se realiza con objeto de seguir la estética europea que dicta la sociedad americana. Malcolm X describe el proceso del alaciado como si su cabeza ardiera en flamas¹⁰² y define la experiencia de la siguiente manera:

This was my first really big step toward self-degradation: when I endured all of that pain, literally burning my flesh to have it look like a white man's hair. I had joined that multitude of Negro men and women in America who are brainwashed into believing that the black people are "inferior" and white people "superior" – that they will even violate and mutilate their God-created bodies to try to look "pretty" by white standards.¹⁰³

En cuanto al aspecto lingüístico del monólogo, debido a que el texto es más corto que el anterior y dado que el personaje es una figura pública a quien se le exigiría poseer una variante dialectal mucho más estandarizada, encontramos menos rasgos morfológicos en este monólogo. Sin embargo, en el video de *Fires*, se aprecian la mayoría de los rasgos

¹⁰⁰ Se dice lo siguiente sobre el peinado afro y su importancia para la identidad afroamericana: "[...] wearing an Afro today is an expression of freedom, freedom to be a whole person and adopt a black identification. It is also an assertion of one's pride in one's natural self and racial background. It symbolizes unity and strength among black people in recapturing a „surrendered“ identity." John L. Bolling. *The Changing Self-Concept of Black Children: The Black Identity Test*. p. 30.

¹⁰¹ En las siguientes dos citas, se ejemplifica el proceso de cambiar el estado natural del cabello rizado: a) "Thus, except for a brief period during the mid-to-late 1960s and early 1970s, when the natural or „Afro“ hairstyle and a few braided cornrow styles gained popularity – fueled in part by the „Black Power“ sociopolitical movement – African-American women have commonly engaged in grooming rituals which involved either covering the kinky natural hair or straightening the hair's natural texture via thermal or chemical processes." Judy Foster Davis. *New Hair Freedom? 1990s Hair Care Marketing and the African-American Woman*. p. 31; b) "Relaxer, also known by its government name sodium hydroxide, is the chemical that will take a black woman's hair from this (*muestra la imagen de una mujer con un afro*) and change it into this (*una imagen de Naomi Campbell, portando el cabello lacio*)." *Good Hair*, dir. Jeff Stilson, perf. Chris Rock, Lionsgate, 2009.

¹⁰² Nota del trad. Este proceso se explica con mayor detalle en la siguiente cita: "The congolene just felt warm when Shorty started combing it in. But then my head caught fire. I gritted my teeth and tried to pull the sides of the kitchen table together. The comb felt as if it was raking my skin off." Malcolm X. *The Autobiography of Malcolm X (As Told To Alex Haley)*. p. 53.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 54.

fonológicos que menciona Rickford, tales como el cambio del sonido, de *i* por *a* en algunos casos específicos, como ocurre con la construcción “Me and James”’s Thing”, y que en el video, suena a “thang”. Otro ejemplo de rasgo fonológico que se observa tanto en el video como en el texto es el siguiente:

(1) And if I had to choose between
arguing with people about my hairstyle
or giving him that one tribute
he axed [...]

104

Rickford describe este aspecto del vernáculo como:

Metathesis or transposition if adjacent consonants, as in *aks* for SE “ask” (one of the biggest shibboleths of AAVE, often referred to b teachers, personnel officers, and other gatekeepers in the course of putting down the variety), and *waps* for SE “wasp.”¹⁰⁵

En ambos video y texto se aprecia otro rasgo distintivo del vernáculo afroamericano en la omisión del verbo *to be*:

(2) James and I \emptyset the only ones out there doing that.

106

Al comparar el texto publicado con la versión del video, además de percibir cambios en la ejecución de las palabras del texto impreso, en el original se observa que los siguientes extractos difieren a nivel morfológico del texto impreso:

(3) And I really don’t give a damn
who doesn’t understand it.

107

Esta construcción aparece como “who don’t understand it”,¹⁰⁸ lo que coincide con el uso de *don’t* para pronombres de la tercera persona singular, en vez de *doesn’t*, por ejemplo en “He *don’t* sing.”¹⁰⁹ Mayor variación se aprecia en el siguiente extracto del original:

(4a) [...] there’s nothing wrong with me doing
that with James.

110

¹⁰⁴ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 21.

¹⁰⁵ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 5.

¹⁰⁶ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 22.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁸ George C. Wolfe, *Fires in the Mirror*, American Playhouse.

¹⁰⁹ John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 7.

¹¹⁰ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 22.

(5a) But today
people don't wear their hair like that. 111

En la versión televisada de American Playhouse, las citas anteriores aparecen como:

(4b) Ain't nothin' the matter with me and
James doing that [...] 112

(5b) Ain't nobody out here wearing their hair
like that no more [...] 113

En estos ejemplos, se hace referencia a las formas de negación del vernáculo, que consisten en el uso del negador general *ain* 't, negación múltiple, como en “He don’t do nothin’”¹¹⁴, en vez de “He doesn’t do anything”; y la forma negativa invertida, como se vio en el caso de Monique Matthews.

El último caso de variación es el siguiente:

(6) So it's certainlih not a reaction to Whites [...] 115

En esta instancia, se observa una marcación fonológica y no de sintaxis. El objetivo en el texto impreso es denotar una alargación de la última vocal.

Para traducir este monólogo en específico es recomendable considerar tanto el texto original como el video, de manera que se tome nota de las inflexiones orales y gesticulares. Al comparar ambos formatos es evidente que la obra otorga libertad para improvisar sobre el texto mismo. El texto también cobra importancia porque respalda el aspecto físico de la identidad racial y cultural en Estados Unidos (y que podemos ver en el microcosmos multiétnico y multicultural de Crown Heights en 1991), de lo que Smith comenta al respecto:

What was personally compelling about Crown Heights was that it was a community with very graphic differences. Everyone wears their beliefs on their bodies – their costumes.¹¹⁶

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² George C. Wolfe, *Fires in the Mirror*, American Playhouse.

¹¹³ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 22.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ Carol Martin, “Anna Deavere Smith: The Word Becomes You, An Interview”, en *The Drama Review*, p. 46.

d) Crown Heights. Carmel Cato. Lingering.

* (contenido dentro de la sección de *Crown Heights, Brooklyn, August 1991*)

Smith comenta, en la introducción de *Fires*, describe su entrevista con Carmel Cato:

His interview is one of the most remarkable interviews I have collected. His language is completely distinct, poetic and rich.¹¹⁷

Este personaje es de origen guyanés y en su monólogo hay elementos del créole de su país. Derek Bickerton, lingüista especializado en las lenguas créoles, y en particular en el créole de la Guyana Inglesa, divide su estudio en tres códigos dialectales: a) *acrolecto*, aquella variante del créole que se aproxima más al inglés estandarizado y que sólo se diferencia de este último en algunos rasgos fonológicos y cuestiones léxicas; b) *mesolecto*, que incluye todas las variedades intermedias y suele dividirse en *mesolecto bajo*, *medio* y *alto*, aunque este código en específico es demasiado amplio y las variantes suelen entremezclarse, cuestión que resulta difícil de clasificar bajo normas estrictas; y c) *basilecto*, aquella variante que está más alejada del inglés estándar.¹¹⁸ Es muy probable que la variante dialectal que maneja Carmel Cato se sitúe dentro de la gama amplia del mesolecto, aproximándose al mesolecto medio o alto. Para remarcar el caso ya mencionado, la posición que ocupan las lenguas créoles ante la lengua dominante, sea inglés, francés o portugués, es una desventaja. Walter F. Edwards afirma que incluso entre los hablantes del créole guyanés existe discriminación entre los habitantes rurales, quienes prefieren el uso de mesolectos bajos y basilectos, y de los de las ciudades, quienes favorecen por cuestiones laborales y de estatus, la variación acrolecta; Edwards señala también que:

Urban people, [...] generally think rural people are unsophisticated, primitive, and uneducated, and eschew behaviors which are associated in their minds with this stereotype.¹¹⁹

Aunque sería imposible determinar a cuál de estos dos grupos pertenece Carmel Cato, no podemos ignorar que su caso es singular; las acotaciones y el video parecen indicar que Cato es un inmigrante y se ha visto en la necesidad de adaptarse no sólo a la comunidad negra nativa de Nueva York, sino al sistema eurocéntrico¹²⁰ de Estados Unidos.

¹¹⁷ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. xl.

¹¹⁸ Derek Bickerton, *Dynamics of a Creole System*, p.24.

¹¹⁹ Walter F. Edwards, "Code Selection and Shifting in Guyana" en *Language In Society*, p. 307.

¹²⁰ Sobre el eurocentrismo Nick Hostettler explica lo siguiente: "The most obvious sense of the term „eurocentrism“ is simply European ethnocentricity: the theory and practice of privileging the European. Eurocentrism is just all those ways of thinking that assert or claim the superiority of the European; [...]"

Las variaciones morfológicas que realiza Carmel Cato no se alejan demasiado del inglés estándar y no resultaría difícil para un anglohablante entender al personaje. Cabe mencionar que es probable que el personaje en la comunidad afroamericano y por ello haya adquirido elementos propios del vernáculo de este grupo. A continuación analizaremos algunos de estos elementos.

A primera vista lo que sobresale dentro de la narrativa de Carmel Cato es la ausencia de la marcación *-ed* para verbos regulares en el tiempo pretérito y la conservación del verbo en su forma simple, en el tiempo pretérito, para algunos verbos irregulares. Bickerton describe esto como uno de los rasgos característicos del créole guyanés. Ejemplos:

(1) [...] and I lift[ed] the child up
and she look[ed] at her watch at the same time
and she say∅ it was eight-thirty.
I gave the child back to her.
And then it happen[ed].

121

(2) I stop[ped] eating,
I didn't e[al]t
nothin',
only drink water,

122

(3) [...]and I was very touchy-
any least thing that drop[ped]

123

(4) [...]or any song I hear[d]

124

(5) Every time I try[ied] to do something
I would have to stop.

125

Eurocentrism clearly encompasses colonialism and imperialism along with contemporary neo-imperialism. It takes in the systemic racism of modern states, the racism that developed with slave plantation capitalism in the Americas and which remains a prominent feature of contemporary, multicultural societies. [...] It refers to all those aspects of the modern West that Edward Said refers to as its theory and practice of cultural domination.” Nick Hostettler, *Eurocentrism: A Marxian Critical Realist Critique*, p.2.

¹²¹ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. 136.

¹²² *Ibid.*, p. 137.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

También se observan otros rasgos distintivos del vernáculo afroamericano, en donde se omite la *s* para marcar verbos en tercera persona singular así como el uso de *don't* en vez *doesn't*

(6) [...] if a child getØ sick and he dies
it won't hurt me so bad, .
or if a child runØ out into the street and getØ
hit down,

126

(7) [...] because she worry me,
she won't e[a]t-

127

(8) [...] and he don't cause no trouble [...]

128

(9) Sometime it makeØ me feel like it's no justice [...]

129

Otro rasgo adquirido por Carmel Cato se muestra en el ejemplo (9), y es la sustitución del marcador existencial *there* por *it*. Existe otra instancia de este fenómeno lingüístico en:

(10) In the meanwhile it was two [...]

130

En cuanto a la ausencia de la cópula del verbo *to be*, podemos apreciar que Carmel también emplea este rasgo, por ejemplo:

(11) I don't know what they Ø talkin' about.

131

(12) I [was] born by my foot.

132

(13) Anytime a baby Ø comin' by the foot [...]

133

Por último, en cuestión fonológica, existen algunas variantes marcadas dentro del texto del inglés estandarizado, donde la aspiración del fonema de la /h/ inglesa desaparece por completo, como en los siguientes casos:

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 136-137.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 138.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹³¹ *Ibid.*, p. 138.

¹³² *Ibid.*, p. 139.

¹³³ *Idem.*

(14) [...] but Gavin 'ee was 'ealtee [...] ¹³⁴

Es consistente este último ejemplo con uno de los aspectos que Allsopp describe sobre la fonología del inglés utilizado en el Caribe:

(vii) The sound /h/, especially in initial position, is lost noticeably in Jamaica, even in the speech of educated persons, whence (h)im, (h)ave, (h)ow, (h)ard, etc [...] ¹³⁵

A continuación se incluyen otros ejemplos de formas no estandarizadas del inglés:

(15) I didn't et ¹³⁶

(16) [...] she won't et- [...] ¹³⁷

A pesar de ser el monólogo que más se aleja de un inglés estandarizado, podemos apreciar lo que Smith describe como un “lenguaje poderoso”. La narrativa sobre el asesinato de su hijo envuelve al espectador, además de transmitirle emociones. Por lo mismo, este monólogo resulta de los más difíciles en traducir ya que entramos en el terreno de lo poético. ¿Cómo se puede ser fiel a ese lenguaje poderoso y emotivo sin caer en lugares comunes? ¿Cómo traducir, en el terreno dialectal, a este personaje de manera que se pueda preservar la fuerza y el carácter solemne de su discurso sin que a la vez resulte cómico para el público meta en el caso de una mala apreciación de la variedad dialectal escogida?

¹³⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁵ Richard Allsopp (ed.), *Dictionary of Caribbean English Usage*, p. xlvii.

¹³⁶ Anna Deveare Smith, *Fires in the Mirror*, p. 137.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 138.

IV. Análisis de la traducción

Uno de los objetivos de la obra de Smith es presentar a los personajes tal y como la dramaturga los percibió al entrevistarlos. Esto es, que a través de la forma en que hablan y articulan cada palabra podemos darnos una idea de cómo es cada persona. Su registro de habla le otorga un carácter especial y único. El sonido del inglés vernáculo afroamericano y/o de los créoles de base inglesa, resalta de inmediato para cualquier otro angloparlante, sea éste nativo o no. Marcar estas diferencias dialectales enriquece de manera considerable el texto de Smith. Cabe mencionar que la riqueza que otorgan estas marcaciones no se limita a las variedades dialectales en inglés que ya se han mencionado, sino que también ocurre en todos los demás idiomas.

Si bien en el texto fuente realizar estas marcaciones resulta bastante natural, en la traducción marcar las diferencias dialectales presenta distintos problemas que a continuación se discutirán.

Las primeras versiones de las traducciones, en específico del personaje de Monique Matthews, se realizaron pensando en la función del texto original, la cual es presentar a una mujer que utiliza un estilo de comportamiento que Smith denomina como *performance behavior* y que además se sugiere a sí misma como una rapera a favor de la femineidad y de la identidad de las mujeres negras. A pesar de que no exista la interpretación de este monólogo en la producción hecha para video de American Playhouse, no es difícil encontrar algunos ejemplos de lo que se puede imaginar el lector de la manera de hablar de Monique Matthews. Entre otros, se pueden sugerir algunos de los discursos televisados de Malcolm X, la propuesta artística del grupo The Original Last Poets¹³⁸ y por supuesto Queen Latifah,¹³⁹ misma que Smith compara con Monique en las acotaciones de este

¹³⁸ The Original Last Poets es un grupo de poetas que se creó en los años setenta en la parte este de Harlem, Nueva York (ya Salaam, 1971).

¹³⁹ Dana Owens mejor conocida como Queen Latifah, oriunda de East Orange, Nueva Jersey, considerada como la Primera Dama del rap. Tuvo bastante auge a finales de los años ochenta, con un estilo que se apoyaba en el jazz y la música soul. Se propuso ser una respuesta a la misoginia de sus contemporáneos masculinos (Larkin, 1998).

monólogo. Al final del monólogo, Monique comenta cómo está compuesto el rap y lo resume con un acrónimo: “[r]ap, rap / is basically broken down / Rhythm and Poetry.”¹⁴⁰ A su vez, nos indica sobre unos de los aspectos fundamentales de la expresión artística de este género: “[y]ou have to have something that flows.”¹⁴¹

Este comentario me dio pauta para buscar en mi primer borrador de traducción los elementos lingüísticos y sonoros que pudieran dar el efecto de un ritmo fluido al texto. La tendencia inicial que tuve para otorgar mayor ritmo al texto fue el uso de contracciones en algunos sonidos fonéticos y en ciertas secuencias de palabras.

El trabajo anteriormente mencionado fue el resultado de un ejercicio durante mi clase de traducción en la licenciatura de Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas). De inicio, desarrollé la traducción de este monólogo con base en mis propias nociones del género del rap. En aquel momento, mi único objetivo era lograr un efecto sonoro en el texto meta.

