



ULPGC

**Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria**

**Facultad de
Traducción e Interpretación**



Doble Titulación de Grado en Traducción e Interpretación:
Inglés-Francés e Inglés-Alemán

Curso 2020/2021

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Propuesta de traducción al inglés de fragmentos de la novela
canaria *Panza de burro*: análisis de los culturemas

Autora: Silvia Martel Pérez

Tutora: Susan Isobel Cranfield McKay

RESUMEN

La traducción literaria hace posible que una novela se lea en varios lugares y con ello se preserva la historia y la cultura que transmite. Este trabajo tiene como objetivo presentar una propuesta de traducción al inglés y un análisis traductológico de algunos fragmentos de la novela canaria *Panza de burro* (2020). Este libro, de la escritora tinerfeña Andrea Abreu (Icod de los Vinos, 1995), se caracteriza por estar escrito con la variedad lingüística del español de Canarias, por lo que contiene algunas estructuras y términos que no están aceptados por la norma del español. Con el fin de contextualizar nuestra propuesta de traducción, hemos estudiado teóricamente algunas consideraciones generales sobre la traducción literaria y la cultura, y la relación entre ambas. A partir de esa base teórica, examinaremos el proceso que debemos seguir como traductores y las diferentes técnicas de traducción, con el propósito de aplicarlas en el proceso traductológico. Posteriormente, tras presentar la novela y sus principales características lingüísticas, exponemos la propuesta de traducción de seis fragmentos que representan los momentos cumbres de la obra. En este trabajo buscamos realizar una traducción que permita traspasar la historia sin que se pierda ningún matiz que se ha pretendido transmitir en el texto original, como puede ser la oralidad o la presencia de culturemas. Finalmente, exponemos los principales problemas de traducción encontrados y las soluciones por las que hemos optado para resolverlos.

Palabras clave: traducción literaria, culturemas, *Panza de burro*, literatura canaria, cultura

ABSTRACT

Literary translation makes it possible for a novel to be read in different places and cultures, at the same time preserving the history and culture it conveys. The following research aims at presenting a proposal for the translation into English and a translation analysis of some excerpts of the Canarian novel *Panza de burro* (2020). This book, written by Andrea Abreu (Icod de los Vinos, Tenerife. 1995), is written in the linguistic variety of Canarian Spanish, and therefore contains some structures and terms which are not accepted by the Spanish standard. In order to provide a context for our translation proposal, we provide some general considerations on theories of literary translation and

of culture, and the relationship between both. Building on this theoretical foundation, we examine the different translation techniques and the procedure that translators must follow, in order to apply them in the translation process. After presenting the novel and its main linguistic characteristics, we go on to display the translation proposal of six excerpts that represent the key points of the book. In this study, we attempt to produce a translation that allows the story to be transferred without losing any of the nuances that were intended to be conveyed in the original text, such as orality or the presence of culturemes. Finally, we present the main translation problems we encountered as well as the solutions we have chosen to solve them.

Keywords: literary translation, culturemes, *Panza de burro*, Canarian literatura, culture

En memoria de mi tía, Cory

porque me enseñaste a tirar pa'lante con lo que venga
y a entender el sentido de la vida
porque me inspiraste para empezar este trabajo
y me diste la fuerza para terminarlo
porque, pase lo que pase, me acompañas en cada paso
y siempre te lo dedicaré todo

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. MARCO TEÓRICO	3
2.1. TRADUCCIÓN	3
2.1.1. Traducción literaria.....	4
2.1.1.1. Proceso de traducción.....	5
2.1.1.2. Propósitos de la traducción literaria	6
2.1.1.3. Técnicas de traducción	6
2.2. CONCEPTO DE CULTURA	8
2.2.1. Culturemas.....	9
2.2.2. Dialecto.....	12
2.2.2.1. Particularidades de la variedad lingüística de las Islas Canarias	14
3. DESARROLLO	16
3.1. ARGUMENTO DE LA NOVELA.....	17
3.2. PERSONAJES	17
3.3. SELECCIÓN DE FRAGMENTOS Y METODOLOGÍA.....	18
3.4. DIFICULTADES EN LA TRADUCCIÓN DE <i>PANZA DE BURRO</i>	19
3.5. PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN Y COMENTARIOS	22
3.6. RESULTADOS	34
4. CONCLUSIONES	35
5. BIBLIOGRAFÍA.....	38
6. ÍNDICE DE TABLAS	41
7. LISTA DE ABREVIATURAS	42

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo de fin de grado, realizaremos una propuesta de traducción al inglés de algunos fragmentos de *Panza de Burro*, la primera novela de la joven tinerfeña, Andrea Abreu. El libro destaca por la forma en la que está escrito, pues contiene algunas estructuras y términos que no están aceptados por la norma del español, pero que hacen que llegue al lector de una manera especial. Así, en una entrevista en el *Diario de Avisos*, la propia autora afirmó lo siguiente:

En realidad parece que intento como enfrentarme a la academia o medio reírme del concepto de español estándar, cuando en realidad lo que hice fue dejarme ir y usar el lenguaje de mi barrio. Dejar pasar a través de mí a todas las personas que he escuchado a lo largo de mi historia [...]. Lo que hago así es relatar una realidad que por lo general se queda fuera de los libros. Hay que usar la riqueza de los lugares, de lo local, de lo propio [...]. Al final de lo particular nace lo universal.¹

Y, precisamente, en este trabajo pretendemos que esta novela cargada de referentes de la cultura canaria pueda convertirse en algo universal.

La motivación de esta investigación, en relación con el Doble Grado de Traducción e Interpretación: Inglés-Francés-Alemán, aparece precisamente en este punto de intentar compartir conocimientos entre otras lenguas y otras culturas. Para poder conseguirlo, los traductores juegan un papel fundamental, ya que permiten construir puentes entre culturas y traspasar las anécdotas de comunidades que se van perdiendo, como la del pueblo de nuestra novela. Así, hacemos alusión a la afirmación de José Saramago en la presentación del encuentro internacional *Saramago y sus Traductores*: «Los escritores hacen la literatura nacional y los traductores hacen la literatura universal [...]. Los traductores convierten las lenguas en mi propia lengua; por eso seríamos más pobres sin ellos».²

Elegimos esta obra como objeto de estudio por dos motivos principales: el interés que genera nuestra propia cercanía a la cultura en la que se desarrolla la historia y la voluntad de defender la literatura canaria. *Panza de burro*, publicada en junio del 2020, es una novela que narra la adolescencia de cualquier canario que haya nacido en los 90. Como lectores, nos podemos ver reflejados en los personajes del libro, pero, a pesar de que hablemos el mismo idioma que la autora, encontramos dificultades para entender algunas partes de la novela, ya que son típicas del dialecto y del idiolecto. El interés por dirigir

¹ Cita extraída de la entrevista *Andrea Abreu: Panza de burro es una especie de exageración de mi vida* del periódico *El Diario de Avisos*. Plataforma de Internet consultada el 29 de octubre de 2020 en <https://bit.ly/2QnZXCj>

² Cita extraída de la noticia *Saramago revela que su próxima novela tratará sobre la caverna de Platón* del periódico *El País*. Documento de Internet consultado el 12 de febrero de 2021 en <https://bit.ly/3r0a5gN>

nuestra investigación hacia el ámbito de la traducción literaria apareció cuando, al leer la obra, surgieron una serie de preguntas sobre las posibles propuestas de traducción a otro idioma de elementos propios de una cultura y de una zona en concreto. Por eso, nos centraremos en los componentes del texto que presentan dificultades en el proceso traductológico: los culturemas y la naturalidad en la oralidad. En consecuencia, este trabajo tiene como objetivo principal encontrar una posible traducción para algunos fragmentos de la novela, con el fin de que se transmita lo que la autora pretendía expresar.

Para llevar a cabo esta investigación, es importante saber en qué consiste la traducción de literatura y cuáles son las técnicas que debemos emplear para poder realizarla. Además, daremos especial importancia al papel del traductor como transmisor de la cultura que se refleja en una obra literaria. Con este fin, hemos formulado tres preguntas principales:

- ¿Cómo nos enfrentamos a una traducción literaria?
- ¿Qué técnicas podemos usar para traducir los culturemas?
- ¿Es capaz el traductor de transmitir todos los aspectos de una cultura?

Para conseguir responder a estas preguntas, este trabajo se estructurará de la manera que explicaremos a continuación. En primer lugar, presentaremos una base teórica en la que definiremos los conceptos de traducción, traducción literaria y cultura. Además, comprobaremos la relación que existe entre dichos elementos y analizaremos cómo afectan en el proceso traductológico y qué técnicas usaremos para enfrentarnos a ellos. Por lo tanto, partiremos de la base de que la traducción es una actividad intercultural que está condicionada por la lengua origen (LO) y la cultura origen (CO) y, por ello, explicaremos las principales características del habla canaria y cómo afectan a la cultura. Posteriormente, haremos una breve presentación de la novela, de los personajes principales y la trama. Tras constituir esa base teórica, estudiaremos casos prácticos de los elementos del libro que suponen un desafío para el traductor y los explicaremos según las teorías expuestas en el apartado anterior. Luego, mostraremos nuestras propuestas de traducción de fragmentos extraídos de la novela, después de haber explicado previamente el proceso de selección de dichos fragmentos. Haremos una explicación de los elementos oportunos que hayan aparecido en la traducción para finalmente llegar a responder las preguntas de investigación que planteamos al principio de este trabajo. En definitiva, con este trabajo pretendemos resaltar la figura del traductor como elemento fundamental para transmitir y difundir una cultura.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. TRADUCCIÓN

Para poder elaborar la propuesta de traducción de *Panza de burro*, es necesario construir previamente una base teórica que tendremos en cuenta a la hora de enfrentarnos a los problemas traductológicos. Para ello, resulta relevante aclarar el propio concepto de traducción. Según el *Diccionario de la lengua española (DLE)* (RAE 2020), la palabra *traducción* tiene como primera acepción ‘acción y efecto de traducir’. Y, a su vez, define la acción de *traducir* como ‘expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra’.

Sin duda, es un término que constituye un concepto muy amplio y complejo. Por lo cual, a lo largo de la historia, se ha definido de diferentes maneras. Como tal, no creemos que exista una única definición, ya que cada texto es diferente y, por lo tanto, cada acto de traducción es diferente. Teniendo en cuenta esta consideración, podemos comparar los diferentes enfoques que se le han dado a la traducción según diversos autores.

Para Nida y Taber (1986: 29) «la traducción consiste en reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo». Esta afirmación nos resulta relevante con respecto al estilo, que será lo que presente mayores dificultades teniendo en cuenta cómo está escrita nuestra novela. Newmark (1995: 23) afirmó que desde que existe relación entre idiomas, la traducción funciona, no solo como un instrumento transmisor de la cultura, sino como transmisor de la verdad. En este aspecto, coincide con Vinay y Darbelnet (1958: 20), que definen la traducción como «pasar de una lengua A a una lengua B para expresar una misma realidad».³ Para Hurtado (1999: 30) se trata de un «proceso interpretativo y comunicativo de reformulación de un texto, que se desarrolla en un contexto social», mientras Bravo (2010: 20) lo define como algo más profundo:

La traducción es acto u operación linguocultural, pero también es proceso y resultado. Operación linguocultural porque las lenguas son su material de trabajo y estas, a su vez, están ligadas a identidades y culturas. Proceso porque en realidad tiene que ver con el conocimiento, en tanto actividad cognoscitiva que presupone un desmontaje y remontaje del original, y resultado, justamente, porque su finalidad es la creación de otro texto en la lengua de llegada. [...] Tra-ducir es conducir a través de algo, atravesar, penetrar, para mí la traducción es cruce de caminos.

³ Traducción propia: «Le passage d’une langue A à une langue B, pour exprimer une même réalité X».

Por consiguiente, hemos podido comprobar que es complejo llegar a una definición universal y colectiva, aunque, en resumen, podemos considerarla como lo que hace posible el entendimiento humano (Vega 1994).

2.1.1. Traducción literaria

En este trabajo nos enfrentaremos a la traducción de fragmentos de una novela, por lo tanto, de un texto literario. La traducción en la literatura es un elemento esencial que permite que una obra vaya más allá de la CO y que exista una difusión de sus palabras. Serra (2008: 263) destaca la importancia de la traducción literaria y asegura que «[...] supone una herramienta esencial e idónea para la transferencia y comunicación cultural, llegando a ser un pilar fundamental para el intercambio de culturas».

Para enfrentarse a este tipo de traducciones Hurtado (1999: 167) señala que el traductor se convierte en escritor y para ello debe tener una formación literaria y ser lector de literatura. Rica y Braga (2015: 12) explican que estas traducciones abarcan unas dificultades que solo podrá resolver el traductor que tenga «competencias literarias, habilidades de escritura, creatividad y documentación [...]». Sin embargo, para Landers (2001: 8) el traductor de literatura no solo debe tener conocimientos literarios, sino que debe dominar las siguientes capacidades: tono, estilo, flexibilidad, ingenio, conocimiento de la cultura de la LO, capacidad para extraer el significado de la ambigüedad, oído para la sonoridad y humildad. Esta última cualidad es la que llama la atención, puesto que el propio autor asegura que «incluso nuestros mejores esfuerzos nunca conseguirán captar en toda su grandeza la riqueza del original⁴», por lo tanto el traductor debe ser consciente de que aunque reescriba la obra, el texto origen (TO) siempre será la obra principal.

Podemos comprobar que los autores coinciden en que el traductor debe ser también escritor y, por este motivo, Grossman (2011: 19) explica que es incuestionable que la obra no sea solo del autor, sino que, tras el proceso de traducción, pase a ser también obra del traductor. De hecho, Bravo (2004: 27) sugiere que el traductor, aunque tenga menos derechos y mayores problemas de producción que el autor del TO, también es un creador y autor de la obra.

⁴ Traducción propia: «[...] even our best efforts will never succeed in capturing in all its grandeur the richness of the original».

2.1.1.1. Proceso de traducción

A lo largo de la historia se han hecho muchas propuestas sobre los procesos que hay que seguir al realizar una traducción, pero los que coinciden en la mayoría de las ocasiones son el de comprender y reexpresar el texto (Hurtado 1999: 31). Así, esta autora (*Ibid.*: 37) explica que «el traductor (que funciona primero como receptor y luego como emisor) ha de producir otro texto con los medios de otra lengua, en otro contexto sociocultural, para otro destinatario y quizás en otra época».

Como aclaramos previamente, el traductor desempeña el papel de autor del texto meta (TM) y para elaborarlo, Fidalgo (2004: 76-77) explica las tres fases que debe seguir. En primer lugar, es un lector que lee de manera profunda y que lo quiere saber todo sobre el texto «hasta inundarse del idiolecto y del mundo del autor». Luego, es artesano y para ello debe documentarse sobre los conceptos, la terminología y las ideas del TO. Finalmente, trabaja como autor del TM y escribe la nueva obra.

Esa lectura de la segunda fase debe ir más allá de las palabras porque «buscamos los sentidos más allá de los significados, no nos quedamos en los objetos que el término denota» (*Ibid.*: 78). Además, para Newmark (1995: 27) la lectura tanto general como profunda, se hace para saber de qué trata el original y para analizarlo como traductor, señalando la intención del texto y cómo está escrito para saber cómo enfrentarnos a la traducción y qué métodos debemos emplear.

Podemos asegurar que la traducción de un texto literario es un acto de mediación entre el autor del TO y el lector del TM y, para conseguirlo, el traductor desempeña un papel fundamental y se ocupa de «transpensar realidades; se mueve dentro de un contexto cultural; lee, interpreta, traduce, recrea» (Bravo 2004: 17). Sin embargo, a pesar de que lo consideremos escritor y autor del nuevo texto, debe tener en cuenta algunas consideraciones. Por eso, Rica y Braga (2015: 13) hacen su propuesta de traducción de los doce mandamientos de Landers (2001) que el traductor literario debe cumplir:

Honrar al autor y al lector; no intentar «mejorar» el original, leer el texto fuente en su totalidad antes de embarcarse en la tarea de traducir; no hacer cábalas; hacer consultas tanto al autor original (si fuera posible) como a otros hablantes nativos de la lengua origen; consultar otras posibles traducciones del texto exclusivamente cuando se haya concluido la propia; contar con un buen número de obras de referencia; respetar escrupulosamente las demás culturas; honrar y percatarse del registro y del tono presentes en el texto origen; no caer en un tipo de prosa demasiado ornada o exagerada; mantener la familiaridad con la cultura origen, y; no tener miedo a utilizar una palabra malsonante si esta resulta apropiada.

2.1.1.2. Propósitos de la traducción literaria

La traducción nació para mediar entre lenguas y culturas y, en este caso, la literatura traducida permite la comunicación intercultural (Bravo 2004: 33). Por eso, no hay que olvidar que, cuando un autor escribe una obra, lo hace para transmitir una historia, comunicarse y conmover a sus receptores y, gracias a la traducción de un texto literario, la obra consigue un mayor número de lectores (Grossman 2011: 26). Este autor (*Ibid.*: 18) explica que al reescribir una obra, de la LO a la lengua meta (LM), esperamos que los lectores del TM conciban el texto emocional y artísticamente igual que los lectores del TO. Newmark (1995: 73-74) también se centra en alcanzar el «efecto equivalente», es decir, que el texto cause el mismo efecto en el lector del original y el lector del texto traducido. Alcanzar esto es complicado cuando existe una diferencia en las culturas y, por ende, en la visión de los lectores del texto. Landers (2001: 49) explica que el objetivo principal es pasar de una lengua a otra y dejar las menores evidencias posibles, hasta llegar al punto en el que el propio lector no sepa que está leyendo una traducción, ya que la obra es capaz de transmitirle la misma reacción que a un lector del TO. En este aspecto, resalta la idea de que leemos traducciones todo el tiempo, pero realmente la mayoría de las veces ni nos percatamos de que lo son.

Cómitre (2006: 147) asegura que al enfrentarnos a una traducción con carga cultural debemos tener en cuenta dos prioridades básicas: cumplir con el *skopos* y respetar las convenciones estilísticas culturales del texto de llegada. Grossman (2011: 86) sugiere que «las buenas traducciones son buenas porque son fieles a la importancia del contexto, y no necesariamente a las palabras o a la sintaxis, que son peculiares de los idiomas específicos».

2.1.1.3. Técnicas de traducción

Con el fin de realizar una traducción se establecen las denominadas técnicas de traducción, que, como asegura Hurtado (2001: 256), no debemos confundir con los métodos o las estrategias de traducción. Según esta autora (*Ibid.*: 256-257), estas técnicas hacen referencia al «procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras». A pesar de que varios autores hayan propuesto diferentes clasificaciones de las técnicas de traducción, nos centraremos

en la taxonomía que propuso Hurtado (1999: 36-37), ya que consideramos que es la que mejor se adapta a nuestra investigación:

- **Adaptación:** Se reemplaza un elemento cultural del texto original por otro propio de la cultura receptora.
- **Ampliación:** Se añaden elementos lingüísticos. Se opone a la técnica de *comprensión*.
- **Amplificación:** Se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor. Se opone a la técnica de *reducción*.
- **Calco:** Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural.
- **Compensación:** Se introduce en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo sitio en que está situado en el texto original.
- **Comprensión:** Se sintetizan elementos lingüísticos. Se opone a la técnica de *ampliación*.
- **Creación discursiva:** Se establece una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto.
- **Descripción:** Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o su función.
- **Equivalente acuñado:** Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua de llegada.
- **Generalización:** Se utilizan términos más generales o neutros. Se opone a la técnica de *particularización*.
- **Modulación:** Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento con relación a la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural.
- **Particularización:** Se utilizan términos más precisos o concretos. Se opone a la técnica de *generalización*.
- **Préstamo:** Se integra una palabra o expresión de otra lengua. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).
- **Reducción:** No se formulan elementos de información del texto original. Se opone a la técnica de *amplificación*.
- **Substitución (paralingüística, lingüística):** Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
- **Traducción literal:** Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.
- **Transposición:** Se cambia la categoría gramatical.
- **Variación:** Se cambian elementos lingüísticos (o paralingüísticos: entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono, estilo, dialecto social, dialecto geográfico...

En la parte práctica de este trabajo abordaremos más algunas de estas técnicas y veremos cómo emplearlas, pero queremos destacar la opción de las aclaraciones del traductor, puesto que su uso ha generado controversia entre los estudiosos. Como explicó Landers (2001: 93), los problemas de traducción no aparecen solo por las palabras del texto, sino porque existen referencias que no existen en la LM y, por eso, el lector del TM necesita una serie de aclaraciones. Newmark (1995: 129-131) expone que en ocasiones el traductor puede añadir información en el texto para expresar las diferencias entre las culturas de la LO y la LT de cuatro maneras: dentro del propio texto, con notas a pie de página o al final del capítulo o del libro y con un glosario. Peña y Hernández (1994: 36) también explican que el traductor puede intervenir en el texto para explicar las referencias de tres maneras: en el propio texto con explicaciones, en notas a pie de página o en un texto introductorio. A pesar de que en ocasiones el uso de este recurso se considere como una derrota para el

traductor, pueden ser necesarias para transmitir un elemento cultural inexistente en la cultura meta (CM) sin tener que prescindir de este (Sierra 2008: 276).