4.1. Traducción de dialectos: antecedentes y soluciones

Cuando existen “anomalías gramaticales” debido a una variación dialectal del texto fuente y se busca preservarlas en la traducción, algunos autores indican que éstas:

[...] nacen de una voluntad expresiva, y aun más claramente en el caso de que pertenezcan al habla de un personaje dentro de un monólogo o un diálogo, estos rasgos característicos, ya sean idiolectales o dialectales, con sus marcas diatópicas y sociales, deberán reconocerse, respetarse y, de alguna manera, reflejarse en la traducción, puesto que obedecen a la voluntad creativa del autor. Cuando la forma se realza y pasa de ser cauce a constituir parte del caudal del sentido, ésta no debe “normalizarse” en el proceso de la traducción. En ambos casos, el traductor seguirá fiel a su cometido principal, que es cumplir con la intención comunicativa del autor.¹⁴²

A pesar de ello, no considero que sea la única opción. Algunas traducciones y doblajes han resuelto el problema dialectal (y en específico la variedad del vernáculo afroamericano) con una diferente aproximación que la mía. Podemos mencionar el trabajo de Juan Alfonso Carretero quien hizo el doblaje del personaje de Will Smith en la serie televisa *El príncipe del rap* (en Estados Unidos conocido como *The Fresh Prince of Bel-Air*). El doblaje se hizo

¹⁴⁰ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p.38.

¹⁴¹ *Idem*.

¹⁴² Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett Wilkinson, *Manual de traducción: inglés-castellano: teoría y práctica*, p. 213.

para un público latinoamericano, por ello podemos apreciar una cierta “neutralización” del registro de habla. La dirección del doblaje estuvo a cargo de Luis Alfonso Mendoza por parte de la compañía mexicana de Sonomex. El éxito de este programa fue rotundo. Carrelero sigue doblando a Will Smith en películas.

Otro ejemplo, es el doblaje del personaje del Rey Louie por Flavio Ramírez Farfán para la animación *El libro de la selva* producida por Walt Disney en 1967. La voz original en inglés es de Louis Prima, trompetista de jazz de origen siciliano. Prima usa un registro dialectal que se aproxima a varios rasgos fonológicos y morfológicos del vernáculo afroamericano. A su vez, Ramírez Farfán le da en español al personaje inflexiones caribeñas que se asemejan al español cubano. Ambos doblajes, tanto en inglés como en español, están sujetos a crítica por los estereotipos sociales y raciales que evocan.

Existe también una traducción comentada de Erika Belén Gress Hernández del cuento de *Mad Fish* de Olive Senior, en la cual usó el español cubano específicamente para transferir elementos escritos en créole jamaicano al texto meta. Es una propuesta interesante, y se basa en principios similares a los que presento en este trabajo aunque debo aclarar que desarrollé la premisa de mi traducción mucho antes de haber leído la de Gress Hernández.

Al final, decidí para este trabajo buscar algunas variantes dialectales en español que mostraran una musicalidad semejante a la de los personajes que usan elementos del inglés vernáculo afroamericano y créole guyanés. Decidí, después de varias consideraciones, darles a los personajes voces caribeñas. El español caribeño contiene elementos que, a mi parecer, otorgan mayor flexión y ritmo al hablante que otras variantes. De ahí empecé a incorporar rasgos fonéticos, fonológicos y morfológicos del español caribeño al texto.

Cabe mencionar que existe mucha polémica entre traductores sobre cómo trabajar con dialectos y qué hacer con un texto que contenga un lenguaje no estandarizado. Antoine Berman comenta al respecto:

The traditional method of preserving vernaculars is to *exoticise* them. Exoticization can take two forms. First, a typographical procedure (italics) is used to isolate what does not exist in the original. Then, more insidiously, it is “added” to be “more authentic,” emphasizing the vernacular according to a certain stereotype of it. [...] Unfortunately, a vernacular clings tightly to its soil and completely resists any direct translating into another vernacular. *Translation can occur only between “cultivated” languages.* An exoticization that turns the

foreign from abroad into the foreign at home winds up merely ridiculing the original.¹⁴³

Es evidente que la traducción dialectal es problemática. La pregunta sería, ¿existe tal cosa como la equivalencia dialectal? Es claro que Berman y algunos otros opinan en contra de buscar equivalencias en la lengua meta, en especial las variantes dialectales. Sin embargo, otros no concuerdan con la noción anterior. La siguiente cita resume el conflicto:

[...] translators are faced with several options when translating texts that are written in a non-standard language. They can translate a dialect into another dialect, which is usually very problematic since this might evoke stereotypes in the target language which do not correspond to those of the source text. [...] Translating a dialect into a standard language causes an enormous translation loss and might even obscure the text's meaning as it deletes regional or sociocultural markers.¹⁴⁴

En *Fires* Smith se enfrenta a un problema similar al evocar estereotipos cuando interpreta a personajes judíos y afroamericanos a la vez:

During the performance of *Fires in the Mirror*, one major concern audiences have voiced is whether or not I am creating caricatures or stereotypes. This concern has been expressed in many different ways. Some Black people would say that I was "easier" on Jewish people. Some Jewish people would say that I'd gone too far. [...] These questions, this uneasiness, are sometimes judgments about performance, but they are also indications of the uneasiness we have about seeing difference displayed.¹⁴⁵

Coincido con Smith en la incomodidad que puede provocar para muchas personas tener que reconocer estereotipos. Pero los estereotipos y caracterizaciones existen y mucha gente todavía los usa para referirse a otras etnias o culturas, no sólo la cultura negra en Estados Unidos o la cultura negra del Caribe. Muchos comediantes del llamado "stand-up comedy" en Estados Unidos usan estos estereotipos para parodiar el racismo que se da en este país. Incluso puede que lleguen a usar los estereotipos sobre su propia cultura para burlarse de estos mismos. Un ejemplo claro sería el del comediante afroamericano Richard Pryor cuando contrapone los estereotipos raciales de los negros agresivos con los blancos asustadizos.¹⁴⁶

¹⁴³ Antoine Berman, "Translation and the Trials of the Foreign" en *The Translation Studies Reader*, p. 295.

¹⁴⁴ Susanne Ghassempur, "Tha" Sounds Like Me Arse!": A Comparison of the Translation of Expletives in Two German Translations of Roddy Doyle's *The Commitments*, p. 42.

¹⁴⁵ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, p. xxxvii.

¹⁴⁶ John Limon, *Stand-up Comedy in Theory*, pp. 84-85.

En general se puede apreciar poco acercamiento hacia la traducción del vernáculo afroamericano en inglés por parte de los traductores, por lo menos aquí en Latinoamérica. En una de las conferencias del Encuentro Internacional de Traductores de Teatro, México 2010, pregunté sobre el caso de este tipo de traducción. Algunos sugirieron trasladarlo a un escenario mexicano como Tepito. Otros comentaron que no envidiaban la situación del traductor que tuviera dicha tarea. ¿Será que este tipo de literatura, la que expone la forma de hablar de un grupo racial como el de los negros en Estados Unidos, no crea suficiente interés para que existan más propuestas? ¿O será que se teme caer en los prejuicios raciales, al traducir de un dialecto a otro? Lo que me queda claro es lo siguiente:

In other words, translating into a standard language, the translator cannot capture the eccentricity of vernacular speech, [the vernacular's] function as an alternative, a non-normative deviation from the norm.¹⁴⁷

No considero descabellada la idea de trasladar de una cultura a otra tal cual, como sería comparar la situación del hombre y mujer negros de Estados Unidos con la de los grupos sociales y culturales marginados de la Ciudad de México. Pero entonces, quizá lo más pertinente en esa instancia sería realizar una adaptación más extensa y elaborada que la que yo propongo. El tema subyacente, que es el de la impotencia que sienten algunos grupos en posición a otros, es algo universal, este tema no se perdería. Sin embargo, se tendría que tratar el aspecto de la injusticia racial de otra forma. Este tipo de injusticia no está ausente en México aunque es compleja de forma distinta e incluye tanto a los grupos indígenas marginados como la invisibilidad que se le ha impuesto a la cultura negra, a pesar de evidencia clara en Veracruz, Guerrero y por supuesto, la Costa Chica, entre otros.

Otra opción puede ser tomar la misma vía de los editores Plaza y Jones con su traducción de *The Color Purple* de Alice Walker, y estandarizar en castellano el texto entero. Sin embargo, se corre el riesgo de perder la esencia misma del texto, al igual que ocurrió en esa traducción donde el personaje principal, Celie, escribe en las primeras páginas de su diario:

¹⁴⁷ Luigi Bonaffini, "Translating Dialect Literature" en *World Literature Today*, Vol. 71, No. 2, p. 280.

(Original)

Last spring after little Lucious come I heard them fussing. He was pulling on her arm. She say It too soon, Fonso, I ain't well. Finally he leave her alone.

148

(Traducción)

La otra primavera, poco después de nacer Lucious, los oía trajinar. Él le tiraba del brazo, y ella decía: Aún es pronto, Fonso. Aún no estoy bien. Él la dejaba en paz, [...]

149

Además de eliminar elementos vitales de la narrativa, se olvida que dentro del mismo texto el protagonista va modificando su propio lenguaje al incorporar un vocabulario más amplio. Quizá sea que la autora quiere mostrar a través de estos rasgos lingüísticos la progresión gradual que experimenta Celie de una edad a otra.

Otro ejemplo que se menciona, es el del personaje de Jim en *Huckleberry Finn*, que ha creado polémica por el uso que Mark Twain le dio al dialecto de este personaje en la obra. Coincido con Lavoie en que:

Twain's use of black speech goes against the dominant trends of his time, certain authors of the period using black speech to ridicule the character and to make the reader laugh. [...] Twain [...] releases his character from these aesthetic limits. Jim is not portrayed as a buffoon, as a stupid or submissive man, as a big child, or as a character made ridiculous by his speech. [...] The characterization of Jim is multidimensional; he has many positive attributes – he is intelligent, perceptive, serious, kind and generous – all qualities which attest his humanity.¹⁵⁰

La caracterización de un personaje usando su dialecto como un estereotipo puede ser un arma de doble filo, como hemos visto. Se puede considerar una parodia, con connotaciones negativas; la intención se verá por contexto. O puede usarse a favor de dicho grupo sociocultural como lo han hecho Alejo Carpentier y Lydia Cabrera, e incluso por algunos escritores propios de la cultura quienes toman estos rasgos lingüísticos como una marca de identidad y de orgullo (Lipski, 1985;7).

A pesar de ello, la traducción dialectal resulta problemática. El traductor se enfrenta a varias desventajas. Basil Hatim y Ian Mason lo exponen de la siguiente manera:

The difficulty of achieving dialectal equivalence in translation will be apparent to anyone who has translated for the stage. Rendering ST dialect by TL standard has the disadvantage of losing the special effect intended in the ST, while rendering dialect by dialect runs the risk of creating unintended effects.¹⁵¹

¹⁴⁸ Alice Walker, *The Color Purple*, p. 1.

¹⁴⁹ Alice Walker, *El color púrpura*, trad. Ana María de la Fuente, p. 9.

¹⁵⁰ Judith Lavoie, *Mark Twain vs. William-Little Hughes: The transformation of a Great American Novel*, p. 97.

¹⁵¹ Basil Hatim y Ian Mason, *Discourse and the Translator*, p. 41.

Así mismo, de acuerdo con estos autores existen diversos tipos de dialectos que se deben considerar y son:

- (1) Dialecto geográfico.
- (2) Dialecto temporal.
- (3) Dialecto social.
- (4) Dialecto estándar.
- (5) Idiolecto.

En esta traducción comentada, el enfoque ha sido trabajar tanto con los primeros cuatro tipos de dialectos, tomando en consideración que este trabajo en específico de Anna Deveare Smith es una obra de principios de la década de los noventa del siglo pasado y que además es un texto donde encontramos distintos tipos de dialectos, idiolectos y registros de varios grupos étnicos, culturales y religiosos.

En su *Discourse and the Translator*, Hatim y Mason describen cómo ante un texto de D.H. Lawrence donde se presenta un personaje, Mellors, que habla en un vernáculo no estándar, los traductores de diversos idiomas europeos (francés, alemán y holandés) evitan la equivalencia dialectal. Mencionan que estos traductores:

[...] are unanimous in rejecting the artificiality of some TL dialectal equivalent. Yet it is also true that the alienating effect of the use of non-standard speech in the source text is inescapably lost.¹⁵²

Por esta razón, encuentro que mi objetivo es conservar el carácter foráneo de la obra de Smith y conservar los rasgos lingüísticos de la variación dialectal que existen en los monólogos que escogí. De igual manera, entiendo lo que plantean Hatim y Mason en cuanto a la responsabilidad del traductor:

Like producers and directors, translators have to be constantly alert to the social implications of their decisions.¹⁵³

Se aclara que de ninguna manera este trabajo afirma que si un negro de Estados Unidos hablara español, lo haría de manera forzosa con un acento caribeño. Aun así, el estereotipo existe en la cultura latinoamericana. Este estereotipo se puede emplear de manera que el lector ubique este dialecto dentro de un contexto sociocultural específico. Tanto en la lengua de origen como en la lengua meta existe el peligro constante de cometer el llamado “racial stereotyping”. El lector decidirá si es políticamente correcto o no.

¹⁵² *Ibid.*, p. 45.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 40.

Ahora bien, en referencia al aspecto de la traducción teatral, desde el principio de este trabajo se ha intentado producir lo mejor posible un texto que pueda ser interpretado o representado en el escenario. Este aspecto junto con la cuestión dialectal ofrece una doble problemática para la traducción de *Fires*. El reto en la traducción teatral es lograr un equilibrio entre preservar el carácter foráneo de la obra y a la vez domesticarla de manera que sea accesible para el público receptor.

A pesar de ser un texto que se nos presenta como una transcripción palabra por palabra de lo que cada personaje dijo en vida real, es cierto que el lenguaje necesario para la puesta en escena requiere de ciertos elementos que a fin de cuentas producirán un lenguaje de alguna forma artificial. Mary Snell-Hornby expresa lo siguiente sobre este tema:

Theatre dialogue is essentially an *artificial language*, written to be spoken, but never identical with ordinary spoken language. If we compare a stage dialogue with a transcription of normal conversation, we find that dialogue is characterized by special forms of ellipsis, often rapid changes of theme, and special dynamics of deictic interaction offering large scope for interpretation.¹⁵⁴

Además, para mi versión en la lengua meta tuve que considerar dos conceptos que Snell-Hornby también menciona: *speakability* y *breathability*.¹⁵⁵ Estos elementos son de suma importancia y al trabajar con una actriz es que pude lograr de la mejor manera posible incluir estos conceptos en mi trabajo. Me guí en estos fundamentos para producir un texto que tuviera la misma fluidez con respecto a sintáxis y fonología que el texto de origen.

Cabe destacar la dificultad que es integrar los elementos que no siempre aparecen en texto teatral así como las inflexiones, entonaciones, cambios de ritmo que existen siempre en un discurso hablado. Fernando Poyatos de la Universidad de New Brunswick hace hincapié en que “[el] teatro [es] un [vehículo] para la traslación o conversión de un discurso escrito –que muestra sus palabras, pero no tanto sus elementos no verbales– [...]”.¹⁵⁶ Es importante aproximarse al texto teatral considerando los elementos no verbales

¹⁵⁴ Mary Snell-Hornby, “Theatre and Opera Translation” en *A Companion to Translation Studies*, p. 111.

¹⁵⁵ Snell-Hornby explica: “The term *speakability* (*Sprechbarkeit*) was discussed in detail in the 1960s by Jiri Levy (1969), for whom speakable language depends on the interplay of syntax and rhythm, vowels and consonants. More recently, in 1984, the term was complemented by the concept of *Atembarkeit* (*‘breathability’*), which was introduced by the German stage director Ansgar Haag (1984) and means that stress patterns and sentence structures should fit in with the emotions expressed in the dialogue.” *Idem*.