2.2. CONCEPTO DE CULTURA

En nuestra investigación, nos hemos dado cuenta de que el proceso traductológico va mucho más allá de los idiomas, ya que lo entendemos como una herramienta que permite la comunicación intercultural. Por lo tanto, existe una estrecha relación entre los idiomas, las culturas y la traducción, lo que los convierte en elementos indisolubles (Sierra 2008: 273). Como sabemos, las lenguas tienen connotaciones culturales ligadas a los estilos de vida, a las tradiciones o a los valores, entre otras cosas. De hecho, existe una disciplina llamada «etnolingüística» o «antropología lingüística», que, como concreta Duranti (2000: 21), es «el estudio del lenguaje como un recurso de la cultura y, del habla como una práctica cultural». Así, Landers (2001: 72) explica que el traductor no solo trabaja con palabras, sino que lo hace con ideas y culturas. En consecuencia, el traductor se convierte en un mediador, en un puente entre culturas.

En este caso, al tratarse de una traducción inversa, el estudio se centra en la traducción del español al inglés, dos lenguas que pertenecen a culturas diferentes. Aunque resulte irónico, debemos alejarnos de nuestra propia cultura, para adentrarnos en una cultura completamente nueva, pero de la que debemos tener conocimientos con el fin de que, a su vez, seamos capaces de transmitir con claridad y precisión, en esa nueva cultura, nuestra cultura nativa.

Debido a que nuestro objetivo principal es proponer la traducción de algunos fragmentos de *Panza de burro*, una novela cargada de referentes culturales, antes de abarcar el proceso de traducción literaria, debemos identificar realmente qué entendemos por *cultura*. Está claro que puede resultar complicado buscar una definición porque es un concepto amplio y ambiguo que ha despertado gran interés, no solo desde los estudios de traductología, sino también en el ámbito de la sociología, etnología y antropología. Sin embargo, en este trabajo entenderemos la cultura y sus definiciones, desde el punto de vista traductológico. De acuerdo con el *DLE* (RAE 2020), en su tercera acepción, la cultura se define como ‘el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.’. Para Newmark (1995: 133), la cultura es «el modo de vida

propio de una comunidad que utiliza una lengua particular como medio de expresión y las manifestaciones que ese modo de vida implica». Así, distingue el lenguaje «cultural» del lenguaje «universal» y «personal».

Precisamente, todo lo que abarca el concepto de cultura ha generado tanta controversia que se ha llegado a comparar con un iceberg. De esta manera, Hall (1959: 86) explica que existen elementos propios de una cultura que son fáciles de apreciar, pero hay otros, de hecho, la mayoría, que no son visibles a simple vista, como si estuvieran sumergidos. Esto se podría comparar con la metáfora del iceberg, pues en la superficie del iceberg (lo aparente) encontramos elementos como el arte, la gastronomía, la vestimenta, la música, etc. Sin embargo, a medida que nos vamos sumergiendo, nos encontramos con elementos relacionados con las creencias, los valores, los comportamientos, las mentalidades, etc. Con esta metáfora podemos reflexionar sobre el hecho de que debemos «bucear en las profundidades» de las culturas para poder llegar a conocerlas del todo. De hecho, Bravo (2004: 192) recalca la diferencia entre las marcas externas de identidad y las internas. Las primeras son «las más evidentes y aparecen reflejadas con preferencia en el plano léxico; describen y denominan la geografía, las comidas, música, bailes [...]», mientras que las segundas «se localizan en la escritura subyacente, en el tono de la obra, en su infratexto, y signan en lo profundo el idiolecto del autor».

2.2.1. Culturemas

En este trabajo nos referiremos a todos esos elementos que se encuentran sumergidos en la cultura con el término «culturema» de Molina (2001: 89), aunque en la traductología se han empleado diferentes términos para hacer referencia a esos elementos que caracterizan la cultura: palabras culturales (Newmark 1988), referentes culturales (Santamaria 2001), marcas de identidad cultural (Bravo 2004), entre otros.

Molina (*Ibid.*: 89) en su tesis define el concepto culturema como «elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al ser transferido a otra cultura, puede provocar una transferencia nula distinta al original». Sierra (2008: 273-274) hace una explicación más detallada de todo lo que abarcan estos elementos:

Por culturemas, referencias culturales o marcas de identidad, se entiende, *grosso modo*, todas aquellas palabras, expresiones, costumbres, realidades, que son propias de una lengua y una cultura, intransferibles, por tanto, a otra lengua y cultura dadas. Las marcas constituyen el "tendón de Aquiles" del traductor, quien, en múltiples ocasiones, no sabe cómo atajar los problemas que las marcas culturales le plantean [...].

Nida, en su artículo *Linguistics and the ethnology in translation problems*, publicado en 1945 (en Molina 2006: 61-62), establece la clasificación de los ámbitos culturales que pueden generar problemas de traducción por sus inferencias culturales:

1. **Ecología:** problemas de las diferencias ecológicas según la zona geográfica (flora, fauna, vientos, etc.).
2. **Cultura material:** objetos, productos, artefactos (comida y bebida).
3. **Cultura social:** trabajo y tiempo libre.
4. **Cultura religiosa.**
5. **Cultura lingüística:** problemas derivados de las características (fonológicas, morfológicas, sintácticas o léxicas) propias de cada lengua.

Años más tarde, Newmark (1995: 135), tras inspirarse en Nida, elabora su clasificación de las palabras culturales, aunque añade la última categoría para tener en cuenta los elementos paralingüísticos:

1. **Ecología**
2. **Cultura material** (objetos, productos, artefactos)
 - a. Comida y bebida
 - b. Ropa
 - c. Casas y ciudades
 - d. Transporte
3. **Cultura social:** trabajo y tiempo libre
4. **Organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos**
 - a. Políticos y administrativos
 - b. Religiosos
 - c. Artísticos
5. **Gestos y hábitos**

Posteriormente, Santamaria (2001), en su tesis doctoral, propone la siguiente clasificación:

1. **Ecología:** Geografía; Topografía, Meteorología, Biología y Ser humano
2. **Historia:** Edificios, Eventos y Personalidad
3. **Estructura social:** Trabajo, Organización social y Política
4. **Instituciones culturales, Bellas artes, Arte, Religión, Educación y Medios de comunicación.**
5. **Universo social:** Condiciones sociales, Geografía cultural y Transporte
6. **Cultura material:** Alimentación, Cosmética, peluquería, Ocio, Objetos materiales y Tecnología

Ese mismo año, Molina (2001: 92-94) hace también su clasificación intentando fijarse en la que realizó Nida. Así distingue los siguientes ámbitos culturales:

- a. **Medio natural:** incluye el ámbito de ecología de Nida (flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, etc.) También incluye los topónimos.
- b. **Patrimonio cultural:** engloba las referencias físicas o ideológicas de una cultura (personajes, hechos históricos, conocimientos religiosos, festividades, creencias populares, cine, baile, urbanismo, objetos, etc.
- c. **Cultura social:** abarca cuestiones relacionadas con el tratamiento y la cortesía (modo de hablar, comer, vestir, costumbres, saludos, etc.) y la organización social (política, monedas, medidas, calendarios, etc.).
- d. **Cultura lingüística:** ubica las transliteraciones, las frases hechas, los refranes, las asociaciones simbólicas, los insultos y blasfemias, etc.

El trasvase de estos culturemas es «uno de los mayores problemas» para el traductor (Hurtado 2001: 607). Lo que está claro es que, como afirma Mateo (1995), cuanto mayor carga cultural posea el texto, más dificultades encontraremos a la hora de realizar la traducción fiel, ya que no solo será necesario conocer los idiomas, sino que tendremos que conocer las dos culturas. De hecho, Nida (1964: 161) afirma que «las diferencias entre culturas causan muchas más complicaciones al traductor que las diferencias en la estructura de la lengua».⁵ Sin embargo, estos elementos suelen ser

⁵ Traducción propia: «Differences between cultures cause many more severe complications for the translator than do differences in language structure».

esenciales en el texto y, por ello, debemos traducirlos. En este sentido, cabe destacar que «el hecho de conservar los referentes culturales enriquece la cultura meta, y evita que caigamos en el error de hacer creer al lector que está leyendo un original [...]» (Sierra 2008: 275).

En cuanto a cómo podemos enfrentarnos a esas dificultades debemos considerar primero los siguientes factores que propone Hurtado (2001: 615-616):

- a) La relación entre las dos culturas, para así poder tener en cuenta los elementos de una cultura que no existen en la otra, los falsos amigos culturales, las injerencias culturales, etc.
- b) El género textual y las características del TO que condicionan la función del culturema.
- c) La función y relevancia del culturema en el TO.
- d) La naturaleza del culturema.
- e) Las características sobre el destinatario.
- f) La finalidad de la traducción.

Agost (1999: 100-101) explica que es necesario que el traductor tenga un alto dominio de esos elementos culturales de la LO y la CO y propone las siguientes estrategias para enfrentarse a ellos:

- a) Realizar una adaptación cultural. Es decir, sustituir los elementos de la CO por elementos equivalentes en la CM.
- b) Explicar los elementos que no se comprendan en la CM.
- c) Suprimir las referencias de los elementos de la CM.
- d) No traducir los elementos de la CM.

2.2.2. Dialecto

Newmark (1995: 19-20) explica que hay fuerzas que influyen en la dinámica del traductor, como el idiolecto del autor, el uso convencional de la gramática y el léxico, los elementos de la cultura, el formato del texto, lo que espera el lector, lo que se relata y los puntos de vista del traductor. Aquí entran en juego unos factores importantes de la lengua, que serían el dialecto y el idiolecto. Saber cómo enfrentarse a estos elementos supone un reto en el proceso traductológico. Tal y como explica

Landers (2001: 116), el dialecto suele denotar un uso de la lengua «subestándar o "inferior" que varía en pronunciación, vocabulario, gramática o sintaxis con respecto a la norma socialmente aceptada»⁶ y eso hace que la traducción sea más complicada.

Que existan estas diferencias lingüísticas en una lengua puede ser por motivos geográficos, étnicos o políticos, pero estos alejamientos se marcan sobre todo por la falta de comunicación entre comunidades (García 1978: 15). Aunque en esta investigación no nos centraremos en los tipos de dialectos que existen, debemos tenerlos en cuenta, por eso, señalamos la distinción de Rica y Braga (2015: 124-133): dialecto geográfico o regional que alude a las particularidades de una lengua según su ubicación geográfica; dialecto temporal que se empela en un estadio determinado del desarrollo histórico de la lengua; dialecto social al que contribuyen las variables de clase, origen rural o urbano, edad, generación, sexo, nivel económico u ocupación, e incluso la religión y la raza; dialecto estándar que corresponde a una particular variedad de la lengua que goza de un estatus legal o cuasi legal, y el idiolecto que es el uso particular y personal que un hablante hace de su lengua.

Hurtado (1999: 38) explica que las diferencias de usuario (dialectos) son las variedades que tienen que ver con la persona que utiliza la lengua. El *DLE* (RAE 2020) define el *dialecto* como una ‘variedad de un idioma que no alcanza la categoría social de lengua’ y la *lengua* es un ‘sistema de comunicación verbal propio de una comunidad humana y que cuenta generalmente con escritura’. Por esta razón, en ocasiones, se ha considerado el dialecto como una forma de la lengua inferior y sin reconocimiento oficial. En este caso, la novela *Panza de Burro* está escrita en la variedad lingüística de la lengua española de las Islas Canarias. Esta variedad del español se aleja de la forma estándar que, según la clasificación que proponen Rica y Braga (2015: 132), suele ser la variedad que se considera «correcta», pues es la que suelen conocer todos los hablantes de la lengua y se usa en la educación formal y en los medios de comunicación. De tal manera, el español que se emplea en Madrid, por ejemplo, es muy diferente del que se usa en las Islas Canarias, ya que, aunque en ambos lugares se hable español, cada uno tiene características propias de la modalidad regional.

⁶ Traducción propia: «substandard or ‘inferior’ speech pattern varying in pronunciation, vocabulary, grammar, or syntax from the societally accepted norm».

Moreno y Otero (2006: 13) diferencian 8 áreas que presentan variedades en el español: la mexicana y centroamericana; la caribeña; la andina; la chilena; la rioplatense; la andaluza; la castellana, y la canaria. Estos autores afirman que estas áreas tienen:

[...] elementos en común, sobre todo en sus usos más cultos., pero en ellas se localizan rasgos diferenciadores, que son una realidad lingüística y que confieren a cada territorio una personalidad con la que se identifican sus habitantes y que son reconocidos por los hablantes de otras áreas.

Por lo tanto, podemos apreciar que, aunque las Islas Canarias tienen menos hablantes y menor extensión que el resto de áreas, también presentan elementos que diferencian la variedad del archipiélago.

2.2.2.1. Particularidades de la variedad lingüística de las Islas Canarias

A pesar de que no pretendemos realizar un estudio exhaustivo de las particularidades del español en Canarias, es importante destacar sus principales características, puesto que son elementos que tendremos que tener en cuenta para poder realizar nuestra traducción. Igual que previamente comentamos que existe una diferencia entre el español de la península ibérica y el de las islas, también se encuentran elementos diferentes dentro del propio archipiélago. «Dichas diferencias lingüísticas se deben a factores geográficos, socioeconómicos y culturales, así como también al poco contacto de los habitantes de las zonas rurales con las zonas urbanas innovadoras» (Monzón 2002: 65). Podemos encontrar elementos característicos de la variedad canaria en la fonética, la gramática y en el léxico:

- **Fonética:**

No nos centraremos en la parte fonética, ya que no se ve tan reflejada en los textos escritos, pero entre los elementos más característicos que explica Monzón (*Ibid.*: 67) destacamos el seseo ([sapáto] en vez de «zapato»); la aspiración de la letra «j» ([muhér] en vez de «mujer»); la aspiración de la «s» al final de las palabras ([lah doh] en vez de «las dos»), y la desaparición de la /d/ intervocálica ([marío] en vez de «marido»).

- **Gramática:**

Entre los elementos gramaticales destacamos la pérdida del pronombre de la segunda persona del plural *vosotros* y del posesivo *vuestro* y sus variantes, sustituidos por *ustedes* y *su*. Además, es frecuente el uso de las formas del diminutivo *-ito* e *-illo* sin

la intención de expresar el matiz de que algo es pequeño. Es habitual encontrar sufijos diminutivos en nombres propios para expresar un matiz de cariño o afecto. Sin embargo, también es una muestra de respeto hacia las personas mayores, así nos referimos a los mayores como *Juanito*, *Mercedita*, *Carmita*, etc. (Morera 1991: 203).

- **Léxico:**

Como explica Monzón (2002: 68-78), el léxico canario se ha visto influenciado por diferentes culturas y lenguas de diversas procedencias. De esta manera podemos encontrar palabras del norte y noroeste de España (broca, chijado); portuguesismos (abanar, enchumbarse, cachimba, fogalera); andalucismos (tiradera, burgado, candela); arabismos (acequia, aljibe, almanaque); americanismos (tanganazo, pibe, guineo, chiringuito, guano); palabras inglesas (choni, naife, guachimán, kinagua), y guanchismos (baifo, gofio, perenquén), entre otras. Estos guanchismos, derivan de la lengua guanche que se hablaba en Canarias antes de la conquista de las islas. Hoy en día, conocemos palabras sueltas de esa lengua prehispánica, pero no podemos hablarla, ya que se desconoce su fonética, fonología y sintaxis (Bañeza 1984: 7). Es preciso aclarar, como explica Trapero (2018: 36), que una lengua no se pierde del todo, sino que quedan elementos, sobre todo léxicos, que permanecen en uso durante mucho tiempo. Por lo tanto, Bañeza (*Ibid.*: 7) afirma que el dialecto canario, no solo tiene un sustrato guanche en el léxico, sino que se ve reflejado en topónimos y antropónimos.

Son tantos los términos recogidos en la lexicografía canaria que, en 1999, se creó una institución llamada la *Academia Canaria de la Lengua (ACL)*. Además, la RAE presentó el *Diccionario de toponimia de Canarias: Los guanchismos*, elaborado por el catedrático Maximiano Trapero. Así, el propio autor afirmó que «la toponimia nos muestra un léxico vivo, permanentemente utilizado [...] y en ella hay una presencia abrumadora de nombres de origen guanche, herencia abundante y rica y nuestro patrimonio más antiguo».⁷

Como explicamos previamente, los aspectos culturales presentarán dificultades y más aún cuando se transmitan en un dialecto en concreto. Estos elementos, aunque el traductor tenga la ambición de transmitirlos, probablemente se pueden perder durante

⁷ Cita extraída de la noticia *El «Diccionario de toponimia de Canarias» se presenta en la RAE* de la página web de la RAE. Plataforma de Internet consultada el 20 de abril de 2021 en <https://bit.ly/2RB4Rfy>

el proceso de traducción. De hecho, Newmark (1995: 261-262) confirmó que es inevitable que al traducir se pierda contenido cultural y el dialecto, pero eso no hace que sea imposible la traducción del dialecto. Para ello, es imprescindible detectar previamente las funciones del dialecto en el texto: «a) mostrar un uso argótico del lenguaje; b) subrayar los contrastes sociales clasistas; y más raramente c), indicar las características culturales locales» (Newmark *Ibid.*: 263). Lo que es cierto es que, como explicó Landers (2001: 117), el dialecto está anclado a un espacio-tiempo que es complicado traspasar, puesto que no existe en la CM ni en LM y, por eso, nos desaconseja intentar traducirlo.

3. DESARROLLO

Antes de comenzar con la propuesta de traducción de los fragmentos, debemos presentar la obra, que la propia editora define como «literatura *millennial* canaria». *Panza de burro* (2020) es la primera novela de Andrea Abreu (Icod de los Vinos, 1995). A pesar de que con esta obra la joven tinerfeña haya realizado su debut novelístico, ha sido seleccionada por la revista británica *Granta* como una de las mejores narradoras en español de su generación.⁸ Ha sido tanto el apogeo de su obra que se traducirá al inglés, italiano, alemán y francés. La traducción al inglés se publicará en el 2022 por parte de la editorial Weidenfeld & Nicolson.⁹

Los motivos por los que hemos escogido esta novela son varios. En primer lugar, el éxito del libro que permite que nuestra cultura canaria se expanda más allá del Atlántico y, como explicamos en la introducción, esa necesidad de «defender lo nuestro». En segundo lugar, por la abundancia de culturemas que aparecen en la novela que pueden presentar dificultades hasta para un lector canario. Sin embargo, debemos señalar que *Panza de burro* no pretende reflejar el habla canaria en su totalidad, sino, como explica la editora, Sabina Urraca, en el prólogo del libro, el habla «de un lugar concreto, de un barrio concreto, de dos niñas concretas, de cien viejas concretas». Asimismo, consideramos importante analizar cuáles son estos elementos y términos que obstaculizan el proceso traductológico, después de haberlos explicado en el capítulo anterior. Tanto la editora

⁸ Información extraída de la noticia *Los mejores narradores jóvenes en español 2* de la revista *Granta*. Plataforma de Internet consultada el día 23 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3ex0tY3>

⁹ Información extraída de la noticia '*Panza de burro*', de Andrea Abreu, se publica en inglés en el periódico *La Provincia*. Plataforma de Internet consultada el 9 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3w0xr9b>

como la autora se plantearon añadir un glosario al final del relato para facilitar la comprensión de esos términos, pero la idea desapareció de sus mentes porque lo que querían era que «la literatura sea un fluido que se cuele en el cerebro de forma compacta, sin detenerse en un eventual tropezón lingüístico» y alcanzar eso en la versión inglesa de la obra es, precisamente, nuestra motivación en este trabajo.

3.1. ARGUMENTO DE LA NOVELA

La propia autora, en una entrevista en el periódico *La Vanguardia*, explicó que con *Panza de burro* pretendía «dar voz a una cultura invisibilizada a través del verano y la amistad de dos niñas de 10 años con la inocencia yéndose. Todo hilado con un lenguaje peculiar, nativo, sincero y sin pelos en la lengua»¹⁰.

La novela narra la historia de dos niñas inseparables, de unos 11 años, que pasan la mayor parte del tiempo en casas de sus abuelas o jugando en la calle. La trama se desarrolla en un barrio de Tenerife, Los Piquetes, a finales de los 90. El pueblo es el núcleo central en el que estas niñas disfrutaban del verano y experimentan el valor de la amistad y del despertar sexual. Las protagonistas conviven con los complejos, la pureza, la inocencia, la rabia y las inseguridades propias de su edad.