¹⁵⁶ Fernando Poyatos, “El incierto destino del discurso verbal-no verbal en teatro y cine: el espectador ante la traducción interlingüística e intercultural” en *ORALIA*, p. 215.

como parte esencial del trabajo mismo ya que estos determinarán el resultado final (y lo eficiente que puede ser el texto en la puesta en escena). Sobre este aspecto, Poyatos agrega lo siguiente:

El discurso hablado en el texto terminal, en el escenario y en la pantalla, cada uno a su manera, lleva a cabo funciones muy concretas que verdaderamente „traducen“ diversos códigos de signos: *el libro impreso*, dando forma visual a la concepción personal del escritor y su texto original, aunque perdiendo inevitablemente en este proceso algunos de sus más sutiles elementos, particularmente si se trataba de un texto escrito a mano, que ya pudo haber reflejado, por ejemplo, el estado de ánimo o las limitaciones físicas de su autor; *la obra teatral puesta en escena* proporciona una recreación viva multisensorial del texto original, incluyendo los diálogos y las acotaciones, que a su vez pueden ser ya una traducción lingüística, es decir, ya una doble traducción a través de la cual algunos, o muchos, de los elementos verbales y no verbales explícitos o implícitos del discurso no se transmiten tal como el dramaturgo los concibió, ni siquiera como los ejecutaron los actores originales.¹⁵⁷

Por otro lado, uno de los rasgos que me parece necesario mencionar aquí es el uso en mi traducción de distintas variedades dialectales del español del Caribe (con obvia influencia africana), ya que a mí parecer otorgan al texto meta la fluidez deseada. Sin embargo, otros traductores dedicados a la traducción teatral han tenido que enfrentar problemas de carácter práctico y financiero al enfrentar retos similares. Margherita Laera nos describe una problemática similar al traducir del inglés al italiano, un libreto para puesta en escena, *Gone Too Far!* de Bola Agbaje donde existen diversas variaciones dialectales de Londres, que incluyen influencias del Caribe y Nigeria, además de argot específico de las calles de esta ciudad inglesa:

In order to reproduce the dialogue between a politically and culturally hegemonic English and its many politically subaltern variations, I thought it would be appropriate to play on the language differences between the rich and dominant North (Milan in particular) and the disadvantaged, dominated South of Italy.¹⁵⁸

Con este comentario queda claro que Laera como traductora tuvo la intención de crear el efecto de distanciamiento entre las variedades dialectales que existe dentro del texto de origen. Sus razones para tomar esta decisión eran las siguientes:

Using Milanese inflections (as Milanese dialect proper is not spoken by „urban“ young people due to its lowbrow and „rural“ connotations) and two different southern dialects (since southern dialects are much more commonly spoken by

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 217

¹⁵⁸ Margherita Laera, *Theatre Translation as Collaboration: Aleks Sierz, Martin Crimp, Nathalie Abrahamsi, Colin Teevan, Zoë Svendsen and Michael Walton discuss Translation for the Stage*, p 215.

young people nowadays) was, in my view, the only way for Agbaje's lively language not to be flattened.¹⁵⁹

Sin embargo, más adelante Laera explica que los productores de la obra tenían otra prioridad (la de la aceptación y recepción de la obra para un público general) y Laera tuvo que acoplarse a esto y optar por una versión genérica, es decir con un italiano estándar sin marcas dialectales en la obra.

Para los propósitos de mi texto me guié por lo que Christiane Nord menciona sobre la funcionalidad de una traducción:

A translation that achieves the intended purpose may be called functional. Functionality means that a text (in this case: a translation) "works" for its receivers the way the sender wants it to work in a particular communicative situation. If the purpose is information, the text should offer this information in a form comprehensible to the audience; if the purpose is to amuse, then the text should actually be amusing for its readers. Therefore, the text producer (and the translator as a text producer, too) has to evaluate the audience's capacities of comprehension and cooperation and anticipate the possible effects which certain forms of expression may have on the readership.¹⁶⁰

En el caso de *Fires*, se puede determinar de distintas formas la funcionalidad de este texto. El enfoque de este trabajo es marcar las diferencias entre distintos tipos de registros de habla. Esto se puede lograr utilizando algunas variantes dialectales. En la lengua española tenemos varias opciones y la variante que escogí es la del español caribeño debido a la influencia africana que ocurre en este dialecto (y subdialectos, dependiendo del país).

Realicé algunas pruebas en las cuales se tenía una versión "neutralizada" basada en la norma culta del español mexicano y mi versión caribeña. El efecto del sonido de la segunda versión resultó más musical. Después, presenté y leí en voz alta a distintos tipos de público ambas versiones y de nuevo la versión caribeña tuvo mejor recepción. A partir de esto, pude observar que los rasgos fonéticos que caracterizan el español caribeño ayudan a crear una buena cadencia en la lectura del texto para el intérprete.

El peligro de esta solución es cometer una caricaturización con el dialecto escogido en la lengua meta. Para el hispano hablante escuchar o leer fonéticamente un dialecto de origen caribeño puede provocar un efecto cómico, como propone Roberto Mayoral Asensio:

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ Christiane Nord, "Manipulation and Loyalty in Functional Translation" en *Translation and Power*, p.33.

En español, éste podría ser el caso para español negro (español de Cuba o Guinea). No habría gran problema para traducir un inglés negro de Norteamérica por la forma en que un lector español oye al negro de Cuba a no ser porque la traducción contendría elementos que inmediatamente se asociarían con situaciones ridículas o cómicas.¹⁶¹

Sin embargo, se puede utilizar esta situación “ridícula” para la ventaja de los efectos deseados tanto del texto origen como de la traducción. En Estados Unidos, de igual forma se vería estigmatizada la lectura de un texto escrito en el vernáculo afroamericano. Podría incluso tener un efecto cómico para el lector. Pero, ¿por qué ocurre esto, tanto en inglés como en español? Quizá sea que la percepción de un lector que domina la norma culta puede inclinarse a descartar como un documento “serio” cualquier variante de dicha norma. Y por supuesto, cualquier representación de un hablante de clase baja, o incluso de otro grupo racial que no pertenezca al común denominador dentro de su nicho social específico, no podría ser tomado en serio a menos de que fuera por mero interés de estudio lingüístico.

Entonces, ¿cuál es el resultado de un texto en la lengua meta en donde los rasgos fonológicos e incluso morfológicos se modifican para crear un efecto de una variante dialectal? Tanto en inglés como en español se asociaría de inmediato esa variante dialectal con un grupo racial. Pero quizá ocurra que un observador más metódico y conocedor, e incluso algún miembro de dicho grupo racial diga, “así no hablan todos” o “así no hablo yo”. Y esto es cierto. Pero el estigma social existe. ¿Y quién decide que exista tal estigma? La norma culta. Volvemos a la cuestión de quién ejerce control sobre la lengua.

Si acaso la traducción incurre en la comicidad, esto se debe a que el lector lo ha decidido así y llega al texto con un prejuicio de manera voluntaria o involuntaria. Ese mismo efecto, a mi parecer, se crea en los monólogos de *Fires*. Incluso ya en escena, estos elementos son exagerados de manera deliberada (¿o será que realmente hablan así las personas entrevistadas?) por Smith. Por último, quisiera recalcar que mi enfoque en toda esta obra ha sido en el efecto que causan distintos registros de habla y que el público asocia con identidad. Bassnett explica de una manera más sucinta esta cuestión:

[...] the objective or function of a translation determines the translation strategies to be employed. Hence the translator's subjective takes precedence, and the

¹⁶¹ Roberto Mayoral Asensio, “Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua” en *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, p. 68.

function that a translation is meant to fulfill in the target culture enables that translator to make certain choices.¹⁶²

La pregunta que debe hacerse el lector es: ¿tiene mayor o menor valor lo que dice este personaje, basándome en la forma en que lo dice?

4.2. Rasgos fonológicos y morfológicos del español caribeño. Comentarios

Se debe considerar que a pesar de que la experiencia y el lenguaje del afroamericano son distintos a los del africano en Latinoamérica, comparten en esencia el elemento de rechazo por parte de la sociedad predominantemente anglosajona. También son designados como “los otros”. Además, no podemos dejar de lado el hecho vital de que ambos grupos de personas fueron desprovistos de su identidad tanto lingüística como cultural. Uno de los rasgos más notables del español caribeño y del español que se habla en las costas de México, donde hay una mayor concentración de afrodescendientes, es la pérdida o aspiración de /s/ final o intervocálica. Aunque cabe mencionar que este rasgo, en el Caribe y muchos países de Sudamérica, no es exclusivo de los hispanohablantes de origen africano, sino que personas de todos los estratos, incluso gente con estudios universitarios emplea éste y otros rasgos atribuidos a la gente negra (Lipski, 1985,7). De acuerdo con Lipski:

[...] la fonética del español caribeño se deriva de las configuraciones fonotácticas de Andalucía y las Islas Canarias. Durante el período de contactos afrohispanicos más intensos, el español meridional ya reducía las consonantes finales de sílaba, la /s/, la /r/ y la /l/. En la actualidad, las tasas de eliminación de consonantes finales en el español andaluz y canario son tan altas como en cualquier dialecto caribeño [...]¹⁶³

En el siguiente esquema presento los rasgos fonéticos que pertenecen al español caribeño en el español costeño de México, de acuerdo con el trabajo de Lipski:

- (1) Aspiración y pérdida de la /s/ final de sílaba y palabra;
- (2) eliminación de la /r/ final de palabra, sobre todo en los infinitivos verbales; [se puede observar, en especial en Puerto Rico el reemplazo frecuente de /l/ por la /r/ final e intervocálica, por ejemplo, “caltera” por “cartera”.] [...]
- (4) fricativa posterior /x/ “jota” muy débil [h];
- (5) pérdida de /d/ final e intervocálica sobre todo en el sufijo *-ado*.¹⁶⁴

¹⁶² Susan Bassnett, “Culture and Translation” en *A Companion to Translation Studies*, p. 14.

¹⁶³ John M. Lipski, *La africanía del español caribeño: estado de la cuestión*, p. 228.

¹⁶⁴ John M. Lipski, *El lenguaje afromexicano en el contexto de la lingüística afrohispanica*, p. 6.

Con respecto a este último rasgo, tuve la inclinación al principio de incluir un apóstrofo entre las vocales como en “peina“o”, pero considero que la abundancia de esta marcación puede inhibir la fluidez del texto. Omití del todo el uso de este signo ortográfico.

Otros rasgos que caracterizan al español caribeño, en cuestiones sintácticas, y donde es posible que encontremos un origen afrocriollo es en el uso categórico y a simple vista redundante de los pronombres de sujeto patentes como en “¿Cómo tú te llamas?” y “para yo terminar este trabajo”, el cual puede sugerir una compensación por la eliminación o aspiración de la /s/ final.¹⁶⁵

Cabe mencionar que ocurren algunas distinciones entre los países caribeños de habla hispana en cuanto al fonema /r/. María Vaquero señala que:

Sin que haya exclusividad regional de variantes, la lateralización de /-r/ implosiva, [l], es característica de Puerto Rico ([beldá] *verdad*, [amōl] *amor*), mientras que Cuba se caracteriza por la solución geminada, del tipo [kobbáta] *corbata*, [kãnnē] *carne* [...]¹⁶⁶

Utilizo el sistema anterior en la traducción comentada, ya que tres de los personajes los basé en la variante dialectal de Puerto Rico, otro en el de República Dominicana y uno en el de Cuba. Para la primera variante, el término *verdad* aparecerá como [veldá] y para la variante cubana será [veddá]. Éste último ejemplo está basado también en la grafía de *Écue-Yamba-Ó*:

La mujer sonrió: - No se quite e sombrero. - ¿Pol qué? - Mire que la luna e mala... - ¡Veddá...!	167
--	-----

De inicio como he mencionado había usado también un apóstrofo intervocálico y al final de la palabra para realizar la marcación de la eliminación de la /s/ pero después de varias consideraciones y de la lectura de *Ecué-Yamba-Ó* de Carpentier, decidí confiar en que el lector inferirá el sentido por el contexto. En la mayoría de los casos omití el uso del apóstrofo. En el monólogo de Monique Matthews, un ejemplo de esta marcación sería:

¹⁶⁵ John M. Lipski, *La africanía del español caribeño: estado de la cuestión*, p. 230.

¹⁶⁶ María Vaquero, “Antillas” en *Manual de dialectología hispánica: el español de América*, Manuel Alvar (dir.), p. 60.

¹⁶⁷ Alejo Carpentier. *Écue-Yamba-Ó*, p. 61.

- | |
|---|
| <p>(1) Y ella dice, “Etto pa lo <u>chico</u>, [...]”</p> <p>(2) Pero, digo, eso é lo que <u>hacen</u> mucha <u>rapera</u> [...]</p> |
|---|

En el ejemplo (1) con el artículo lo(s) se infiere que el siguiente sustantivo será en plural. El verbo hacen en el ejemplo (2) tiene la marcación de la tercera persona en plural, por ende el sustantivo que le sigue es en plural también. Se verán más ejemplos de este fenómeno en la traducción comentada.

El uso del apóstrofo entonces lo limité a ciertos momentos donde evalué la necesidad de esta marcación. Los ejemplos son los siguientes:

- | |
|---|
| <p>(1) [...]con la fuelza de <u>su' palabra'</u> [...]</p> <p>(2) [...] y <u>la' chica'</u>, “La la lá” [...]</p> |
|---|

Si observamos en ambos ejemplos la omisión de los apóstrofes podría crear confusión porque el contexto no indica si los sustantivos son singulares o plurales.

Con respecto a la posible relación entre estas variedades dialectales y un muy probable origen criollo, Lipski añade que:

[T]odas las lenguas criollas requieren el empleo de los pronombres de sujeto, factor que puede haber contribuido a su uso extraordinario en el español vernacular caribeño.¹⁶⁸

Hay algunos rasgos del español caribeño que se comparten con las demás variantes dialectales en Latinoamérica, como el seseo y el yeísmo. El seseo “consiste en la confluencia del sonido interdental sordo *z* (representado en los alfabetos fonéticos como [θ] con *s* a favor de este último, de modo que en las regiones seseantes palabras como *mozo* y *cecina* se realizan siempre *moso*, *sesina*”.¹⁶⁹ Y el yeísmo ocurre cuando no existe una distinción entre los fonemas /*ɲ*/ (e.g. *halla*) y /*y*/ (e.g. *haya*). Sin embargo, para efectos de este trabajo, no encuentro necesario marcar estos rasgos en la traducción ya que es una característica generalizada en la lingüística latinoamericana.

Se debe hacer énfasis en que el español caribeño tiene una riqueza sonora en cuanto a distintos tipos de voces. Desde afuera un hablante puertorriqueño, cubano o dominicano pueden parecer muy similares para el oído no entrenado. Pero al profundizar, se vuelve cada vez más evidente que los pequeños detalles en fonología, vocabulario y sintaxis hacen

¹⁶⁸ John M. Lipski, *La africanía del español caribeño: estado de la cuestión*, p. 232.

¹⁶⁹ Alfredo I. Álvarez, *Hablar en español*, p. 134.

que cada grupo de hablantes de esta zona tenga una identidad particular. Al final se puede presenciar un “mar de lenguas” dentro de una misma.

4.3. Metodología de la traducción de los monólogos

Basé gran porcentaje de la escritura de los tres monólogos a los que quería otorgar voces caribeñas en la novela afrocubana *Écue-Yamba-Ó* de Alejo Carpentier que contiene diálogos escritos basados en la forma en que la comunidad negra de bajo estrato social en Cuba hablaba en los ingenios, así como también en la investigación extensiva hecha por el lingüista John M. Lipski sobre el tema de la influencia africana en el español del Caribe.¹⁷⁰

Además de la investigación, tuve la oportunidad de entrevistar a gente de distinta clase social y racial del Caribe, principalmente de Puerto Rico y Cuba. De aquí pude extraer patrones de habla, fonología, morfología, sintaxis y terminología específica. Antes de continuar, quiero aclarar que mi intención de ninguna forma es caricaturizar el registro de habla del español caribeño sino utilizar la fonología y fonética de esta variante dialectal (y sus subvariantes) para recrear un texto que contenga la “irregularidad” y peculiaridades pertenecientes a un dialecto, cuestión que otorga mayor flexibilidad y riqueza a este trabajo que si se traslada de manera inmediata a la forma estandarizada de la lengua meta. Es mi intención también acercarme a la calidad única de distintas formas de hablar que Smith logra capturar en *Fires*.

Uno de los objetivos del texto es que sea leído y representado. Las pruebas con las alumnas de Literatura Dramática provocaron que continuara probando y corrigiendo el texto de manera que fuera más accesible para el actor. Este aspecto remite a lo que Corrigan comenta sobre el acto de traducir para teatro:

The first law in translating for the theater is that everything must be speakable. It is necessary at all times for the translator to hear the actor speaking in his mind’s ear. He must be conscious of the gestures of the voice that speaks – the rhythm, the cadence, the interval. He must be conscious of the look, the feel, and the movement of the actor while he is speaking. He must, in short, render what might be called the whole gesture of the scene.¹⁷¹

¹⁷⁰ Lipski describe los *ingenios* en el Caribe como “haciendas inmensas [...] donde vivían [los esclavos] aislados en barracones, desprovistos de contactos frecuentes con hablantes nativos del español.” John M. Lipski, *La africanía del español caribeño: estado de la cuestión*, p. 218.

¹⁷¹ Robert W. Corrigan, “Translating for Actors” en *The Craft and Context of Translation*, p. 137.

Comencé entonces a trabajar con una actriz, Liza Josué Serrano López, alumna de la carrera de Literatura Dramática para que el texto pudiera ser lo más “hablable” posible y por supuesto para darle mayor autenticidad en el plano teatral y por ello el proceso de la traducción se hizo en función de adaptarse a la actriz. Zatlin opina lo siguiente para lograr este aspecto:

“[t]o achieve speakable dialogue, theatrical translators can and do adapt.”¹⁷²

Un aspecto que se me dio a entender, en algunas conversaciones que sostuve con gente involucrada en el área del teatro, es que el uso de variedades dialectales en las obras, por lo menos en la escena mexicana, no tiene el mismo peso que en Estados Unidos, donde existen los llamados *voice coaches*, *dialogue coaches* o *dialect coaches*, profesionistas encargados de entrenar a los actores para perfeccionar la cuestión fonética del dialecto requerido en el papel. Shane Walshe habla sobre este aspecto:

From the early days of film, and indeed theatre, people have pretended to be people they are not. Men have played women, the young have played the old, and people of all nationalities have played each other. After all, acting is an art and like all art forms it is based on artifice. However, for many centuries a tradition has also existed which supports the notion that the goal of art is the imitation of nature, thus that artists should strive to represent reality¹⁷³

A medida que el cine dejaba el silencio para innovar con el sonido en las salas, el público exigía mayor autenticidad a los actores. Walshe explica:

With the advent of talkies, however, an actor’s voice suddenly came to be of great importance; so much so that for many of the greatest stars of the silent era who were not blessed with a dulcet voice the introduction of sound was a death knell for their careers. This fall from grace of some of the big names served as a warning for many other actors who promptly sought the help of voice coaches to train them to speak properly.¹⁷⁴

Más adelante en el mismo texto Walshe comenta que para el *dialect coach* no hay un enfoque en la gramática o en la estructura de dicho dialecto, sino únicamente se requiere un perfeccionamiento de la pronunciación más realista.¹⁷⁵

El proceso de la traducción al trabajar con Liza Josué Serrano López se realizó con base en prueba y error, y se iba corrigiendo aquello que podría impedir flexibilidad en el lenguaje del texto. Al igual que en la clase de Emilio Mendez, le llamó la atención la forma

¹⁷² Phyllis Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation*, p.1.

¹⁷³ Shane Walshe, *Irish English as Represented in Film*, p. 185.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 186-7.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 187.

en que está escrito el texto. En el teatro mexicano contemporáneo, la mayoría de los actores están acostumbrados a tener un texto en prosa.

Como material adicional, usé referencias de canciones de artistas como Rubén Blades, Héctor Lavoe, Compay Segundo, Bola de Nieve, entre otros.

En los siguientes párrafos, habrá una lectura sobre el criterio de selección de cierto tipo de variante del español caribeño, si es que el monólogo lo ameritaba, así como detalles y problemas específicos y sus soluciones para cada personaje.

a) Ritmo. Monique “Big Mo” Matthews. Ritmo y poesía.

La razón por la que me interesó utilizar los rasgos de la variante dialectal en español de Puerto Rico en este monólogo es la relación íntima que existe entre la cultura popular de esta isla caribeña y el hip-hop que surgió en Nueva York, como un fruto de la convergencia cultural entre puertorriqueños y afroamericanos oriundos de esta ciudad. Raquel Z. Rivera lo expone de la siguiente manera:

Puerto Ricans in the United States are commonly thought of as being part of the U.S. Hispanic or Latino population. But Puerto Ricans are also considered an exception among Latinos. Their exceptionality is based on a history that diverges from what has been construed as the Latino norm and happens to share much in common with the experience of African Americans.¹⁷⁶

El monólogo de Monique “Big Mo” Matthews es quizá el más problemático de todos debido no sólo al uso del vernáculo, sino también el uso de modismos propios de principios de los años noventa de la cultura del hip-hop. Además, hace referencias a nombres de artistas del género, populares de la época, pero que no tienen ninguna resonancia en el mundo de habla hispana, excepto por Queen Latifah, aunque a esta artista se le conoce más por su carrera como actriz. Procuré utilizar el menor número de expresiones idiomáticas específicas de Puerto Rico y concentrarme más en la fonología del monólogo.

Para este personaje, conduje varias entrevistas y sostuve conversaciones informales con algunos hablantes nativos de la variante dialectal del español de Puerto Rico. En específico tuve la oportunidad de estar en contacto con gente que está involucrada en el género del hip-hop en la isla. De aquí pude extraer ciertos términos específicos coloquiales

¹⁷⁶ Raquel Z. Rivera, “Hip-Hop, Puerto Ricans, and Ethnoracial Identities in New York” en *Mambo Montage: The Latinization of New York*, p. 236.

actuales que requería el personaje. También consulté grabaciones de vocales a capella a las que tuve acceso gracias a varios artistas del género.

Tomé en cuenta el hecho de que el personaje es estudiante de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Por ello, con respecto a la eliminación o aspiración de la /s/ final e intervocálica, reduje el número de instancias de este rasgo, que en mis primeras versiones ocurrían en un cien por ciento. En una conversación con un nativo hablante de la isla, quien al igual que Monique Matthews cuenta con una educación universitaria, me percaté de que en ciertas frases pronunciaba la mayoría de /s/ finales e intervocálicas para darles mayor énfasis. Los demás rasgos del español caribeño los conservé en la mayor medida posible.

b) Crown Heights. Carmel Cato. Humareda.

Debido al carácter particular de este personaje, basta con fijarse en el título original del monólogo para darse una idea de la dificultad que presenta el texto: “Lingering”. La palabra *lingering*, conjugación del verbo *linger*, significa quedarse o permanecer un tiempo, o de manera más específica:

[...] to dwell, abide, stay (in a place). *Obs.*[...] 2. a. To stay behind, tarry, loiter on one's way; to stay on or hang about in a place beyond the proper or usual time, esp. from reluctance to leave it.¹⁷⁷

Existen varias instancias en que se asocia este verbo con humo, como en la frase “like smoke, this or that lingers”, que encontré en varias canciones y en algunos titulares de artículos de periódico. Algunos ejemplos son:

- (1) [...] The Smell of Smoke Lingers, as Does the Pain of Dislocation.¹⁷⁸
- (2) Vital Signs: HAZARDS; Run or Hide, Smoke Still Lingers.¹⁷⁹
- (3) “Lingered, like smoke after a fire” de Paul Kuttner.¹⁸⁰

Podemos observar en otra referencia el uso de “linger” donde se asocia con el humo de una pistola en una canción llamada “Flex Uv A Finga” de un grupo de hip-hop de Oakland, California, The B.U.M.s. El segmento se lee a continuación:

Won't you come around to my side of town?/
So I can show you how the real shit goes down/

¹⁷⁷ J.A. Simpson y E.S.C. Weiner, *The Oxford English Dictionary 2nd Edition*, p. 989.

¹⁷⁸ Seth Kugel, “Neighborhood Report: Morrisania”, en *The New York Times*.

¹⁷⁹ Eric Nagourney, “Vital Signs: Hazards; Run or Hide, Smoke Still Lingers”, en *The New York Times*.

¹⁸⁰ Fragmento extraído de *Similes Dictionary*, p. 320.

where the neighbors complain on how the gun smoke lingers/
And lives are taken with a flex of a finger¹⁸¹

Pero quizá el ejemplo más importante es el siguiente extracto del escritor afroamericano Ralph Ellison en su novela *Invisible Man*, obra que justo trata sobre la identidad de un hombre negro dentro de una sociedad dominada por gente blanca:

The scene changed – he lay in the sun and this time I saw a trail of smoke left by a sky-writing plane lingering in the sky, a large woman in a kelly-green dress stood near me saying, "Oh, Oh!" ...¹⁸²

Por estas referencias, decidí utilizar un símil con respecto al humo, en forma de *humareda*, en vez de traducir el verbo tal cual, ya que una traducción más literal no me proporcionaría, ni evocaría, una imagen paradójica de permanencia y ausencia a la vez, como el humo. Lo resolví de la siguiente manera:

(Original) Every time I try to do something I would have to stop. I was lingering, lingering, lingering, lingering, all the time.	(Trad.) Me sentía como... pué como humo, como una humareda, ahí pero no ahí, quedándome pero yéndome al mim' mo tiempo tol tiempo.
--	---

A pesar de carecer de expresiones coloquiales, el inglés no estandarizado que utiliza el personaje, que además incluye elementos del creóle guyanés como ya he mencionado, resulta ser un reto para traducir. Aunque existe una frecuencia alta de ausencia del marcador *-s* para verbos en tercera persona singular, y un uso del tiempo presente para relatar el pasado, el cual intenté lo más posible conservar en la traducción, en general el texto es bastante claro y un angloparlante no tendría dificultad en entender este personaje.

Los elementos del creóle, que serían la marcación invariable de algunos verbos, podrían parecerse a lo que Lipski describe como *habla bozal*, el lenguaje de los primeros esclavos africanos que se desarrolló a partir de los pocos elementos que éstos tenían de la lengua española y que a su vez sería parecido a un creóle. De esta habla bozal hay más vestigios, en especial de Cuba. Algunos de estos vestigios sobreviven en canciones como “Drume negrita” de Bola de Nieve y “Saludo a Changó” de Compay Segundo.

¹⁸¹ The B.U.M.s. “Flex Uv A Finga”, *Lyfe 'N' Tyme*, Priority Records, 1995.

¹⁸² Ralph Ellison, *Invisible Man*, p. 445.

De “Drume negrita” podemos extraer el uso del verbo invariable “va” para todos los sujetos:

[...] tú drume negrita que yo va comprá nueva cunita que va tené capité [...]

183

Incorporé este uso en el monólogo, para otorgarle un carácter más exótico al personaje. Decidí darle una voz cubana a este personaje, aparte de algunos elementos del habla bozal. Mi intención es que conserve el aspecto caribeño pero que se perciba aún más distante que lo esperado en un hablante de esta variedad dialectal.

c) Cabello. El reverendo Al Sharpton. Una vaina entre James y yo.

El Caribe no está exento de la problemática del cabello rizado (o como dirían ellos “pelo malo” o “pelo pasa”). Tanto mi contacto puertorriqueño como los entrevistados cubanos me comentaron que las mujeres de origen africano acostumbran alaciarse el cabello en sus países y zonas aledañas. En Puerto Rico y en República Dominicana este proceso es conocido como “hacerse un papaso”, que es el mismo por el cual pasan las mujeres afroamericanas y afrocaribeñas en Estados Unidos.

Además del concepto del cabello, podemos observar otro rasgo distintivo de este personaje. Se puede apreciar tanto en el texto como en el video un uso bastante marcado de la fonética del inglés vernáculo afroamericano. El personaje modula su voz en varios registros de volumen y tono, en lo que Quincy Troupe llama “lenguaje tonal”.¹⁸⁴ Por otra parte, se observa que el personaje presenta menos rasgos morfológicos del vernáculo que Monique debido al hecho de que el Reverendo es una figura pública. De inicio, dada la similitud entre estos dos personajes, decidí también darle una voz puertorriqueña al Reverendo, después de escuchar a un nativo de San Juan imitar en español el hablar de los pastores negros de las iglesias bautistas en Estados Unidos, justo antes de iniciar el *gospel* o canto de coro.

¹⁸³ Augusto Algeró y Ernesto Grenet Sánchez, *Drume Negrita*.

¹⁸⁴ Quincy Troupe, quien ayudó a la redacción de la autobiografía de Miles Davis, describe la forma de hablar de este famoso trompetista americano: “Miles speaks in a tonal language, in the manner of mainland Africans and African-Americans from the South. By tonal language I mean that the same word can take different meanings according to the pitch and tone, the way the word is spoken.” Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 414.

Sin embargo, después de varias revisiones de este personaje, decidí darle otro enfoque para diferenciarlo de los demás monólogos. Opté por distinguirlo con un acento dominicano. Mi decisión basada en varias entrevistas y conversaciones que sostuve con hispano hablantes caribeños. Entre las características de dicho grupo mencionan la forma de hablar, la cual califican los puertorriqueños como “particular y especial” en algunos casos hasta “cómica o campirana” en otros.

Ahora bien, esta variante dialectal del español, en especial de la zona de Santo Domingo, es muy parecida en cuanto a ciertos rasgos fonológicos a la variante de Puerto Rico. La diferencia primordial está en que el habla es más rápida, además de un uso variable de vocabulario. Existen otros factores como el contacto con Haití que influye en cuestión morfológica y en léxico.

Un rasgo fonológico sobresaliente en los dialectos del Caribe que he observado son las consonantes líquidas, específicamente /r/ y /l/. En el caso del español de la República Dominicana, Tomás Navarro explica este fenómeno:

Se dio de manera general la igualación de *l* y *r* finales de sílaba en interior de vocablo. En el resultado de esta igualación, la *r* predominó sobre la *l* en San Cristóbal, Guanabana y Barro, donde se registró una leve *r* fricativa, tanto en *puerta*, *tuerto*, *martillo*, *tarde* como en *calvo*, *soldado*, *espalda*, *palmito*, *pulga* y *caldo*. El sujeto de Bani, en la misma zona sudoeste, logró, con cierto esfuerzo, aplicar la *l* en *palmito* y *calvo*, pero su manera corriente consistió en un sonido mixto y oscilante entre *l* y *r*. A diferencia de los lugares referidos, en Guayacanes, Puerto Plata y San Francisco, ambas consonantes se vocalizaron reduciéndose al sonido *i*, *pueita*, *mueite*, *tueito*, *masoica*, *ehpaida*, *paimito*, *soidao*, *baiba*, *puiga*, *saito*.¹⁸⁵

Como observamos, en la misma isla existen diferencias muy marcadas. Para efectos de este trabajo, opté por la igualación de /r/ y /l/, semejante al caso de Puerto Rico, para mantener cierta unidad con este personaje y el de Monique. Además, consulté algunos hablantes que conocían este rasgo del hablante dominicano y confirmaron el hecho.

Por las razones planteadas anteriormente escogí esta variante dialectal para representar al Reverendo.

¹⁸⁵ Navarro, Tomás, “Apuntes sobre el español dominicano” en *Revista Iberoamericana*, pp. 422-423.

d) Identidad. Ntozake Shange. El desierto.

En el texto original se observa el uso de un lenguaje estandarizado en una situación informal. Se observa el uso de la contracción „*cause* (de *because*). Esta contracción es bastante común en situaciones cotidianas y conversaciones casuales del inglés estandarizado americano.

Dado su carácter informal, el monólogo tiene muchas pausas y muletillas como “hummm” y “uh”, así como interrupciones señaladas por guiones largos (–). Esto en español se resuelve con muletillas similares como “eh”, “mmh”, entre otros, y los guiones largos se sustituyen con puntos suspensivos (...) como sugiere el *Manual de traducción* de López Guix y Minnett Wilkinson.¹⁸⁶ En una parte del texto se puede encontrar un detalle inusual: cuando el personaje hace una pregunta, carece de la estructura normal en inglés donde se coloca el verbo antes del sujeto. En este caso la oración aparece como una afirmación. Los signos de interrogación al final de las oraciones son los únicos indicadores de que hay una pregunta en el texto:

(Original) it's a way of knowing I'm not a rock or that tree? I'm this other living creature over here?	(Trad.) ¿Será que es saber que no soy una piedra ni aquel árbol?, o ¿que soy este otro ser vivo por aquí?
---	--

Por último, es importante destacar la manera en que el personaje de Ntozake termina su monólogo. En el siguiente fragmento se puede observar un estilo diferente al resto del monólogo, un estilo más fluido de hablar, aunque no menos poético que el resto del texto.

(Original) It's an important differentiation to make because you don't know what you're giving if you don't know what you have and you don't / know what you're taking if you don't know what's yours and what's / somebody else's.	(Trad.) Es importante hacer la diferencia porque tú no sabes lo que das, si no sabes lo que tienes / y no sabes lo que tomas, si no sabes lo que es tuyo / y lo que es de otra persona.
--	---

¹⁸⁶ Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minnett Wilkinson, *Manual de traducción: inglés-castellano: teoría y práctica*, p. 152

En español también vemos que es posible adquirir un ritmo y sonido propios. El lector puede observar que en este texto fuente no existen marcaciones fonológicas ni morfológicas del vernáculo afroamericano. La razón primordial para escoger este texto es que es un monólogo lleno de metáforas y de un lenguaje rico en imágenes. Lo anterior es un reto para traducirse, así como lo es traducir de un dialecto a otro.

El tema racial en Estados Unidos, como ha sido expuesto en el cuerpo de este trabajo, cobra importancia en todos los aspectos de la vida cotidiana de esta sociedad. La literatura no es la excepción. No cabe la menor duda de que incluso cuando una persona, supongamos un americano promedio, toma un libro y comienza a leer, en algún momento es muy probable que se pregunte a sí mismo sobre el origen étnico del autor. Este hecho influirá en el lector.

El texto de Ntozake Shange al apegarse a la norma culta del inglés se “libera” de una carga racial que se le impondría de no ser así. Aunque si el lector tiene mayor conocimiento sobre las lenguas africanas, deduciría que el nombre de la poeta es de origen Xhosa y Zulu.