3.2. PERSONAJES

Entre los personajes principales destacamos a Isora, una niña muy madura y «echadita palante», que está experimentando el tránsito de dejar de ser una niña para convertirse en una adulta. Isora perdió a su madre y se ha criado con su abuela, Chela. Este hecho hizo que fuera más independiente desde pequeña. Por otro lado, está la narradora, que cuenta la historia en primera persona. A pesar de ser la protagonista, no se menciona ni su nombre, aunque Isora la llama «shit» y la abuela, «miniña». La niña idolatra la valentía de Isora, hasta el punto en el que quiere ser como ella, incluso podríamos llegar a decir que está enamorada. La protagonista también pasa mucho tiempo con su abuela porque sus padres trabajan mucho. Es importante resaltar el contraste entre las dos

¹⁰ Cita extraída de la noticia *Andrea Abreu, la genialidad canaria que escribió 'Panza de burro'* en el periódico *La Vanguardia*. Plataforma de Internet consultada el 12 de febrero de 2021 en <https://bit.ly/2RHIWV0>

personalidades: la primera niña es más valiente, atrevida y quiere crecer y, la otra, más tímida, insegura e infantil.

Se puede apreciar que las personalidades de las dos protagonistas se han visto influenciadas por sus abuelas, que son con las que, hasta ahora, han pasado la mayor parte del tiempo, por ser sus cuidadoras. En la novela, las personas mayores, como transmisores de la tradición oral, son imprescindibles en la creación y el desarrollo de la historia.

3.3. SELECCIÓN DE FRAGMENTOS Y METODOLOGÍA

La selección de los fragmentos de la novela para los que realizaremos la propuesta de traducción no ha sido de manera aleatoria, sino que hemos tenido en cuenta diferentes aspectos. Nuestros principales propósitos en la selección eran que los fragmentos siguieran el hilo de la historia y que contaran con culturemas. De esta manera, hemos seleccionado seis fragmentos que representan los cuatro momentos cumbres de la obra: la amistad y desamistad entre las niñas; la sensación de admiración hacia Isora por parte de la protagonista; la importancia de haberse criado con las abuelas, y el acto en el que, inconscientemente e inocentemente, la protagonista deja de ser una niña.

Ya que la actividad de traducir no se limita al resultado final, sino que es necesario tener en cuenta todo el proceso que se encuentra detrás, a continuación describiremos la metodología que hemos aplicado para realizar nuestra propuesta de traducción. En primer lugar, después de haber realizado las lecturas oportunas, agrupamos las dificultades generales a las que nos enfrentamos y las explicamos teniendo en cuenta los conocimientos que presentamos en la parte teórica de este trabajo. Durante el proceso de traducción actuamos como creadores del nuevo texto y, por ende, como autores y escritores del TM, pero partimos de la premisa de que previamente somos lectores y artesanos del TO (Fidalgo 2004: 76). Por todo esto, después de haber leído el texto, hemos buscado las palabras necesarias y nos hemos documentado antes de comenzar el proceso de traducción. Luego, hemos clasificado los elementos propios de la cultura, que mostraremos posteriormente en una tabla según la clasificación de Molina (2001). Después de haber leído la obra, analizado y clasificado los culturemas, de haber señalado todas las características de la novela y expuesto los posibles problemas, empezamos el proceso de traducción en sí. Posteriormente, presentaremos nuestras propuestas de traducción en unas tablas, que clasificamos de la A a la F, en las que podremos comparar

el TO (a la izquierda) y el TM (a la derecha). Tras plantear nuestras propuestas de traducción, explicamos cuáles han sido algunas de las técnicas que hemos empleado para crear el TM basándonos en las de Hurtado (1999). Además, hacemos comentarios sobre la traducción de aquellos términos o expresiones que lo requieran (que aparecen subrayados en la propuesta de traducción) y explicamos los términos canarios que suponen un reto para el traductor. Cabe destacar que, aunque no se vea reflejado en esta investigación, el último proceso de la traducción ha sido realizar lecturas en voz alta para comprobar si se ha reflejado en el TM la sonoridad del TO.

3.4. DIFICULTADES EN LA TRADUCCIÓN DE *PANZA DE BURRO*

Después de haber explicado ampliamente cómo afecta la cultura en la traducción literaria, podemos afirmar que el traductor debe documentarse de una manera más exhaustiva antes de empezar a traducir. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es, a partir del capítulo anterior en el que se fundamentan los conocimientos teóricos, realizar la traducción de los fragmentos seleccionados de la novela. Las mayores complejidades aparecen porque el traductor trabaja «para alcanzar la recreación del mensaje ideológico del original, e insertarlo no únicamente en otra cultura, sino también en otro idioma sin perder de vista la necesidad de conservar la originalidad del mensaje primario» (Bravo 2004: 15). En cuanto a las dificultades traductológicas que *Panza de burro* presenta, hemos agrupado cuatro aspectos socioculturales:

a) Nombres propios

Newmark (1995: 289) explica que «cuando los nombres de pila y apellidos de la gente no tienen connotaciones en el texto, se suelen transferir, con lo cual se mantiene su nacionalidad». Como indica Bañeza (1984: 8), «los nombres guanches son, generalmente, epítetos que indican cualidades físicas o psíquicas de la persona». En este caso, en toda la novela mantendremos los nombres originales de origen guanche. El nombre de Isora, por ejemplo, significa acantilado o sitio alto, y puede ser representativo en la caracterización del personaje, pues muestra su valentía. Además, aparece el nombre de Ayoze, que también es de origen guanche y fue el nombre del rey de Jandía, uno de los reinos de Fuerteventura.¹¹

¹¹ Información extraída de la entrada *Nombres Guanches* de la página *Guía Comercial de Tenerife*. Plataforma de Internet consultada el 20 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3axlGyA>.

En este apartado incluimos también los topónimos, que intentaremos conservar, ya que, como aclara Trapero (2018: 16), «la toponimia es el refugio donde se conserva una lengua. Incluso cuando una lengua se ha perdido».

b) Culturemas y léxico

Estos elementos, como explicamos previamente, son los que presentan mayores dificultades al no tener un equivalente en la CM. Es preciso recordar que estos términos son los que «hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia» (Agost 1999: 99). La novela, además de contener un amplio léxico canario que puede ser un obstáculo para los lectores, incluye neologismos, expresiones autóctonas y préstamos directos del inglés (adaptados a los conocimientos de una niña de unos 11 años).

En este apartado incluimos también las onomatopeyas, que aparentan ser elementos sencillos de traducir, puesto que representan un sonido que puede ser igual, o parecido, en ambos idiomas y culturas, pero es imprescindible tener en cuenta que varían según la cultura. Las onomatopeyas describen un sonido y cada idioma puede tener una regla fonológica diferente frente a ese sonido.

Si creamos una distinción de los culturemas según la clasificación de Molina (2001) explicada previamente, podríamos encontrarnos con los siguientes ejemplos en la novela:

Medio natural	<i>Calima, pinocha, piche, chupos, Santa Cruz, La Candelaria, Los Silos, San Marcos, Punta de Teno, etc.</i>
Patrimonio cultural	<i>Guagua, santiguarse, Virgen de Candelaria, las tablas de San Andrés, echar un rezado, Juanita Banana, Hiperdino, baldear, boliche, escobillón, día de Canarias. etc.</i>
Cultura social	<i>Enyugarse, lambiar, tenis, cholas, traje de mago, fogalera, miniña, guiris, un fisco, Munchitos, Clipper, sevená (Seven Up), papas, suspiritos, queque, Fonteide, quesillo, cubanitos, mojo, gofio, cerveza Dorada, etc.</i>
Cultura lingüística	<i>Desbaratarse, tener cosas de guárdame un cachorro, tener el buche virado, poner los ojos como chernes, juroniar, chafalmeja, pollaboba, jediondo, chacho, chacha, etc.</i>

Tabla 1 Ejemplo de culturemas

c) Oralidad del texto

Panza de burro, sin duda, se caracteriza por derribar la barrera existente entre la escritura y la oralidad. Toda la historia tiene un ritmo fluido y una energía que debe transmitirse en el texto traducido.

Rica y Braga (2015: 108) exponen las características propias de los diálogos entre las que destacan: la presencia de expresiones coloquiales e incluso vulgares; el uso de variedades dialectales; uso del énfasis léxico; locuciones y expresiones fijas, y la propensión a repetir palabras y frases. Para conseguir esa fluidez en el texto, la autora optó por usar los signos de puntuación de una manera que no se adecua a la normativa española. Así, busca aligerar y dar ritmo a las conversaciones y llega a escribir páginas sin un solo signo de puntuación, por no comentar que los elementos propios de la literatura en español, como los guiones largos en las intervenciones de los personajes o incisos, no aparecen en todo el texto. En la traducción de los fragmentos mantendremos esas convenciones de puntuación que ha propuesto la autora del TO. De esta manera, por ejemplo, no usaremos ningún elemento que introduzca la presencia de un diálogo o una intervención de los interlocutores en el TM. Asimismo, los diálogos aparecerán, igual que en el TO, de manera fluida en el texto y se evitará el uso de comas cuando se omitan, con la intención de proporcionar la sensación de rapidez.

d) Errores ortográficos y gramaticales

La novela, como se explica en la introducción, tiene errores ortográficos propios de la niña que narra la historia. Aquí, entra la duda de si eso debe quedar plasmado en el TM o no. Peña y Hernández (1994: 77) explican que es elección del traductor según el encargo y de la relevancia en la obra de dichos errores, ya que en ocasiones son propios de una cultura. Nida y Taber (1986: 15) afirman que el receptor del texto traducido debe reaccionar de la misma manera que los lectores del TO. En consecuencia, hemos decidido conservar esos errores en el TM, pues dichos errores también han llamado la atención de los primeros lectores.

Es importante mencionar que la mayoría de estos problemas se deben a que la novela pretende transmitir por escrito elementos propios de la tradición oral, tanto es así que algunos términos están escritos «como se pronuncian». Así, podemos encontrar palabras como «huevo» escrita «güevo».

3.5. PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN Y COMENTARIOS

A continuación mostraremos nuestras propuestas de traducción al inglés de los fragmentos de la novela *Panza de burro*, para la que proponemos el título de *The donkey's belly*. El título hace referencia a un fenómeno meteorológico que se da en las islas que consiste en la acumulación de nubes bajas y grises. Mateo (1995: 23) explica que los títulos suponen «uno de los principales problemas en la traducción de cualquier obra literaria». Está claro que el autor suele elegir el nombre de la novela porque guarda relación con el contenido, por ello, se debe intentar mantener esa intención. Más adelante explicaremos el motivo por el que hemos decidido traducir el título como *The donkey's belly*, sin añadir ningún tipo de explicación aparente.

A continuación, presentamos la traducción de los fragmentos seleccionados en diferentes tablas. En las tablas aparecen subrayados esos términos que requieren una explicación o que han supuesto un reto a la hora de encontrar una traducción. En el lado izquierdo estará el TO y en el lado derecho la traducción en inglés. Además, debajo de cada tabla hemos añadido los comentarios pertinentes.