La cuestión racial puede usarse a favor para desarrollar obras de arte que traten sobre la tensión que existe entre diferentes grupos étnicos, exponer sus diferencias y de alguna manera llegar a una conciliación entre ellos, si es posible.

V. Conclusiones

*“No one is born hating another person because of the color of his skin,
or his background, or his religion.
People must learn to hate, and if they can learn to hate, they can be taught to love,
for love comes more naturally to the human heart than its opposite.”*
Nelson Mandela

La obra de Smith es un testimonio importante de cómo dialogan diferentes culturas y etnias en un mismo contexto social e histórico. Estas diferencias marcan y definen la identidad de una persona que se encuentra en ese contexto.

Por todo lo anterior es que considero una tarea importante a nivel humanístico así como literario traducir los monólogos de *Fires*. Claro está que siempre existe el peligro, como he mencionado antes, de caer en los estereotipos al usar rasgos fonológicos y morfológicos para marcar la identidad de un cierto grupo étnico o cultural. Pero, ¿qué ocurre si se utilizan esos mismos rasgos para enaltecer dicho grupo, su ideología y forma de ver la vida en sí?

Con respecto a los vernáculos, se puede aseverar que en Estados Unidos no toda la gente blanca habla un inglés estandarizado así como no toda la gente de raza negra habla el inglés vernáculo. Esto se refleja en la obra de Smith. Los personajes pueden crear vínculos entre sí, porque al final, todos en algún momento comparten sentimientos comunes. Cualquiera persona puede sentir frustración e impotencia por un evento que está fuera de control. Cualquiera puede sentir la tristeza del fallecimiento de un ser querido. Cualquiera puede cuestionarse a sí mismo y preguntar “¿Quién soy en realidad?”. Estos son sentimientos universales.

Cada uno de estos personajes tiene una voz particular que se expresa de una manera única. Estas distintas voces presentadas tanto en el texto original como en la traducción, ofrecen una riqueza y variedad lingüísticas que merecen especial atención y estudio. El hecho de que la mayor parte de este trabajo se enfoca en un lenguaje que se desvía de la norma culta no debe ser demeritado, ya que existen en estas diferentes formas de expresarse una singularidad, calidad y espontaneidad que estandarizados podrían perderse del todo.

Con respecto a la traducción, encuentro que la traducción dialectal resulta ser muy problemática e incluso controversial. Comprendo estos factores. Y más aún cuando se trata

del aspecto étnico o racial. Aquí se entra en terrenos de lo políticamente correcto o incorrecto. En este trabajo decidí tomar el riesgo y guiarme por la funcionalidad de la traducción para el teatro. Debemos también prestar atención al género que maneja Smith en esta obra, el docudrama, que exige un grado alto de “realismo” para crear un efecto de autenticidad. Esto se puede lograr usando distintos tipos de voces donde se señale algún sector racial, social y/o cultural en específico. De esta forma, se puede aprovechar que en la traducción teatral existe la posibilidad de jugar con estas voces para crear una mayor interacción con el receptor. Entiendo también que el lenguaje que usé en mi traducción es artificial. Como toda traducción, la mía es una interpretación propia del español caribeño.

Para aquellos en el ámbito teatral y para cualquier lector, he incluido en este trabajo un glosario en inglés y en español como material de apoyo. Éste es más que un primer paso para transferir la obra de Smith para un público mexicano o latinoamericano. Comprendo la flexibilidad del texto una vez que se ponga en escena y la necesidad de recibir apoyo del mayor número de gente posible. Si el resultado final fuera totalmente distinto, estaría de acuerdo. Coincido con Edward A. Wright en que:

El texto escrito es sólo eso hasta que se convierte en la pieza teatral al ser representada en el escenario por los actores y frente a un público. El teatro es, auténticamente, un arte de cooperación.¹⁸⁷

Al adentrarme en el mundo de las voces caribeñas también descubrí la complejidad de las variantes dialectales así como lo indiscutible que es la presencia africana en el Caribe. Me parece increíble que en estas pequeñas islas puedan coexistir tantas voces distintas entre sí. Hay una constante convivencia con los lenguajes créoles, contacto que se refleja en la fonología, morfología y léxico del español de esta zona. También hay que considerar el fuerte vínculo de las culturas caribeñas con la comunidad afroamericana en Nueva York, mismo lugar donde ocurren los hechos de *Fires in the Mirror*. Fue fascinante escuchar y registrar las voces de todas las personas que conocí de estos países. La mayor parte del trabajo realizado aquí fue con base en mi experiencia personal con estos hablantes, o mejor dicho, amigos míos.

¹⁸⁷ Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual*, p.68.

Mi postura personal como traductor es evitar la neutralización de estas voces. Pienso que neutralizar puede aminorar o “suavizar” el contenido identitario de los personajes. Mi mayor preocupación con este trabajo ha sido ser fiel a los hablantes y presentar una traducción lo más auténtica posible.

VI. Versión dialectal

(a) Ritmo. Monique “Big Mo” Matthews. Ritmo y poesía.¹⁸⁸

Rhythm Monique “Big Mo” Matthews Rhythm and Poetry¹⁸⁹

(In reality this interview was done on an afternoon in the spring of 1989, while I was in residence at the University of California, Los Angeles, as a fellow at the Center for Afro-American Studies. Mo was a student of mine. We were sitting in my office, which was a narrow office, with sunlight. I performed Mo in many shows, and in the course of performing her, I changed the setting to a performance setting, with microphone. I was inspired by a performance that I saw of Queen Latifah in San Francisco, and by Mo's behavior in my class, which was performance behavior, to change the setting to one that was more theatrical, since Mo's everyday speech was theatrical as Latifah's performance speech. Speaking directly to the audience, packing the stage.)

And she say, “This is for the fellas,”
and she took off all her clothes and
she had on a leotard
that had all cuts and stuff in it,
and she started doin' it on the floor.
They were like
“Go, girl!”
People like, “That look really stink.”
But that's what a lot of female rappers do—
like to try to get off,
they sell they body or pimp they body
to, um, get play.
And you have people like Latifah who
doesn't, you know,
she talks intelligent.
You have Lyte who's just hard and people

Ritmo¹⁹⁰ Monique “Big Mo” Matthews¹⁹¹ Ritmo y poesía

(Esta entrevista se hizo, de hecho, en una tarde de la primavera de 1989, cuando era profesora residente de la Universidad de California, en Los Ángeles y daba clases en el Centro de Estudios Afroamericanos. Mo era una de mis alumnas. Estábamos sentadas en mi oficina, que era estrecha, y entraba la luz del sol. Interpreté a Mo en varias funciones, y con el tiempo fui cambiando el lugar de la escena a la de un espacio escénico, con un micrófono. Un concierto de Queen Latifah al que asistí en San Francisco y la manera de ser de Mo en mi clase, cuya forma de hablar todos los días era igual de teatral que la de Latifah en concierto, me inspiraron para hacer estos cambios a favor de una escena más teatral. Hablo directo al público y voy de un lado a otro por todo el escenario.)

Y ella dice, “Etto pa lo chico,
y se quita toa la ropa
traía un leotaldo que taba lleno e hoyo y tó
tipo e cosa,
y empezó a bailal en el piso.
Y ello taban como,
“¡Ea, ea!”
Y la gente decía, “Eso da acco.”
Pero, digo, eso é lo que hacen mucha
rapera...como...si pa hacela tienen que
vendel su cuelpo o prostituil su cuelpo,
pa que, tú sabe, toquen su cancione.
Y bueno, hay gente como Latifah
que no lo hace...pue tú sabe,
ella habla con inteligencia.
Ettá M.C. Lyte¹⁹², que é igual de ruda

¹⁸⁸ Acotación del trad. Este personaje requiere que el actor estudie a la gente que Monique nombra en todo el monólogo. Sugiero para el actor pensar que Monique está enojada pero no pierde los estribos.

¹⁸⁹ Anna Deaver Smith, *Fires in the Mirror*, pp. 35-39.

¹⁹⁰ Nota del trad. En este monólogo hay varios pies de páginas explicando la naturaleza de algunos términos específicamente coloquiales, tanto en inglés como en español. También se comenta de forma breve el trasfondo cultural de los artistas que el personaje menciona en todo el monólogo.

¹⁹¹ Este personaje lo transferí hacia la variante dialectal de Puerto Rico, con algunos elementos de las formas coloquiales que hoy en día utilizan los jóvenes de esta isla.

are scared by her hardness,
her strength of her words,
she encompasses that whole, New York-
street sound.
It's like, you know, she'll like...
What's a line?
What's a line
like
"Paper Thin,"
"IN ONE EAR AND RIGHT OUT THE
OTHUH"
It's like,
"I don't care what you have to say,
I'm gittin' done what's gotta be done.
Man can't come across me.
A female she can't stand against me.
I'm just the toughest, I'm the hardest/You
just can't come up
against me/if you do you get waxed!"
It's like a lot of my songs,
I don't know if I'm gonna get blacklisted
for it.
The image that I want is a strong strong
African strong Black woman
and I'm not down with what's going on,
like Big Daddy Kane had a song
out called "Pimpin' Ain't Easy," and he
sat there and he talk for the
whole song, and I sit there

y la gente se asutta con su rudeza,
con la fuelza de su "palabra",
ella engloba¹⁹³ to ese sonío de la calle
de Nueva Yol,
É como tú sabe, ella como que...
Hmmm, una frase...
una frase como
en la canción
de *Paper Thin*¹⁹⁴
dice: "TE ENTRA POL UNA OREJA
Y TE SALE POL LA OOOTRA."
É como decil,
"A mí me impolta un carajo lo que tú tenga
que decil, yo hago lo que se tiene que hacel.
Yo no le tengo mieo a ningún tipo.
Ni a ninguna tipa.
Yo soy la má cangri, soy la caballota/
Si te pone creativo conmigo /
te oriento^{195!}"
É como mucha de mi cancione,
Ni sé sí me van a ponel en la lihta negra,
o qué sé yo, pero la imagen que quiero yo
é la de una mujel fuehte negra africana
fuehte, y a mí no me gutta lo que tá sonando
ahora, como en una canción de Big Daddy
Kane¹⁹⁶ que se llama *Pimpin' Ain't Easy*,
[o sea,] andal de chulo no é fácil,
en donde se sienta ahí ehte tipo,
y se la pasa hablando en toa la canción,
y ahí estoy sentaá

¹⁹² Rapera del distrito de Queens en la ciudad de Nueva York, comenzó su carrera a temprana edad con el lanzamiento de un sencillo en formato de vinil, "I Cram To Understand U (Uncle Sam)", con el cual obtuvo mucho respeto gracias a la fuerza de su entrega. Más adelante, se dedicó a confrontar el ego incontrolable de los hombres dentro del ámbito del hip-hop (Larkin, 1998).

¹⁹³ El uso de "engloba" marca un registro más elevado del que el personaje está usando en todo el monólogo.

¹⁹⁴ *Paper thin* : Tan delgado como una hoja de papel.

¹⁹⁵ La frase en inglés se lee, "you get waxed". El verbo *wax* y sus formas derivadas como el participio *waxed*, en el uso popular, significa disparar o matar a alguien (Dalzell y Victor, 2006). Un ejemplo del uso del término es el siguiente: "Just because that stud *got waxed*, that ain't goin' stop us from having to pay protection dues," extracto de *Black Gangster* de Donald Goines, p. 253. La frase que opté para la traducción está basada en una rima escrita por Omar Romero, conocido como Konceptos (oriundo de San Juan, Puerto Rico), para el tema de "Todo depende de ti" extraído del disco de Skool 77, Amor y Vida, (2012).

¹⁹⁶ Big Daddy Kane es un rapero de Brooklyn, Nueva York. Es considerado por los conocedores como un artista de gran destreza lírica.

I wanna slap him,
 I wanna slap him so hard,
 and he talks about, it's one point he goes,
 yeah
 u m,
 "Puerto rican girls
 Puerto rican girls call me Papi and
 White girls say
even White girls say I'm a hunk¹⁹⁷!"
 I'm like,
 "What you mean „even“?
 Oh! Black girls ain't good enough for you
 huh?"
 And one of my songs has a line that's like
 "PIMPIN" AIN'T EASY BUT WHORIN"
 AIN'T PROPER,
 RESPECT AND CHERISH THE
 ORIGINAL MOTHER."
 And a couple of my friends were like,
 "Awww, Mo, you good but I can't listen to
 you „cause you be Men
 bashin“."
 I say,
 "It ain't men bashin", it's female
 assertin“."

y me dan una gana de dale bofetaá,
 tú no sabe cuanta gana" me dan,
 y él ettá ahí, hablando...
 en una palte dice,
 mmh, dice,
 "¡La boricua,
 la boricua me dicen papi incluso la
 blanquita me dicen mamito¹⁹⁸!"
 y yo ettoy como, "¿Qué é lo quiere decil
 tú con eso de „incluso“?"
 ¡Ahh! ¿Así que la mujere negra
 no son suficientemente buena pa ti, eh?"
 Y en una de mi cancione, tengo una frase
 que dice:
 "ANDAL DE CHULO NO É FÁCIL
 PERO SEL PUTA NO E DIGNO,
 REPPETA A LA PRIMERA MADRE
 QUE DIO LUZ A SUS HIJOS."¹⁹⁹
 Y un pal de amiga mía me dicen,
 "Mera²⁰⁰, Mo, tú lo hace muy bien,
 pero no podemos ec"chual lo tuyo,
 porque tú anda buc"cando bronca con los
 hombre²⁰¹."
 Y yo digo, "Yo no buc"co bronca con los
 hombre, má bien, defiendo a la mujere."

¹⁹⁷ El término *hunk* en inglés significa un hombre atractivo y fuerte (Dalzell y Victor, 2006).

¹⁹⁸ El término "mamito" se utiliza en Puerto Rico y en otras zonas del Caribe para designar a un hombre que atrae a las mujeres. El término aparece en el tema de "Juan Pachanga" de Fania All-Stars (*Rhythm Machine*, Columbia, 1977).

¹⁹⁹ En un análisis experimental que realicé con varias grabaciones acapela de vocales que conseguí de raperos de Puerto Rico noté una tendencia de mejorar la dicción, y aunque por lo general los hablantes aspiran o eliminan por completo la /s/ silábica, a la hora de rapear ésta se pronuncia entre un 15 a un 30 por ciento, dependiendo del individuo. En este fragmento, dado que es cuando Monique recita su "rap", considero que la dicción de pronto mejora a favor de mayor pronunciamiento de /s/ silábicas, en especial en "QUE DIO LUZ A SUS HIJOS", donde "LUZ A SUS" crea una aliteración que no funcionaría al eliminar o aspirar este fonema.

²⁰⁰ La expresión coloquial de Puerto Rico "mera" es una deformación de "mira", similar al fenómeno lingüístico que ocurre en México cuando algunos hablantes transforman "medicina" a "medecina".

²⁰¹ La forma escrita de la traducción está basada en el siguiente fragmento: "[...] no le ande buc"cando má bronca a lo haitiano..." Alejo Carpentier. *Écue-Yamba-Ó*. p. 89

Shit.
 I'm tired of it.
 I'm tired of my friends just acceptin'
 that they just considered to be a ho²⁰².
 You got a song,
 "Everybody"s a Hotty."
 A "hotty" means you a freak²⁰³, you a ho,
 and it's like Too Short
 gets up there and he goes,
 "B I AYYYYYYYYYYYYYYE."
 Like he stretches "bitch" out for as long
 as possible,
 like you just a ho and you can't be saved,
 and 2 Live Crew...
 "we want some pussy." and the girls!
 "La le la le la le la,"
 it's like my friends say,
 "Mo, if you so bad how come you don't
 never say nothing about Two
 Live Crew?"

Mielta. Ettoy halta de eso.
 Ettoy halta de que mis amiga acepten
 que le digan puta²⁰⁴.
 Hay una canción,
*Everybody"s a Hbty*²⁰⁵, o sea,
 toa son una fáicile,
 "Sel una fácil" significa que ere una
 cualquiera, que ere una puta,
 y é como cuando Too Short²⁰⁶ se sube y
 grita "PEEEEEEEEEERRASS."
 Alagga²⁰⁷ la "e" lo má posible,
 como diciendo, "ere una puta
 y ni modo, así é la cosa,"
 y luego, 2 Live Crew²⁰⁸...
 "¡queremo chocha!"²⁰⁹,
 y la "chica", "La la lá,"
 y pue, mi amigo me dicen,
 "Mo, si ere tan ruda,
 ¿polqué tú no dice ná de Two Live
 Crew?"

²⁰² El término *ho* deriva de la palabra *whore*, coincide nuevamente con el rasgo del vernáculo afroamericano de eliminar o vocalizar la *r* después de una vocal (Rickford, 1999).

²⁰³ El término *freak* se refiere a una mujer sexualmente agresiva.

²⁰⁴ En el texto fuente se lee "ho", que de acuerdo con *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* significa, "a sexually available woman, a woman who may be considered sexually available; a prostitute, US, 1959. Originally black usage, from the southern US pronunciation „whore“, now wide spread through the influence of rap music". Para la traducción opté por "puta" que, a pesar de tener un sonido más fuerte y agresivo que "ho" en inglés, es un término con un uso amplio en el mundo de habla hispana.

²⁰⁵ El término "hotty" o "hottie" significa una persona sexualmente atractiva (Dalzell y Victor, 2006).

²⁰⁶ Too Short es un rapero de Oakland, California. A pesar de que sus primeros dos álbumes tengan buena sustancia musical, en cuanto al aspecto lírico hay un exceso de relatos misóginos sobre el arte de padrotear así como en la típica violencia que impregna el "gangsta rap" (Larkin, 1998).

²⁰⁷ La forma escrita de la traducción está basada en el siguiente fragmento: "– Etamo en pá, niño. E camino e *laggo*...", Alejo Carpentier. *Écue-Yamba-Ó*. p. 66.

²⁰⁸ 2 Live Crew es un grupo del subgénero del rap llamado *Miami Bass*. En Junio de 1990, su disco *As Nasty As They Wanna Be*, fue el primer disco en Estados Unidos de América, en ser considerado legalmente obsceno. La reacción de parte de algunas artistas fue a favor del grupo. Algunos de éstos, como Sinead, O Connor, Bruce Springsteen y Mötley Crüe, los defendieron en base a los decretos de la libertad de expresión dentro de la constitución estadounidense. Sin embargo, debido al alto contenido sexual y misógeno de su trabajo, el grupo no dejó de ser considerado de tercera, aunque ellos mismos se denominan los "Eddie Murphys" del rap (Larkin, 1998).

²⁰⁹ En el original, se lee "We want some pussy" en referencia a un tema de 2 Live Crew. Utilice el término de "chocha" que evocaría el mismo sentido vulgar que pussy, para el oído hispano. "Chocha" o "chocho", aparecen en el diccionario de mexicanismos de Mejía Prieto *Así habla el mexicano*, en el *Diccionario del español de Cuba y el Nuevo diccionario de colombianismos*, ambos de Günther y Reinhold y todos coinciden en que es un vulgarismo para describir el órgano genital de la mujer.

When I talk about rap,
 and I talk about people demeaning rap,
 I don't even mention them
 because they don't understand the
 fundamentals of rap.
 Rap, rap
 is basically
 broken down
 Rhythm
 and Poetry.
 And poetry is expression.
 It's just like poetry; you release so much
 through poetry you get
 angry, you get it?
 Poetry is like
 intelligence.
 You just release it all and if you don't
 have a complex rhyme
 it's like,
 "I'm goin to the store."
 What rhymes with store?
 More store for more bore
 "I'm going to the store I hope I don't get
 bored."
 It's like,
 "WHAT YOU SAYIN", MAN? WHO
 CARES?"

Mera²¹⁰, cuando yo hablo de rap,
 y cuando hablo de lo que denigran al
 rap,
 ni siquiera lo menciono,
 porque ellos no entienden la²¹¹ base del
 rap.
 El rap, el rap é básicamente,
 en su forma má pura,²¹²
 RITMO
 y POESÍA.²¹³
 Y la poesía es expresión.²¹⁴
 E jutto como poesía;
 suelta tanta cosa a travé ,e la poesía
 que tú te enoja, ¿me entiende" ?
 La poesía é como...
 inteligencia.
 Tú lo libera tó
 y si no tú tiene" una rima compleja...
 é como,
 "pa la tienda voy",
 ¿qué rima con voy?
 Soy, doy, soy, ehtoy,
 "pa la tienda voy, porque aburrido no
 ehtoy,"²¹⁵
 e como,
 "¿QUÉ TÚ TÁ DICIENDO, CABRÓN?
 ¿A QUIÉN LE IMPOLTA?"

²¹⁰ Nota del trad. Esta interjección se utiliza como una pausa para hacer énfasis en algo particular. En este caso, consideré necesaria dicha pausa, además de crear un patrón de ritmo más "puertorriqueño".

²¹¹ Esta marcación de /h/ inglesa en *loh* es para indicar que el siguiente sustantivo es plural.

²¹² Nota del trad. En el original tenemos "broken down", que significa "dividido en partes o categorías". En este caso, Monique está hablando sobre "dar a conocer el rap en su esencia".

²¹³ En el original sólo las primeras letras de cada palabra están en mayúscula. En la traducción, ambas palabras están en mayúscula para crear el efecto de énfasis.

²¹⁴ Se regresa a una dicción más pronunciada para realizar un énfasis en este fragmento del texto.

²¹⁵ En el texto fuente se lee, "„I'm goin" to the store." What rhymes with store? More store for more bore „I'm going to the store I hope I don't get bored." ". Cambié por completo "more store for more bore" para lograr una estructura de rima en el verso que le sigue, y de manera que pudiera conservar algo del sentido original, y de la simplicidad de esa estructura, de la que el personaje precisamente se burla.

You have to have something that flows.
You have to be def,
D-E-F.
I guess I have to think of something for
you that ain't slang.
Def is dope, def is live
when you say something's dope
it means it is the epitome of the
experience
and you have to be def by your very
presence
because you have to make people happy.
And we are living in a society where
people are not happy
with their everyday lives.

Tú necesita algo que fluya.
Necesita sonal gufiao²¹⁶,
G-U-F-I-A-O,
Supongo que tengo que pensal en algo
que no te suene tan calle.
Gufiao é como cabrón,
significa ettal pesao,
significa sel lo esencial de la
ep'periencia²¹⁷
y tú tiene que sonal duro con sólo tu
presencia,
polque tú tiene que hacel felí a la gente.
Y tamo viviendo en una sociedadá
donde la gente
con su" vida" diaria no é feliz.

²¹⁶ El término original del texto fuente se lee "def". Aparece un sinónimo después, que se lee "dope". *Def* y *dope* son adjetivos de uso popular, particularmente en el ámbito del hip-hop donde surgieron, que indican excelencia (Dalzell y Victor, 2006). *Def* tiene una conotación y sentido similares que el término "chido" que deriva del argot criminal mexicano "chiro". (Flores y Escalante, 2006). En Puerto Rico se usaría "gufiao" y es el que se utiliza en este caso. Es importante indicar que el uso de *def*, y en menor medida *dope*, hoy en día está en desuso, y otras voces como *tight*, *bangin'*, *off the heezy*, etc. lo han reemplazado por completo.

²¹⁷ La forma escrita de la traducción está basada en el siguiente fragmento: "Oye la vo de la ep'periencia [...]" Alejo Carpentier. *Écue-Yamba-Ó*. p. 89.

(b) Crown Heights. Brooklyn. Agosto 1991. Carmel Cato. Humareda

**Crown Heights,
Brooklyn, August 1991
Carmel Cato
Lingering²¹⁸**

(7:00 P.M. The corner where the accident occurred in Crown Heights. An altar to Gavin is against the wall where the car crashed. Many pieces of cloth are draped. Some writing in color is on the wall. Candle wax is everywhere. There is a rope around the area. Cato is wearing a trench coat, pulled around him. He stands very close to me. Dark outside. Reggae music is in the background. Lights come from stores on each corner. Busy intersection. Sounds from outside. Traffic. Stores open. People in and out of shops. Sounds from inside apartments, televisions, voices, cooking, etc. He speaks in a pronounced West Indian accent.)

In the meanwhile
it was two.²²¹
Angela was on the ground
but she was trying to move.
Gavin was still.
They was trying to pound him.
I was the father.
I was „it, chunked and pushed,
and a lot of
sarcastic words were passed towards me
from the police
while I was trying to explain:
It was my kid!
These are my children.
The child was hit you know.

**Crown Heights,
Brooklyn, agosto 1991
Carmel Cato
Humareda²¹⁹**

(7:00 p.m. La esquina de Crown Heights donde ocurrió el accidente. En la pared donde chocó el coche hay un altar para Gavin. Muchos pedazos de tela colgando. En esa pared hay letras de colores. Hay cera por todos lados. El área está acordonada. Cato usa una gabardina apretada. Está parado muy cerca de mí. Afuera está oscuro. Música reggae en el fondo. Luces salen de las tiendas que están en cada esquina. Es un cruce muy transitado. Muchos sonidos que vienen de afuera. Tránsito. Tiendas abiertas. La gente va y viene de las tiendas. De adentro de los departamentos salen sonidos de televisiones, voces, cocinas, etc. Él habla con un fuerte acento caribeño).²²⁰

Mientras tanto...
taban ello do²²³.
Angela taba en el piso
pero intentaba movesse²²⁴.
Gavin taba quieto.
Ello querían resucital“lo.
Yo era su padre.
Me pegaron,
me aventaron,
y me empujaron,
y la policía, se bul“ laba e mí,
lo único que quería hacele entendé
é que ¡ése era m“hijo!²²⁵
Étto son mis hijo“.
Sabe“, al chico lo atropellaron.

²¹⁸ Anna Deaver Smith, *Fires in the Mirror*, pp. 135-139.

²¹⁹ Nota. del trad. En el texto original, el título del monólogo es “Lingering”. La palabra *lingering* viene del verbo *linger*, que significa quedarse o permanecer un tiempo.

²²⁰ Nota del trad. La versión del video de American Playhouse Smith marca menos el acento de este personaje a diferencia de lo que indican las acotaciones en el original. El actor o actriz que interprete la traducción puede escoger entre “suavizar” el acento en español si así lo desea, sin perder el ritmo que lleva el texto.

²²¹ El pronombre “it” en vez de “there”, utilizado en este caso como “habían” es un rasgo del vernáculo del inglés afroamericano y aparece en este ejemplo aunque el vernáculo sea nativo para el hablante.

²²³ Se basa en el siguiente fragmento: “ – Con uno te amarro. [...] – Con el do también.” Alejo Carpentier. *Écue-Yamba-Ó*, p. 69.

²²⁴ La doble /s/ en este caso se utiliza para indicar una pronunciación más fuerte de este fonema.

²²⁵ La forma escrita de la traducción se basa en el siguiente fragmento: “ - ¡M“hijo! ¡Menegildo! ¡cómo te ha puetto! ¡Se me muere, se me muere!” *Ibid.*, p. 81.

I saw everything, everything,
 the guy radiator burst
 all the hoses,
 the steam,
 all the garbage buckets goin' along the
 building.
 And it was very loud,
 everything burst.
 It's like an atomic bomb,
 That's why all these people
 comin' round
 wanna know what's happening.
 Oh it was very outrageous.
 Numerous numbers.
 All the time the police sayin'
 you can't get in,
 you can't pass,
 and the children laying on the ground.
 He was hit at exactly eight-thirty.
 Why?
 I was standing over there.
 There was a little child—
 a friend of mine
 came up with a little child—
 and I lift the child up
 and she look at her watch at the same
 time
 and she say it was eight-thirty.
 I gave the child back to her.
 And then it happen.
 Um, Um...
 My child, these are the things I never
 dream about.
 I take care of my children.
 You know it's a funny thing,
 if a child get sick and he dies
 it won't hurt me so bad,
 or if a child run out into the street and get
 hit down,
 it wouldn't hurt me.
 That's what's hurtin' me
 The whole week
 before Gavin died

Lo vi tó, tó.
 E radiadol del tipo se reventó,
 la manguera,
 el vapó,
 lo bote e basura taban po tó lao²²⁶,
 pol tol edificio,
 y había mucho ruido,
 tó ettallaba
 como una bomba atómica.
 é pol eso
 que toa etta gente ahora viene
 y quiere sabé que ta pasando.
 ¡Que tremenda locura!
 ¡Eran mucho, muchísimo!
 y tol tiempo la policía no' decía
 "No se pue'e entrá,
 no se pue'e pasá"
 y lo nino taban ahí en el piso.
 A lah²²⁷ ocho y media en punto lo arrollaron
 ¿Po qué lo sé?
 Ettaba yo parao allá.
 y había una niña...
 una amiga mía
 llegó con una niña...
 y la tomé en mi' brazo"
 y miró su reloj
 y dijo
 que eran ocho con treinta.
 Luego se la regresé a mi amiga.
 Y jutto depué...pasó lo que pasó.
 Eh,
 M'hijo, etta son la cosa' de la' que jamá
 pienso que me pasarían.
 Yo cuido a mis hijo'".
 É irónico, tú sabe,
 si un niño se enfem' ma y se muere,
 yo sé que no me va a dolé tanto,
 o si un niño corre a la calle y lo arrolla un
 coche,
 no me duele tanto.
 Lo que sí me duele é etto.
 Toa la semana
 ante de que muriera Gavin,

²²⁶ La forma escrita de la traducción se basa en el siguiente fragmento: "En e pueblo la gente bailaba en tó lao." *Ibid.*, p. 81.

²²⁷ Utilizo aquí la /h/ inglesa para indicar una aspiración de la /s/ final.

my body was changing,
 I was having different feelings.
 I stop eating,
 I didn't et
 nothin",
 only drink water,
 for two weeks
 and I was very touchy–
 any least thing that drop
 or any song I hear
 it would effect me.
 Every time I try to do something
 I would have to stop.
 I was
 lingering, lingering, lingering, lingering,
 all the time.
 But I can do things,
 I can see things,
 I know that for a fact.
 I was telling myself,
 "Something is wrong somewhere,"
 but I didn't want to see,
 I didn't want to accept,
 and it was inside of me,
 and even when I go home I tell my
 friends,
 "Something coming I could feel it
 but I didn't want to see,"
 and all the time I just deny deny deny,
 and I never thought it was Gavin,
 but I didn't have a clue,
 I thought it was one of the other
 children–
 the bigger boys
 or the girl,
 because she worry me,
 she won't et–
 but Gavin ,ee was ,ealtee,
 and he don't cause no trouble.
 That's what's devastating me now.
 Sometime it make me feel like it's no
 justice²²²,

mi cuep'po taba cambiando.
 Yo me sentía raro.
 Ya no comía,
 no comía ná,
 po do semana
 sólo tomé agua
 y me sentía muy irritable...
 battaba con que se cayera alguna cosa
 o que tocan alguna canción,
 pa que me afectara.
 Cada vé que quería hacé ag'go,
 tenía que pará. Me sentía como...pué como
 humo, como una humareda,
 ahí pero no ahí, quedándome pero yéndome
 al mim'mo tiempo, tol tiempo.
 Pero puedo hacé cosa,
 puedo vé cosa",
 de vedda²²⁸, yo lo sé.
 Me decía a mí mim'mo,
 "Hay ag'go malo allá afuera"
 pero no quería velo,
 no quería aceptalo
 y lo sentía aquí adentro.
 Incluso, cuando me iba a casa, le decía a
 mis amigo,
 "Ag'go va a pasá, lo puedo sentí
 pero no quiero ve'lo",
 y tol tiempo, yo sólo negaba, negaba,
 negaba; nunca pensé que fuera Gavin.
 Pero no tenía ni la menol idea.
 Pensé que podría ser otro
 de mis hijo",
 lo" niño" má grande,
 o la niña,
 poque ella me preocupa má,
 ella no come bien...
 pero Gavin ettaba sano,
 y no daba lata.
 Eso é lo que me tá aplattando ahora.
 A vece me hace sentí que
 no hay jutticia,

²²² Este es uno de los elementos del vernáculo afroamericano que utiliza Carmel Cato; es muy probable que a pesar de ser un hablante del criollo guyanés, al estar en contacto con otros miembros de la comunidad negra de Nueva York, incluya en su habla cotidiana de la variante dialectal afroamericana. Se ejemplifica este uso de *it* en vez de *there* en la siguiente cita: "Use of existential *it* (*is*, '*z*, *was*, *ain't*) instead of *there* (*is*, '*z*, *was*,

like, uh,
 the Jewish people,
 they are very high up,
 it's a very big thing,
 they runnin' the whole show
 from the judge right down.
 And something I don't understand:
 The Jewish people, they told me
 there are certain people I cannot be seen
 with
 and certain things I can not say
 and certain people I can not talk to.
 They made that very clear to me –the
 Jewish people–
 they can throw the case outrageous
 unless
 I go to them with pity.
 I don't know what they talkin' about.
 So I don't know what kind of crap is that.
 And make me say things I don't wanna
 say
 and make me do things I don't wanna do.
 I am a special person.
 I was born different.
 I'm a man born by my foot,
 I born by my foot,
 Anytime a baby comin' by the foot
 they either cut the mother
 or the baby dies.
 But I was born with my foot,
 I'm one of the special.
 There's no way they can overpower me.
 No there's nothing to hide,
 You can repeat every word I say

como si, eh,
 lo judío,
 mira, ello tán bien colocao
 la cosa va en serio,
 ello tán manejando tol show
 ded' de el jué pa bajo.
 Y hay algo que no entiendo:
 lo judío me dicen que
 hay cietta gente con la que no puede andá
 y cietta cosa que no puedo decí
 y cietta pessoná con la que no puedo hablá
 Me queda muy claro ahora que...
 lo judío...
 ello pueden olvidasse del caso
 a menó que
 yo vaya buc'cando piedá
 yo no sé de que ettán hablando.
 Yo no sé de que coño²²⁹
 se trata to'ette lío,
 Me hace decí cosa que
 no quiero,
 hacía cosa que
 no quiero.
 Yo soy una pessoná ep'pecial.
 Yo nací dittinto,
 nací pie' primero,
 cuando llegué al mundo lo primero que
 salieron fueron mi pie.
 Siempre que un bebé nace así
 o cot'tan a la mamá o se muere e bebé.
 Pero yo nací pie' primero, soy ep'pecial.
 No hay fom'ma de que me dominen,
 No, no hay ná que ec'condé,
 Tú puede repetí cá una de mi' palabra.

isn't) as in „It's a school up there" for SE „There's a school up there" (Labov et al. 1968: 301-3)." John R. Rickford, *African American Vernacular English*, p. 8.