A. Tan echadita palante, tan sin miedo – She's so forward, so fearless

Las cocineras nos hicieron <u>papas con costillas, piñas y mojo</u> , la comida preferida de Isora. Y cuando pasamos con nuestra <u>bandejita</u> de metal, con nuestro <u>panito</u> , nuestro <u>vasito</u> de agua empozada (que sospechábamos que era del grifo, a pesar de que en la isla no se podía beber) y nuestros cubiertos y nuestros yogures Celgán, las <u>maestras</u> del comedor nos preguntaron que si <u>mojo rojo</u> o <u>mojo verde</u> e Isora respondió que <u>mojo rojo</u> , y yo pensé que qué <u>echadita palante</u> , <u>mojo rojo</u> , y no tiene miedo de que sea picón, no tiene miedo de comer cosas de gente grande, y	The cooks made <u>us potatoes with stewed pork ribs, corncob and mojo sauce</u> , Isora's favourite lunch. And when we passed by with our metal tray, with our bread, our glass of well water (which we suspected was from the tap, even though on the island it is not drinkable) and our cutlery and our Celgán yoghurts, the <u>teachers</u> in the dining hall asked us if we wanted <u>red spicy mojo</u> or <u>green mojo</u> and Isora answered <u>red mojo</u> , and I thought she is <u>so forward</u> , <u>red mojo</u> , and she is not afraid of it being so hot, she is not afraid of eating
--	---

que yo quiero ser como ella, tan echadita palante, tan sin miedo.	things for grown-ups, and I want to be like her, so forward, so fearless.
---	---

Tabla 2 Fragmento de la página 24 de la novela

Este fragmento representa la idealización hacia Isora por parte de la narradora. Podemos encontrar elementos propios de la gastronomía canaria. Aparece, en primer lugar, un plato típico de la Isla de Tenerife, las costillas con papas y piña de millo. En su traducción hemos añadido el adjetivo *stewed* para añadir información sobre el plato y explicar cómo se elabora. En este fragmento se repite en varias ocasiones el término *mojo*. Hemos querido conservar este culturema (en cursiva en el TM), pero añadimos la explicaciones oportunas la primera vez que aparece el término. Así, hemos combinado las técnicas del préstamo y compensación. La primera vez que apareció la palabra *mojo* añadimos el sustantivo *sauce* para reflejar que es un tipo de salsa. De la misma manera, usamos el término seguido del adjetivo *spicy* para reflejar el hecho de que el mojo rojo es más picante y por ello se considera a Isora una persona valiente al comerlo. Es preciso señalar que, como desde el principio dejamos claro que el mojo es una salsa, esa interpolación, como explicó Landers (2001: 95), nos permite emplear el término sin explicaciones más adelante, que probablemente es más acertado que buscar una traducción en la LM.

Apreciamos que se repite uno de los elementos propios de la variedad canaria, el uso del diminutivo (bandejita, panito, vasito, etc.). En este caso, a pesar de que añadir los sufijos diminutivos es algo frecuente en Canarias, hemos optado por omitirlos, ya que no representan la función de expresar afecto ni el matiz de tamaño pequeño.

Para hacer referencia al *agua que no se podía beber*, hemos empleado la técnica de modulación y lo hemos sustituido por *not drinkable*. Además, hemos conservado la marca de productos lácteos, *Celgán*, pues, como comentamos en el apartado anterior, pretendemos mantener en el TM la mayoría de los nombres propios posibles (personas, marcas, lugares, etc.), porque tienen un valor importante en la CO.

En el TO se emplea el término *maestras* para hacer referencia a las trabajadoras del comedor. No queremos olvidar en ningún momento el hecho de que la historia está narrada por una niña de unos 11 años y, por eso, hemos usado la técnica de traducción literal, ya que es frecuente que los niños usen la palabra *maestro* para llamar a cualquier trabajador del colegio.

Hemos aplicado el término *forward*, para hacer referencia a *ser echado palante*, puesto que, según su definición en el *Cambridge Dictionary*, hace alusión a una persona ‘confident and honest in a way that ignores the usual social rules and might seem rude’ y a algo ‘towards the direction that is in front of you’. Por lo tanto, es el término ideal para reflejar esos dos conceptos.

B. Ese día solo había potaje coles – There was only cabbage stew that day

<p>El <u>potaje de coles</u> ya estaba sobre la mesa <u>echando humacera</u>. A mí no me gustaba nada el potaje coles y menos si tenía <u>gofio</u> por encima. Pero a Isora le encantaba y si ella le echaba gofio por encima, yo también. [...] Chela siempre le ponía un plato más pequeño que el mío porque decía que Isora <u>comía por los ojos</u> y que había que controlarla porque si no se le <u>desbarajustaba el hambre</u>. Isora se acabó el potaje <u>rápido rápido</u>, y luego empezó a mirarme a mí cómo me comía el mío. Yo tenía toda la <u>cara regañada</u> de comer esa pasta fría y amuscada en la que se había convertido el potaje después de echarle tanto y tanto gofio para que no supiese a nada, y tenía que beber mucha agua todo el rato porque si no me <u>enyugaba</u>.</p>	<p>The <u>cabbage stew</u> was on the table <u>giving off steam</u>. I didn't like cabbage stew at all and even less if it had <u>gofio</u> in it. But Isora loved it and if she added <u>gofio</u> to it, so did I.[...] Chela always gave her a smaller plate than mine because she said that Isora's <u>eyes were bigger than her stomach</u> and that she had to be controlled because otherwise her <u>appetite would take over</u>. Isora finished the stew <u>fast, really fast</u>, and she started looking at me while I was eating mine. I had that <u>look of disgust</u> of eating this thick and cold dough that the stew had become after adding so so much gofio so it didn't taste of cabbage, and I had to drink lots of water all the time because otherwise I would <u>choke</u>.</p>
---	--

Tabla 3 Fragmento de las páginas 103 y 104 de la novela

De nuevo, volvemos a ver como la protagonista del libro quiere imitar a su amiga para ser como ella. En este fragmento aparecen también platos típicos de la comida canaria. En primer lugar, encontramos el término *potaje*, que según el diccionario de la *ACL* es un ‘guiso elaborado sobre todo con verduras y legumbres, que recibe diversos nombres según el componente que predomine: lentejas, coles, bubango, [...]’. Por lo tanto, hemos

optado por traducirlo como un caldo acompañado del ingrediente que lo compone. Además, para describir este alimento la autora explica que echa *humacera*, que hace referencia a que está muy caliente y sale humo.

También destacamos la importancia del gofio en este fragmento. Este alimento, que se hace con harina tostada, es propio de las Islas Canarias, por ello, no existe un equivalente en inglés. Hemos mantenido el término en español con la técnica del préstamo porque más adelante en el texto se explica la sensación de la protagonista al comerlo y el lector puede hacerse una imagen mental sobre cómo es este alimento sin la necesidad de describirlo. Además, añadimos el sustantivo *dough*, que hace referencia a una masa como, por ejemplo, la que se usa para hacer pan, para que se entienda que el gofio genera ese espesor como si fuera harina.

En este fragmento aparecen dos expresiones relacionadas con la alimentación: *comer pol los ojos y se le desbarajustaba el hambre*. La primera hace referencia a comer más de lo que necesitamos y hemos buscado una expresión equivalente en inglés. Es importante resaltar la presencia de esta frase en el fragmento, ya que a lo largo de la historia Isora padece ciertos trastornos alimenticios que no se llegan a especificar. Probablemente estos problemas se hayan generado porque la abuela le repite constantemente la idea de que come mucho y debe controlarse. Con respecto a la segunda expresión, el verbo *desbarajustar* sugiere que hay un cambio o un desorden y, precisamente eso, es lo que intentamos transmitir en el TM.

En la traducción hemos mantenido las repeticiones *se acabó el potaje rápido rápido y echarle tanto y tanto gofio* porque tienen la función en el TO de exagerar la rapidez y la cantidad y favorece a la oralidad.

Por último, nos gustaría recalcar los dos efectos que se producen en la niña tras la ingesta de gofio, para los que se han empleado expresiones típicas de las islas. En primer lugar, *tenía toda la cara regañada*, para lo que hemos empleado la técnica de modulación y hemos explicado esa sensación que se produce al comer algo que no está bueno. Luego, la protagonista explica que al comer esa pasta tan espesa casi *se enyugaba*. Esta expresión, según el diccionario de la *ACL*, expresa ‘ahogarse a causa de detenerse algo en la garganta’ y hemos encontrado un equivalente en la LM que refleja lo mismo.

C. Iso_pinki_10@hotmail.com - Iso_pinki_10@hotmail.com

<p>Ese verano Isora y yo nos apuntamos a clases de informática en el centro cultural. Nos apuntamos porque queríamos hablar por el <u>mésinye</u>, la verdad. Por las tardes no había ni un huequito en los ordenadores porque los <u>kinkis</u> ya se los habían cogido todos toditos los sitios y casi no se podía entrar, [...]. Nosotras íbamos a las clases de informática al <u>noveleo</u>, la verdad. Solo hacíamos como que atendíamos al <u>maestro</u> pero no aprendíamos nada. El maestro era un hombre que siempre tenía la camisa botones azul marina manchada de sudor, el pobrecito siempre se estaba guisando de calor hiciera el tiempo que hiciera y rebuznaba como un burro, <u>oin oin qué calufa</u>, decía, <u>oin oin qué calufote</u>. [...] (110) una niña más grande que nosotras, Zuleyma, la hija de Antonio el del bar, nos hizo unas cuentas de <u>mésinye</u> a cada una de nosotras. Isora se la hizo el primer día. El segundo me lo hice yo, porque tuve que esperar a que mis padres volviesen de trabajar para preguntarles si me dejaban hacerme un <u>mésinye</u> y como volvían muy tarde casi me dejó dormir viendo la tele con abuela. Isora siempre hacía las cosas sin permiso porque la abuela no se enteraba de nada y porque no le importaba hacer cosas sin que la gente grande lo supiese, [...].</p>	<p>That summer Isora and I signed up for computer lessons at the cultural centre. To be honest, we signed up there because we wanted to chat on <u>messinja</u>. In the afternoon there was not a single free computer because the <u>chavs</u> had already taken all of them and we could hardly get in, [...]. To be honest, we used to go there to gossip. [...] We just pretended to pay attention to the <u>teacher</u>, but we didn't learn anything. The teacher was a man who always wore a navy blue shirt and you could see the sweat patches, the poor guy was always roasting whatever the weather and he brayed like a donkey, <u>hee haw hee haw it's a scorcher of a day</u>, he said <u>hee haw hee haw it's stifling hot</u>. [...] a girl older than us, Zuleyma, the daughter of Antonio from the bar, created a messinja account for each of us. Isora did it the first day. I did it the second one because I had to wait for my parents to come back from work to ask them if they would let me create a messinja and as they always came home so late I almost fell asleep watching the TV with grandma. Isora always did everything without permission because her grandma didn't understand anything and because she didn't mind doing things without grown-ups knowing, [...].</p>
---	--

Tabla 4 Fragmento de las páginas 109 y 110 de la novela

Este fragmento representa cómo eran los días durante el verano de las niñas. Damos especial importancia a la diferencia en la educación de las dos menores y apreciamos que algo que la protagonista envidia es la libertad que tiene Isora para hacer las cosas sin preguntar a los mayores. Sin embargo, ese hecho realmente no es tan positivo, ya que es resultado de la pérdida de su madre.