²²⁸ La forma escrita de la traducción está basada en el siguiente fragmento: “ – Mire que la luna e mala.../ – ¡Veddá...!” Alejo Carpentier. *Écue-Yamba-Ó*. p. 61.

²²⁹ “Coño” es un término comúnmente utilizado en el caribe como intensificador, del mismo modo que se utiliza “carajo”.

(c) Cabello. El reverendo Al Sharpton. Una vaina entre James y yo.²³⁰

Hair

The Reverend Al Sharpton

Me and James's Thing²³¹

(Early afternoon. Fall. A small room that is part of a suite of offices in a building on West Fifty-seventh Street and Seventh Avenue in New York. A very large man Black man with straightened hair. Reverend Sharpton's hair is in the style of James Brown's hair. He is wearing a suit, colorful tie, and a gold medallion that was given to him by Martin Luther King, Jr. Reverend Sharpton has a pinky ring, a very resonant voice even in this small room. There is a very built, very tall man who sits behind me during the interview. Reverend Sharpton's face is much younger, and more innocent than it appears to be in the media. His humor is in his face. He is very direct. The interview only lasts fifteen minutes because he had been called out of a meeting in progress to do the interview.)

James Brown raised me.

Uh...

I never had a father.

My father left when I was ten.

James Brown took me to a beauty parlor
one day

And made my hair like his.

And made me promise

to wear it like that

'til I die.

It's a personal family thing

between me and James Brown.

I always wanted a father

And he filled that void.

And the strength that he's demonstrated—

I don't know anybody that reached his

Cabello

El reverendo Al Sharpton

Una vaina entre James y yo²³²

(Temprano en la tarde. Otoño. Un cuarto pequeño que es parte de un conjunto de oficinas en un edificio en las calles de West 57th y Seventh Avenue en Nueva York. Un hombre bastante corpulento y alto, un hombre negro con el cabello alaciado. El peinado del reverendo Sharpton es al estilo del de James Brown. Usa un traje, una corbata colorida y un medallón de oro, un regalo de Martin Luther King Jr. El reverendo Sharpton tiene un anillo en el meñique y una voz muy resonante, incluso para este cuarto pequeño. Hay un hombre muy alto y fornido sentado atrás de mí durante la entrevista. La cara del reverendo es más joven y más inocente de la que se muestra en los medios. Su humor está en su cara. Es muy directo. La entrevista sólo dura quince minutos porque acaba de salir de una reunión que ya había comenzado, para realizar esta entrevista.)

James Brown me crió.

Eh...

Yo nunca tuve papá.

Mi papa no²³⁴ dejó cuando yo tenía dié.

James Brown me llevó un día a una barbería
e me dejó el pelo como el suyo.

Y me hizo prometel'le

que lo usaría así

hatta²³⁵ el día de mi muelte.

E una cosa e familia

entre James Brown y yo.

Siempre quise yo tenel un papá

y él llenó ese vacío.

Y la fuelza que él muehtra

Yo no conoc'co a nadie que haya llegao a
donde él llegó,

²³⁰ Nota del trad. Mantuve la igualación de las consonantes líquidas /r/ y /l/ pero dejo a la discreción de quien adapte la obra la posibilidad de sustituir el fonema /r/ intervocálica y final por /i/ como sugiere Navarro (véase pp. 56-57).

²³¹ Anna Deaver Smith, *Fires in the Mirror*, pp. 19-22.

²³² El uso extensivo de "vaina" en vez de "cosa" es notorio en República Dominicana y en otros países latinoamericanos, especialmente Venezuela.

²³⁴ En algunos casos, si el pronombre lo requiere se incluye el apóstrofe al final de la palabra para indicar que la pérdida de /s/ final o intervocálica.

²³⁵ La forma escrita de la traducción está basada en el siguiente fragmento: " – Yo hubiese querido dil hatta e caserío pa vel a la gente...[...]", Alejo Carpentier. *Écue-Yamba-Ó*. p. 61.

heights,
 and then had to go as low as he did and
 come back.
 And I think that if anybody I met in life
 deserved that type of
 tribute from
 somebody
 that he wanted a kid
 to look like him
 and be like his son...
 I just came home from spending a
 weekend with him now,
 uh, uh,
 I think James deserved that.
 And just like
 he was the father I never had,
 his kids never even visited him when he
 went to jail.
 So I was like the kid he never had.
 And if I had to choose between arguing
 with people about my
 hairstyle
 or giving him that one tribute
 he axed,
 I'd rather give him that tribute
 because he filled a void for me.
 And I really don't give a damn
 who doesn't understand it.
 Oh, I know not you, not you.
 The press and everybody do
 their thing on that.
 It's a personal thing between me and
 James Brown.
 In other communities
 people do their cultural thing
 with who they wanna look like,
 uh,
 there's nothing wrong with me doing
 that with James.
 It's, it's, *us*.
 I mean in the fifties it was a slick.
 It was acting like White folks.
 But today
 people don't wear their hair like that.

pa luego hundirse tan bajo como él lo hizo y
 de'pué regresal.
 Y yo pienso que si de toa la gente que
 conoc²³⁶ en vida, hay quien se merece ese
 tipo de tributo de
 alguien,
 que él quería un hijo
 que se le pareciera
 y fuera como su hijo...
 Jutto ahora regresé a casa, de pasál un fin de
 semana con él,
 eh, eh,
 pienso que James se merece eso.
 Y así como
 él fue el papá que nunca tuve,
 sus hijo²³⁷ nunca lo visitaron ni una sola
 ve²³⁷ cuando e²³⁷tuvo en la calcel.
 Así que fui el hijo que nunca tuvo.
 Y si tuviera yo que ec²³⁷cogél entre dic²³⁷cutí
 con la gente
 sobre mi peinao
 o da²³⁷le ese único tributo
 que él me pidió,
 yo prefiero da²³⁷le ese tributo
 poque él llenó ese vacío que yo tenía.
 Y me impolta una vaina
 si alguien no entiende eso.
 No, no me refiero a ti, claro.
 La prensa y tol mundo que
 hablan de eso, tú sabe.
 É algo pelsonal entre James Brown
 y yo.
 En otra comunidade
 la gente tiene su²³⁷ cosa, su cultura,
 quieren parecelse a alguien,
 y²³⁷ pue,
 no veo ná malo que yo haga
 lo mim²³⁷mo con James.
 É...é una vaina *nue²³⁷tra*
 En lo año cincuenta la vaina era hacelse un
 papaso²³⁸ para parecelse a lo blanquito. Pero
 hoy en día, la gente no usa así el peinao.

James and I²³³ the only ones out there
doing that.
So it's certainli^h not
a reaction to Whites.
It's me and James's thing.

James y yo somo lo único que lo tamo
haciendo.
Asi pue^c, la veldá era que no queriamo sel
como lo blanquito,
sino, má bien, é una vaina entre James y yo.

²³⁶ La forma escrita está basada en el siguiente fragmento: “[...] Llegué eta mañana y ya conoc^oco e cuento mejol que tú mim^omo. [...]”, Alejo Carpentier. *Écue-Yamba-O*. p. 88.

²³⁷ En lugar de traducir el “uh” del inglés, que sugiere claramente una pausa, decidí usar una conjunción con base en una lectura de la actriz que se ofreció a realizar las pruebas. Se requiere de esta conjunción para crear un mejor ritmo al hablar en el registro caribeño.

²³⁸ El término “papaso” se usa en Puerto Rico para referirse al proceso por el cual las personas de origen africano se someten para alaciarse el cabello. Utilizan los mismos métodos que los afroamericanos.

²³³ En esta oración, “James and I θ the only ones out there doing that” se observa la omisión del verbo “ser o estar”, uno de los tantos rasgos del inglés vernáculo afroamericano.

(d) Identidad. Ntozake Shange. El desierto.

**Identity
Ntozake Shange
The Desert²³⁹**

(This interview was done on the phone at about 4:00 P.M. Philadelphia time. The only cue Ntozake gave about her physical appearance was that she took one earring off to talk on the phone. On stage we placed her upstage center in an arm chair, smoking. Then we placed her standing, downstage.)

Hummmm.

Identity –

it, is, uh...in a way it's, um...it's sort of
it's uh...

it's a psychic sense of a place

it's a way of knowing I'm not a rock or
that tree?

I'm this other other living creature over
here?

And it's a way of knowing that no matter
where I put myself

that I am not necessarily

what's around me.

I am part of my surroundings

and I become separate from them

and it's being able to make those

differentiations clearly

that lets us have an identity

and what's inside our identity

is everything that's ever happened to us.

Everything that's ever happened

to us as well as our responses to it

„cause we might be alone in a trance
state,

someplace like the desert

and we begin to feel as though

we are part of the desert –

**Identidad
Ntozake Shange
El desierto²⁴⁰**

(Esta entrevista la hice por teléfono alrededor de las 4 p.m. del horario de Filadelfia. La única pista que dio Ntozake de su apariencia fue que se quitó un arete para poder hablar por el teléfono. En la escena, la colocamos en el centro del fondo del escenario, sentada en un sillón, fumándose un cigarrillo. Después la colocamos de pie en el proscenio.)

Hmmm.

Identidad...

es, es, eh...de cierta forma es, eh...es como,
mmh...

es tener un sentido psíquico de un lugar.

Es saber que no soy una piedra ni aquel

árbol,

o que soy este otro ser vivo por aquí.²⁴¹

Y es una forma de saber que donde sea que

me coloque

no soy necesariamente

lo que me rodea.

Soy parte de mi alrededor

y me separo de él

y es poder hacer esas diferencias de manera

clara

lo que nos permite tener una identidad,

y lo que está dentro de nuestra identidad

es todo lo que nos ha pasado.

Todo aquello que nos ha pasado

y también la forma

en cómo respondimos a ello

porque puede ser que estemos solos en un
estado de trance,

en algún lugar como el desierto

y comenzamos a sentir como

si fuéramos parte del desierto...

²³⁹ Anna Deaver Smith, *Fires in the Mirror*, pp. 3-4.

²⁴⁰ Como se notará después de la lectura de este texto, la traducción de este personaje se mantiene en un versión estandarizada del español que se habla en Latinoamérica, ya que el personaje en el texto original no tiene variaciones del inglés estandarizado.

²⁴¹ En el original, se lee como pregunta. Sin embargo, la interpretación del texto original es que la intención original es dar opciones sobre el tema de la identidad.

which we are right at that minute –
but we are not the desert,
uh...
we are part of the desert,
and when we go home
we take with us that part of the desert that
the desert gave us,
but we're still not the desert.
It's an important differentiation to make
because you don't know
what you're giving if you don't know
what you have and you don't
know what you're taking if you don't
know what's yours and what's
somebody else's.

porque lo somos ahí en ese momento...
pero no somos el desierto,
mmmh...
somos parte del desierto,
y cuando regresamos a casa
nos llevamos una parte del desierto
que éste nos dio
pero aún así no somos el desierto.
Es importante hacer la diferencia
porque tú no sabes
lo que das, si no sabes lo que tienes
y no sabes lo que tomas, si no sabes lo que
es tuyo
y lo que es de otra persona.

VII. Glosario para la traducción comentada de *Fires in the Mirror*

Abreviaciones:

CAR.	Usado en todo el caribe
CUB.	Usado en Cuba.
P.R.	Usado en Puerto Rico.
DOM.	Usado en la República Dominicana.
AMerLAT.	Usado en varias partes de América Latina.
coloq.	coloquial.
v.	verbo.
adj.	adjetivo.
f.	sustantivo femenino.
m.	sustantivo masculino.
fr. adj.	frase adjetiva.
fr. nom.	frase nominal.
sin.	sinónimos.
expr.	expresión.
DER.	palabras derivadas.

(a) Glosario de términos del español caribeño²⁴²

boricua (CAR.) *m. o f., adj.*

(1) proviene de la voz taína (grupo indígena de Puerto Rico) (2) *Borikén* (o Borinquen), forma en que ellos denominaban a la isla; significa oriundo de Puerto Rico; *sin.* puertorriqueño(a).

Ejemplo: (1) “Boricua hasta el hueso / buscando progreso” de “El Abayarde” de Tego Calderón de su álbum *El Abayarde* (2003).

(2) “Adiós, adiós, adiós / Borinquen querida, tierra de mi amor” de “Mi viejo San Juan” de Noel Estrada (Nota: la versión más conocida en México es interpretada por Javier Solís).

caballo (CUB. y P.R.) coloq. *m.*

persona estupenda e imponente; DER. *caballota*, utilizado en el mismo contexto para una mujer; en la República Dominicana utilizan el término “tiguer” para el mismo propósito.

Ejemplo: “La diva con el caballo, la caballota / Oye Vico, ¿dime qué pajó?” de “Échale” de Vico C con Ivy Queen del álbum *Desahogo* (2004).

chocha (CAR.) coloq. *f.*

forma vulgar para nombrar la vagina.

Ejemplo: “Dámela completa / ¿Qué? / Chocha [...]” de “Maulla” de Daddy Yankee de su álbum *Ahora Le Toca al Cangri* (2005).

chulo (CAR.) coloq. *m.*

hombre que trafica con mujeres públicas (i.e. prostitutas).

²⁴² Nota del trad. Algunos ejemplos son extraídos de grabaciones. Las referencias de dichas grabaciones se indican en el término. Otros ejemplos están basados en conversaciones que sostuve con varios hablantes.

Ejemplo: “Leyenda que contaba chulo viejo de barrio en barrio / boca a boca / en la calzada / a los oídos del curioso rellenaba” de “Atrevido” de Orishas de su álbum *A Lo Cubano* (2000).

gufiao (P.R.) coloq. *adj.*

estupendo, buenísimo, excelente; similar a la voz caribeña y sudamericana “chévere”.

Ejemplo: “¡Papo, ese verso tá bien gufiao!”

papaso (P.R.) coloq. *m.*

de origen incierto, se utiliza comúnmente dentro de la frase “hacerse un papaso” que significa alaciarse el cabello.

Ejemplo: A: “Oye, mi’ja, ¿e” qué tú sabe” dónde tá la comadre?

B: “¿La comadre? Pue”, ella se fue a hacerse un papaso. No demora.”

vaina (AMerLat) coloq. *f.*

sustituto de “cosa” en varios países latinoamericanos, esp. República Dominicana y Venezuela. En Puerto Rico se utiliza gracias a una presencia fuerte de dominicanos radicando en la isla.

Ejemplo: A: “¿Qué lo que con esa vaina de ayer, mi pana?

B: “Ná, mano, tó tranquilo.”

(b) Glosario de términos coloquiales y términos específicos del inglés vernáculo afroamericano

Nota: Algunos de estos términos han dejado de ser exclusivos del vernáculo afroamericano y se han integrado como parte del habla popular de Estados Unidos (y de otros países de habla inglesa), sin distinción de raza.

be down with coloq. *expr.*

expresión que indica estar de acuerdo y comprometerse con algo o alguien.

Ejemplo: “You down with O.P.P.?/Yeah, you know me” del tema de “O.P.P.” por el grupo Naughty by Nature, del álbum *Naughty by Nature*, (1991).

def coloq. *adj.*

expresión arcaica (ca. 1980s), excelente, estupendo, increíble.

Ejemplo: “So I said this rhyme I’m about to say / The rhyme was def and it went this way” de “Sucker M.C.”s” de Run-D.M.C. de su álbum *Run-D.M.C.* (1984).

dope coloq. *adj.*

expresión arcaica, (ca.1980s-principios de los 90s) excelente, estupendo, increíble.

Ejemplo: “But when it comes to dope rhymes on the mic, I’m the creator” de “Slave 2 The Rhythm” de MC Lyte de su álbum *Eyes On This* (1989).

fella(s) coloq. *m.*

expresión coloquial derivada de “fellow” que significa compañero o colega; no se limita al vernáculo afroamericano.

Ejemplo: “Hey fellas! (Yeah!) / Can I get a soul clap? (Yeah!)” de “Story 2000” de The Beatnuts de su álbum *A Musical Massacre* (1999).

freak coloq. *m. o f.*

una mujer muy sexual.

Ejemplo: “The next young freak I met was Red [...]” de “Freaky Tales” de Too \$hort de su álbum *Born to Mack* (1986).

ho coloq. *f.*

deriva de “whore” (prostituta), utilizado para indicar que una mujer está sexualmente disponible. El plural se escribe *hoes*.

Ejemplo: “You gotta let ,em know / You ain’t a bitch or a ho” de Queen Latifah de su álbum *Black Reign* (1993).

hotty (o hottie) coloq. *f.*

término para indicar que una mujer es sexualmente atractiva.

Ejemplo: “The hotty stop / She likes to dance to the rap jam / She’s sweet as brown sugar with candied yams [...]” de “Around the Way Girl” de LL Cool J de su álbum *Mama Said Knock You Out* (1990).

paper thin *fr. adj.*

tan delgado como una hoja; frase adjetiva para expresar que algo que carece de dimensión o sustancia en sentido literal y figurado.

Ejemplo: “What you say to me is just paper thin, word [...]” de “Paper Thin” de MC Lyte de su álbum *Lyte As A Rock* (1988).

pimp coloq. *m. y v.*

(1) alcahuete, proxeneta; también se puede utilizar para designar a una persona que atrae al sexo opuesto de manera extraordinaria;

(2) como verbo puede significar prostituir, aunque en otras instancias se puede utilizar como la expresión coloquial “enchular”, i.e. enaltecer.

Ejemplo: MC Lyte “I know pimpin ain’t easy but damn you barely surviving / We can’t ride together, ,cause you ain’t driving” de “A Film Called (Pimp)” de Common de su álbum *Like Water For Chocolate* (2000).

slick *n. y adj.*

(1) expresión que se utiliza para referirse a la forma de peinarse hacia atrás con cantidades abundantes de gel para cabello y pegado al craneo (e.g, el peinado de

John Travolta en *Vaselina* y la forma en que se peinaba Malcolm X antes de convertirse al Islam);

(2) también puede significar “acicalado(a)”, “ágil” o “astuto” dependiendo del contexto.

Ejemplo: (1) “The face of a colored youth with slick conked hair and beardless cheeks stared up” de *The Real Cool Killers* de Chester Himes.

(2) “You may be slick, but you kin stand another greasing” de *De Turkey and De Law* de Zora Neale Hurston.

White Folk *fr. nom.*

gente blanca; dependiendo del contexto y el tono se puede interpretar como positiva o peyorativa; existe la variante “White Folks”.

Ejemplo: “White folks was in the caves while we [blacks] was building empires.” del discurso hecho por el reverendo Al Sharpton en Kean College de Nueva Jersey en 1994.

VIII. Bibliografía

- ALLSOPP, Richard (ed.), *Dictionary of Caribbean English Usage*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- ÁLVAREZ, Alfredo I., *Hablar en español*, Oviedo, Ediciones Nobel S.A., 2005.
- BAJTÍN, Mijaíl M., *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, México, Taurus, 2000.
- BERMAN, Antoine, *La prueba de lo ajeno: Cultura y traducción en la Alemania romántica*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- BERMAN, Antoine, “Translation and the Trials of the Foreign” en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venutti ed., Nueva York, Routledge, 2000.
- BERLIN, Ira, *From Creole to African: Atlantic Creoles and the Origins of African-American Society in Mainland North America*, en *The William and Mary Quarterly*, vol. 53, no.5, (abril de 1996), pp. 251-288.
- BICKTERON, Derek, *Dynamics of a Creole System*, Nueva York, Cambridge University Press, 1975.
- BILDER, Mary Sarah, “The Struggle over Immigration: Indentured Servants, Slaves, and Articles of Commerce” en *Missouri Law Review*, vol. 61, (otoño 1996), p. 752.
- BOLLING, John L., *The Changing Self-Concept of Black Children: The Black Identity Test*, Nueva York, Journal of the National Medical Association, January 1974, Vol. 66, No.1.
- BONAFFINI, Luigi, “Translating Dialect Literature” en *World Literature Today*, Vol. 71, No. 2, (primavera, 1997), p. 280.
- CALVET, Louis-Jean, *Lingüística y colonialismo: Breve tratado de glotofagia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2005.
- CHAMBERS, Aidan, *Lecturas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006.
- CORRIGAN, Robert W. “Translating for Actors”, en *The Craft and Context of Translation*, W. Arrowsmith y R. Shattuck, Nueva York, Anchor Books, 1964.
- CUENCA AGUILAR, Inés, “Escena VII: Ntozake Shange (1948-)”, en *Otros escenarios: La aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano*, M. Dolores Narbona y Bárbara Ozieblo (eds.), Barcelona, Icaria editorial, S.A., 2005.

- CUTLER, Cecilia A., “Yorkville Crossing: White teens, hip hop and African American English”, en *Journal of Sociolinguistics*, (1999) p. 428-442.
- DALZELL, Tom y Terry Victor, *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, Vol. I y II*, Abingdon, Routledge, 2006.
- DAVIS, Miles y Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Nueva York, Simon & Schuster, 1990.
- DEAVERE SMITH, Anna, *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities*. Nueva York, Anchor Books, 1993.
- DEAVERE SMITH, Anna, *Fires in the Mirror*, George C. Wolfe (dir.), American Playhouse, 2003.
- DEAVERE SMITH, Anna, *Anna Deavere Smith's Four American Characters*, 2005, *Ted Archive*, en http://www.ted.com/talks/lang/eng/anna_deavere_smith_s_american_character.html, (Consulta: abril de 2010).
- DEGRAFF, Michel, *Kreyòl Ayisyen, or Haitian Creole („Creole French“)*, <http://web.mit.edu/linguistics/people/faculty/degraff/degraff2007hc-ccs.pdf>, (Consulta: junio de 2010).
- DE GRANDA, Germán, *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid, Ed. Gredos, S.A., 1978.
- EDWARDS, Walter F., “Code Selection and Shifting in Guyana”, en *Language in Society*, Vol. 12, No. 3 (septiembre de 1983), p. 295-311, Cambridge University Press.
- ELLISON, Ralph, *Invisible Man (2nd Vintage International Edition)*, Nueva York, Random House, 1995.
- FAINGOLD, Eduardo D., *Child Language, Creolization, and Historical Change: Spanish in Contact with Portuguese*, Alemania, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1996.
- FISHER DAWSON, Gary, *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*, Estados Unidos de América, Greenwood Press, 1999.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús, *Morralla del caló mexicano*, 3^a ed., Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México D.F., 2006.
- GHASSEMPUR, Susanne, “*Tha” Sounds Like Me Arse!*”: *A Comparison of the Translation of Expletives in Two German Translations of Roddy Doyle’s The Commitments*, Tesis de doctorado, Dublin City University, 2009.

- GODARD, Ellis, “Reel Life: the Social Geometry of Reality Shows” en *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*, Matthew J. Smith y Andrew F. Wood (ed.) Estados Unidos de América, McFarland & Company, Inc., 2003.
- GREEN, Lisa J., *African American English: A Linguistic Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- GRESS HERNÁNDEZ, Erika Belén, *Traducción comentada del cuento “Mad Fish” de Olive Senior*, Tesina de Licenciatura, UNAM; México D.F., 2009. Impresa.
- HAENSCH, Günther y Reinhold Werner, *Diccionario del español de Cuba (Español de Cuba – Español de España)*, Madrid, Gredos S.A., 2000.
- HAENSCH, Günther y Reinhold Werner, *Nuevo diccionario de americanismos: Tomo I (Nuevo diccionario de colombianismos)*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- HATIM, Basil e Ian Meson, *Discourse and the Translator*, Essex, Longman-Pearson, 1990.
- HATIM, Basil y Jeremy Munday, *Translation: an Advanced Resource Book*, Nueva York, Routledge, 2004.
- HOFFER, Tom W. y Richard Alan Nelson, “Docudrama on American Television”, en *Why Docudrama? Fast-Fiction on Film and TV*, Alan Rosenthal (ed.), Estados Unidos de América, Southern Illinois University Press, 1999.
- HOSTETTLER, Nick, *Eurocentrism: A Marxian Critical Realist Critique*, Nueva York, Routledge, 2012.
- KENNEDY, Dennis, *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance Vol. 1 y 2, Oxford*, Oxford University Press, 2003.
- KRETZSCHMAR JR., William A., “Standard American English pronunciation”, en *A Handbook of Varieties of English*, Schneider, Edgar W. et al (ed.), Berlín, Walter de Gruyter GmbH & Co., 2004.
- LAERA, Margherita, “Theatre Translation as Collaboration: Natalie Abrahami, Martin Crimp, Zoë Svendsen, Colin Teevan and J. Michael Walton and Aleks Sierz Discuss Translation for the Stage”, *Contemporary Theatre Review*, 2011, 21: 2 (213-225).
- LARKIN, Colin, *The Encyclopedia of Popular Music*, Londres, Muze Uk ltd., 1998.
- LIMON, John, *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*, Durham, Duke University Press, 2000.

- LIPSKI, John M., “Black Spanish: the Last Frontier of Afro-America” en *Crítica*, 1985.
- LIPSKI, John M., “Contactos hispano-africanos en el África ecuatorial y su importancia para la fonética del Caribe hispánico”, en *Studies in Caribbean Spanish Dialectology*, Robert M. Hammond, Melvyn C. Resnick(eds.), Estados Unidos de América, Georgetown University Press, 1988.
- LIPSKI, John M., “La africanía del español caribeño: estado de la cuestión”, conferencia pronunciada en el primer congreso internacional de la Korean Association of Hispanists Chonjul, Chonbuk University, <<http://www.personal.psu.edu/jml34/af-car.pdf>> (Consulta: julio 2010).
- LIPSKI, John M., “El lenguaje afromexicano en el contexto de la lingüística afrohispanica”, en <<http://php.scripts.psu.edu/faculty/j/m/jml34/afromexx.pdf>> (Consulta: diciembre 2010).
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel y Minett Wilkinson, Jacqueline, *Manual de traducción: Inglés-Castellano: teoría y práctica*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Estudios sobre el español de Cuba*, Nueva York, Las Américas, 1970.
- LYONS, Charles R. y Lyons James C., “Anna Deavere Smith: Perspectives on her Performance within the Context of Critical Theory”, en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, (otoño 1994), pp. 43-66.
- KUGEL, Seth, “Neighborhood Report: Morrisania” en *The New York Times*, publicado el 8 de abril de 2001, <www.nytimes.com>, (Consulta: junio de 2013).
- MARC MARTÍNEZ, Isabelle, “La estética del rap”, en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2362949>>, (Consulta: junio de 2010).
- MARTIN, Carol, “Anna Deavere Smith: The Word Becomes You, An Interview”, en *The Drama Review*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, (invierno, 1993), pp. 45-62.
- MARTIN, Stefan y Walt Wolfram, “The Sentence in African-American Vernacular English”, en *African-American English: Structure, history and use*, Salikoko S. Mufwene et al (eds.), Londres, Routledge, 1998.
- MAYORAL, Roberto Asensio, “Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua” en *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Margit Raders & Juan Conesa Sánchez (eds.), Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores (Universidad Complutense), pp. 65-80.

- MEJÍA PRIETO, Jorge, *Así habla el mexicano: diccionario básico de mexicanismos*, México D.F., Panorama Editorial S.A., 1992.
- MTUME, Salaam ya, “The Aesthetics of Rap”, en *African American Review*, vol. 29, no. 2, (verano, 1995), pp. 303-315.
- NAGOURNEY, Eric, “Vital Signs: Hazards; Run or Hide, Smoke Still Lingers”, en *The New York Times*, publicado el 9 de marzo de 2004, <www.nytimes.com>, (Consulta: junio de 2013).
- NAVARRO, Tomás, “Apuntes sobre el español dominicano” en *Revista Iberoamericana*, 1956, vol. 21, no. 41, pp.417-429.
- NORD, Christiane, “Manipulation and Loyalty in Functional Translation”, *Translation and Power*, edición especial de *Current Writing 14/2*, Ileana Dimitriu (ed.), 2002.
- PAGET, Derek, *True Stories?: Documentary Drama on Radio, Screen, and Stage*, Manchester, Manchester University Press, 1990.
- POYATOS, Fernando, “El incierto destino del discurso verbal-no verbal en teatro y cine: el espectador ante la traducción interlingüística e intercultural”, en *ORALIA*, vol. 15, 2010, pp. 215-233.
- PYM, Anthony, "Coming to terms with and against nationalist cultural specificity. Notes for an ethos of translation studies", en *Folia Translatologica*, Jana Králova y Zuzana (ed.), Jettmarová, Prague, Charles University, 1993, pp. 49-69.
- REINELT, Janelle, “Performing Race: Anna Deavere Smith’s *Fires in the Mirror*”, en *Modern Drama*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, pp. 609-617.
- RICKFORD, John R., *African American Vernacular English*, Malden, Massachussets, Wiley-Blackwell Publisher, 1999.
- RICKFORD, John R. y Russell John Rickford, *Spoken Soul: The Story of Black English*, Nueva York, John Wiley & Sons Inc., 2000.
- RICKFORD, John R., “The Creole Origins of African American Vernacular English: Evidence from copula absence”, en *African-American English: Structure, history and use*, Salikoko S. Mufwene et al (ed.), Londres, Routledge, 1998.
- RIVERA, Raquel Z., “Hip-Hop, Puerto Ricans and Ethnoracial Identities in New York”, en *Mambo Montage: the Latinization of New York*, Laó-Montes, Agustín y Arlene Dávila (eds.), Nueva York, Columbia University Press, 2001.

- ROGERS, Reuel R., *Afro-Caribbean Immigrants and the Politics of Incorporation: ethnicity, exception, or exit*, Nueva York, NY, Cambridge University Press, 2006.
- SALTZ, David Z., “Real Speech Acts in the Theatre”, en *Method Acting Reconsidered*, David Krasner (ed.), Nueva York, St. Martin’s Press , 2000.
- SELLERS, Robert M. y J. Nicole Shelton, “The Role of Racial Identity in Perceived Racial Discrimination”, en *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 84, No. 5, pp. 1079-1092, American Psychological Association, Inc., 2003.
- SIMPSON, J.A. and E.S.C. Werner (ed.), *The Oxford English Dicitonary: Vol. 1, A-Bazouki*, 2^a ed., Oxford, Oxford University Press, 1989.
- SHELTON, Maria L. “Can’t touch this representations of the African American female body in urban rap videos”, en *Popular Music and Society*, (1997), pp. 107-116.
- SHAPIRO, Edward S., *Crown Heights: Blacks, Jews and the 1991 Brooklyn riot*, Estados Unidos de América, Brandeis University Press, 2006.
- SNELL-HORNBY, Mary, “Theatre and Opera Translation” en *A Companion to Translation Studies*, Piotr Kuhiwczak y Karin Littau (ed.), Reino Unido, Cromwell Press Ltd., 2007.
- SOMMER, Elyse (ed), *Similes Dictionary*, 2^a ed., Visible Ink Press, Estados Unidos, 2013.
- STILSON, Jeff, dir. *Good Hair*, perf.. Chris Rock. 2009. DVD. Lionsgate Home Entertainment.
- VAQUERO, María, “Antillas” en *Manual de dialectología hispánica: el español de América*, Manuel Alvar (dir.), Barcelona, Editorial Ariel S.A., 2009.
- WALSHE, Shane, *Irish English as Represented in Film*, Frankfurt, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009.
- WALKER, Alice, *El color púrpura*, trad. Ana María de la Fuente, Barcelona, Plaza & Janes Editores S.A., 1986.
- WALKER, Alice, *The Color Purple*, Nueva York, Pocket Books, 1985.
- WRIGHT, Edward A., *Para comprender el teatro actual*, Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile S.A., 1997.
- X, Malcolm, *The Autobiography of Malcolm X: As told to Alex Haley*, Estados Unidos de América, Grove Press Inc., 1983.

ZATLIN, Phyllis, *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*, Ontario, Cromwell Press Ltd, 2005.

ZINN, Howard, *A People's History of the United States: 1492-Present*, Nueva York, HarperCollins, 2005.