En primer lugar, llama la atención la grafía de la red social. A lo largo de toda la novela podemos apreciar que las marcas con nombres extranjeros están escritas como se pronuncian: *guenboi* (Gameboy), *barbis* (Barbie), *beibiborn* (Baby Born) y *mésinye* (Messenger). Por eso, hemos querido mantener reflejada la intención de la autora y hemos optado por escribir *messinja* en inglés, para mantener la adaptación fonética. También podemos encontrar una alteración en la escritura de la palabra *kinki*, que deriva del término *quinqui*. El *DLE* (RAE 2020) define en la primera acepción de esta palabra a una ‘persona perteneciente a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante’. Es preciso señalar que en los pueblos se suele emplear este término aunque la persona no cometa delitos o robos y, por eso, hemos usado el término *chavs* en inglés, ya que guardan un gran parecido físico.

El término *noveleo* en el diccionario de la *ACL* tiene dos acepciones: ‘andar de fiesta en fiesta’ y ‘ocuparse en novelerías’. Asimismo, el *DLE* (RAE 2020) define la *novelería* como un ‘chisme o novedad superficial’. Por esta razón, hemos decidido emplear *to gossip* para reflejar este concepto de ir a un sitio a cotillear, como lo hacían las menores cuando iban al centro cultural.

En el texto, emplean *qué calufa* y *qué calufote*, que son expresiones propias del habla informal en las islas que hacen referencia a que hace mucho calor. En inglés manifestamos la misma idea, pero con el matiz de que es un calor sofocante, algo típico del clima de Canarias en verano. Como consecuencia de ese calor el maestro de las clases de informática emite un sonido que las niñas definen como *rebuznar como un burro* y añaden la onomatopeya *oin oin* para explicarlo. Como hemos comentado, las onomatopeyas cambian según la lengua y, en este caso, el sonido que emite el burro en inglés se puede representar como *hee-haw*, que tiene una imitación fónica para este sonido. Además, repetimos el mismo concepto de que las niñas llaman maestro a cualquier trabajador o persona que les enseñe algo.

D. Edwin Rivera - Edwin Rivera

<p>Llegamos a una pared de piedra gigante que tenía <u>güeco</u> oscuro. <u>Ayoze</u> me dijo que entrásemos, que estaba guapo y daba frío. El <u>güeco</u> en el risco era una especie de cueva con un montón de <u>pinocha</u> en el piso. Apeataba a cabra, a cagadas de los gatos, a la separación que tenían los perros en las almohadillas de las patas. Échate en el suelo, me dijo Ayoze. Pa qué, le respondí. Pa que sí, me dijo. Y yo me eché y él se echó encima de mí y sentí su peso sobre el pecho como una laja fría, las piedritas del suelo se me clavaban en la espalda. [...]</p> <p>Me tengo que ir, que <u>mi madre me va a pelear</u>. Un fisquito más, <u>bájate los pantalones</u>, pa probar una cosa. Por fa, en serio Ayoze, que mi madre se va a enfadar. Es un segundo namás, me respondió. Y me bajé los pantalones y él me agarró las bragas y me las puso a la altura de los muslos [...] y de repente sentí como una cosa blanda me entraba por el <u>pepe</u> y creí que se me había cortado la digestión, como una especie de agonía, como cuando mi padre se comió una rama entera de nísperos y un bocadillo de queso blanco y se puso malo de vómitos y cagalera [...].</p>	<p>We arrived at a huge rock wall that had a dark <u>hole</u>. <u>Ayoze</u> told me that we should go inside, that it was fun and cold. The hole in the rock was like a cave with a lot of <u>dry pine needles</u> on the floor. It reeked of goats, of cat muck, of the gaps that dogs have between pads of their paws. Lie down on the floor, Ayoze said. What for, I replied. Just because, he said. And I lay down and he lay down on top of me and I felt his weight on my chest like a cold slab, the pebbles of the ground were digging into my back. [...]</p> <p>I have to go, <u>my mother is going to tell me off</u>. Just a bit longer, pull your trousers down, to try something. Please, really Ayoze, my mother is going to get angry. It's just one second, he replied. I pulled down my trousers and he grabbed my knickers and pulled them down to my thighs [...] and suddenly I felt something flabby going into <u>my peepee place</u> and I felt a stomach cramp, like an indigestion, like when my dad ate a whole branch of loquat fruit and a goat's cheese sandwich and he got sick with vomiting and the runs.</p>
---	--

Tabla 5 Fragmento de las páginas 129 y 130 de la novela

Damos especial importancia a este momento de la historia, que es el que pone fin a la amistad entre la protagonista e Isora como la conocíamos hasta ahora. En él se describe una violación que sufre la protagonista, sin ser consciente realmente de lo que sucede. Destacamos la falta absoluta de pudor y tapujos con los que la autora relata la escena y que debe reflejarse en el TM.

Es esencial reproducir la descripción previa de la cueva, ya que es el lugar en el que se van a desarrollar los hechos y que, posteriormente, la niña no se va a poder sacar de la cabeza. En esta descripción, volvemos a encontrar términos escritos como *suenan*, como *güeco*, y en este caso hemos optado por hacer una variación y omitir ese matiz.

En la escena aparece el nombre del personaje masculino, Ayoze. Como explicamos en el apartado anterior, hemos decidido mantener este nombre de origen guanche. Cabe destacar que también mantenemos el título del capítulo igual que el original, pues hace referencia a un cantante puertorriqueño que suele sonar en las verbenas de pueblo, que a la niña le parece atractivo (página 126 de la novela).

En los intentos de la niña de evitar que suceda el acto, apreciamos como se excusa con la frase *mi madre me va a pelear*, hemos buscado los equivalentes a ese acto de reprender o regañar en inglés.

El término *pepe*, que es el que usa la niña durante toda la novela para hacer referencia a sus genitales, puede pasar desapercibido, pero realmente es un elemento que contribuye en la elaboración de la personalidad del personaje. Es imprescindible que la versión en inglés incluya un término de uso infantil para referirse a la vagina, ya que en un momento de la obra la propia protagonista se asombra cuando su amiga dice *chocho* porque no es algo típico de ella y usar esa palabra implica dejar de ser una niña (página 117 de la novela).

E. Como cuando no existía Isora - Like when there was no Isora

Abuela estaba todo el día diciéndome que <u>saliera un fisquito pafuera pa la claridad</u> , que estaba más <u>escolorida que un gufo</u> , que no podía ser tanta <u>enguirriadera</u> ay dentro.	Grandma spent the whole day telling me to <u>go out, go outside to get a bit of sunlight</u> , that I was <u>paler than a baby's bottom</u> , that I couldn't <u>cut myself off from the world</u> .
--	--

<p>[...] mientras abuela me quitaba las pepitas de matalahúva del pan, me dijo <u>miniña</u>, veti me compras un fisco queso, jamón y un fisco pan que yo <u>estoy jeringada</u> pa ir pabajo caminando con estas <u>patas</u> como las tengo. [...] Salí por la carretera pabajo con la <u>matraquilla</u> en la cabeza de los <u>trescientoscincuenta</u> gramos de jamón y los <u>doscientoscincuenta</u> gramos de queso, que me acababa de pedir abuela. Hacía <u>calima</u> de finales de agosto. El cielo seguía tapado como siempre por una capa gris y cansada de nubes bajas.</p>	<p>[...] while grandma was taking the anise seeds out of the bread, she said to me <u>sweetie pie</u>, go and buy me some cheese, ham and a bit of bread because I'm <u>all aches and pains</u> and it's too far to walk on these pins of mine. [...] I went down the road with the <u>list</u> of the <u>threehundredandfifty</u> grams of ham and the <u>twohundredandfifty</u> grams of cheese that grandma just asked me for, <u>rattling around in my head</u>. There was a late August <u>haze</u>. The sky was still covered as usual by a grey and tired layer of low clouds, <u>also known as the donkey's belly</u>.</p>
---	--

Tabla 6 Fragmento de las páginas 141 y 142 de la novela

En este fragmento se le da importancia al personaje de la abuela, que usa expresiones típicas de personas mayores, como puede ser la de *sal un fisquito pafuera*. Aunque según la *RAE* se considera una expresión válida¹², resulta un tanto redundante semánticamente y hemos intentado mantener ese hincapié en la versión inglesa. En cuanto al término *fisco*, según el diccionario de la *ACL*, hace referencia a una ‘pequeña cantidad de algo’, por ello, hemos optado por usar en inglés la expresión *a bit*. Además, para la traducción de la expresión *estar más escolorido que un gufo*, que significa estar muy blanco o pálido, hemos encontrado un equivalente en inglés igual de coloquial que el original.

En esta parte de la novela ya las niñas han terminado con su amistad y, por este motivo, la protagonista está triste. Entre las expresiones y términos propios de la isla que emplea la abuela, nos encontramos con la palabra *enguirriadera*, que deriva de la palabra *guirre*, que es un ave propio de las Islas Canarias. A pesar de ser un ave rapaz, es de carácter sedentario y, por consiguiente, la expresión *tener una enguirriadera* hace referencia a apartarse y estar encogido como en un nido. Por ello, decidimos emplear en inglés la expresión *to cut oneself off from the world*, ya que expresa esa sensación de estar aislado.

¹²Información extraída de la entrada de la *RAE* *¿Es correcto el uso de «salir fuera»?* Plataforma de Internet consultada el 28 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/3bgIrkK>

La abuela emplea el término *miniña* todo junto, como una única palabra, para dirigirse a su nieta. Damos especial importancia a esta expresión, puesto que, como explicó Morera (1991: 209), «el sustantivo *niño*, combinado por lo general con el pronombre posesivo *mi*, suele aparecer muy frecuentemente en boca de las mujeres como invocación de confianza de los interlocutores». Como recordamos, se desconoce el nombre de la protagonista, por lo que es importante saber cómo la llaman los demás, en este caso la abuela la llama *miniña* y en inglés debíamos buscar un término que abarcara ese sentimiento de cariño para referirse a ella.

Estar jeringado es una expresión que implica tener un malestar y dolor en el cuerpo que impide que se realice cualquier movimiento. Hemos usado la técnica de comprensión lingüística y lo hemos reducido al dolor, ya que posteriormente la abuela explica que no puede caminar. En el caso del *dolor de patas*, hemos empleado la palabra *pins*, que es término de uso coloquial que hace referencia a las piernas, pues en inglés tanto para pata (de animal) como para pierna (de humano) se emplea *leg*. Con este término no se pierde totalmente la connotación peyorativa que usa la abuela para referirse a las piernas doloridas.

En cuanto al vocablo *matraquilla*, hemos optado por reflejar el significado con la técnica de compensación. Este término, según el diccionario de la *ACL*, hace referencia a una ‘insistencia molesta en un tema o pretensión’ y a una ‘idea fija’. El origen del término proviene de la palabra *matraca*, que es un instrumento musical de madera que hace un ruido molesto al darle vueltas. Por ello, se usa una metáfora para esa pesadez o molestia que no te puedes sacar de la cabeza. En nuestra traducción, hemos incluido el verbo *to rattle*, que incluye ese concepto de mover algo y que haga ruido, en este caso en la cabeza de la niña. Además, para darle la sonoridad al texto, optamos por dejar juntas las cifras de los gramos porque favorece a la oralidad y da esa sensación de rapidez de estar repitiendo la cantidad en la cabeza para que no lo olvide.

Según el *DLE* (RAE 2020), el término *calima* se entiende como un ‘accidente atmosférico consistente en partículas de polvo o arena en suspensión, cuya densidad dificulta la visibilidad’ y, en nuestra traducción, hemos empleado la palabra *haze* que el *Diccionario de Cambridge* define como ‘something such as heat or smoke in the air that makes it less clear, so that it is difficult to see well’.

Por último, hemos añadido en la última frase el concepto de *panza de burro*, a pesar de que no apareciera en el TO, pues realmente se presentaba la definición del fenómeno meteorológico que da nombre a la novela. De esta manera, podemos traducir el título de la novela como propusimos previamente (*The donkey's belly*), puesto que lo explicamos a lo largo de la novela.

F. Lo último que le queda a una – The only thing left

<p>[...] yo soy de Madrid. Y las palabras le salían por el centro los dientes como un chiflido. <u>Hablaba como en la tele</u>, como los dibujos animados, así fino así así bastante fino.[...] Pensé en que <u>tampoco me iba a morir</u> porque ella no fuese mi amiga, que <u>había más niñas en el mar</u>. Y en eso apareció la niña con un vestidito de flores azules que le hacían juego con los ojos, con una gorra del <u>Loro Parque</u> amarilla (que yo pensaba que solo la gente tonta se ponía la gorra del <u>Loro Parque</u>) y unos <u>tenis</u> de caminar como usaban los <u>extraneros</u>. [...] Y tú vas al cole muy lejos?, me preguntó con esa voz de ratona. Me viene a buscar la <u>guagua</u> le dije. Jajaja, la guagua es el bus, no? Eeh, la guagua es la guagua, le dije un poco enfadada.</p>	<p>[...] I'm from Madrid. And the words came out from between her front teeth like a whistle. <u>She talked like on TV</u>, like in the cartoons, so refined, so so refined [...] I thought that <u>it wasn't the end of the world</u> if she wasn't my friend, <u>there were more girls in the sea</u>. And then the girl appeared in a little dress with blue flowers that matched her eyes, with a yellow <u>Loro Parque</u> cap (I thought that only idiots wore caps from <u>that zoo park</u>) and some <u>walking shoes</u> like <u>foreigners</u> wear. [...] And do you go to school a long way away, she asked me in that mousy voice. I go on the <u>guagua</u>¹ I told her. Hahaha, the guagua is the bus, right? Eeh, the <i>guagua</i> is the <i>guagua</i>, I told her rather crossly.</p> <p>¹ Guagua is the word used in the Canary Islands to refer to the bus. It derives from an adaptation of the English word "wagon".</p>
--	---

Tabla 7 Fragmento de las páginas 152, 153 y 154 de la novela

En este fragmento, las niñas siguen sin ser amigas y, por eso, la protagonista intenta buscar otra persona con la que jugar. Podemos apreciar la percepción que tiene la niña canaria de la peninsular. Como explicamos en el marco teórico, existe una diferencia entre el español que se habla en Canarias y el de Madrid. Tal y como comentaron Rica y Braga

(2015: 132), el español estándar, que en este caso es el que habla la niña madrileña, es el que prevalece en los medios de comunicación. Por este motivo, nuestra protagonista hace hincapié en que la madrileña «habla fino como en la tele». Asimismo, la niña indica que de su boca sale un *chiflido*, esto hace referencia tanto al sonido que se produce a causa de la separación de las paletas como a las características propias del habla de Madrid: la tendencia a la pronunciación interdental sorda de /d/ (decir Madriz, en vez de Madrid) y la pronunciación apicoalveolar de /s/.¹³

Hemos aplicado la técnica de modulación para traducir *tampoco me iba a morir por it wasn't the end of the world*. Vemos como la protagonista hace uso del refrán *hay más peces en el mar*, pero hace referencia a la niña. Hemos podido conservar esa frase en la versión en inglés, ya que existe el equivalente en la CM.

Hemos decidido mantener el nombre del parque temático en español, el Loro Parque, pues es una atracción turística conocida. Sin embargo, cuando se vuelve a mencionar, lo hemos sustituido por *zoo park*, para que no quepa duda de que es un zoológico.

En el TO aparece el culturema *guagua*, para traducirlo hemos combinado las técnicas del préstamo y de amplificación. De esta manera, hemos conservado la palabra en español, pero con una nota del traductor. Según el diccionario de la *ACL*, la *guagua* es un ‘vehículo automóvil de gran capacidad preparado para el transporte colectivo de viajeros, con trayecto fijo. Se emplea tanto para el servicio urbano como para el interurbano’ y, por lo tanto, es simplemente el vocablo con el que en Canarias nos referimos al *autobús*. A pesar de que la traducción literal en inglés de la palabra sería *bus*, hemos decidido dejar el término sin traducir para poder realizar el juego de palabras entre las niñas y resaltar el hecho de que existe una diferencia en el léxico entre el español de Canarias y el de Madrid. Para ello hemos añadido una nota del traductor en la que explicamos lo que es una guagua y, además, explicamos que el origen del término proviene de una palabra en inglés, que puede generar cierta cercanía con el lector. Como explica Landers (2001: 93), aunque en ocasiones estas notas del traductor pueden romper con la fluidez del texto y despistar al lector, son necesarias para expresar esos términos sin correspondencia en la LM, sobre todo cuando tiene tanta carga cultural.

¹³ Información extraída de la entrada del *Instituto de Cervantes*, sobre las características lingüísticas del habla de Madrid. Plataforma de Internet consultada el 10 de mayo de 2021 en <https://bit.ly/3fbG1eg>

3.6. RESULTADOS

A lo largo de este trabajo hemos mostrado cuáles han sido los principales problemas traductológicos que aparecen cuando realizamos una traducción literaria. Además, hemos podido explicar las diferentes técnicas que hemos empleado para solucionarlos.

Recordamos que, en consecuencia con nuestro objetivo, en la introducción de este trabajo formulamos tres preguntas de investigación. Tras la propuesta práctica de traducción hemos cumplido con los objetivos planteados y podríamos dar solución a estas preguntas. En primer lugar, para resolver la duda sobre cómo enfrentarnos a una traducción literaria, es necesario tener en cuenta las explicaciones expuestas en la parte teórica de este trabajo, que, posteriormente, hemos puesto en práctica y explicado en la realización de las traducciones. Como traductores, no solo nos hemos enfrentado a problemas lingüísticos y propios de la traducción literaria, sino que también hemos tenido en cuenta los problemas que derivan de las diferencias culturales.

En cuanto a la segunda pregunta, para saber qué técnicas podemos usar para traducir los culturemas existentes en el TO, como explicamos en el marco teórico, nos hemos centrado en la clasificación de Hurtado (1999). Cabe destacar que el objetivo de este trabajo no era recopilar un corpus con el número de veces que se aplicaba cada técnica, pero sí era importante tener en cuenta cuándo se emplea cada técnica y cómo podían servirnos para dar solución a los diferentes problemas traductológicos. A pesar de que en la mayoría de las ocasiones hemos encontrado equivalentes en la CM, hemos querido resaltar el uso de los préstamos. En nuestra propuesta de traducción encontramos el uso premeditado de ciertos términos propios de la variedad lingüística del español de Canarias, como puede ser *guagua*, *gofio* y *mojo*, ya que pretendimos conservar los culturemas y canarismos que colaboraban con el desarrollo de la historia. La técnica de equivalente nos ha permitido hacer que el receptor entienda ciertos elementos de la cultura, pues hay términos o expresiones en la LM que expresan un significado igual o muy similar al de la LO. Sin embargo, ha habido ocasiones en las que nos hemos enfrentado a términos sin correspondencia en la LM. En esos casos, hemos empleado otras técnicas, como puede ser la modulación y la compensación, entre otras, para que los lectores pudieran entender lo que implican los conceptos. Estas diferencias en el uso de las técnicas están directamente relacionadas con la cercanía de ambas culturas e idiomas. Como apuntábamos al comienzo de este trabajo, con el trasvase de estos elementos surgen las cuestiones más complejas en el seno de la traducción.

Para resolver la última pregunta de investigación, y la que nos planteaba mayores incógnitas, hemos tenido que ponernos a prueba y poner en práctica todos los conocimientos teóricos estudiados. Por tanto, ¿es capaz el traductor de transmitir todos los aspectos de una cultura? La respuesta a esta pregunta es compleja y subjetiva. Es destacable señalar que partíamos de una premisa verídica, de que precisamente esos elementos son los que más dificultades iban a presentarnos como traductores. Sin embargo, hemos llegado a la conclusión de que para transmitir todos los aspectos de una cultura, hace falta tener en cuenta más aspectos de la traducción y en este punto es donde entran en juego las diferentes técnicas de traducción. Por tanto, no es necesario explicar en el TM todos los términos, los culturemas y las expresiones de la CO para que el lector pueda comprenderlos. Lo realmente importante es saber transmitir la historia teniendo en cuenta que si el receptor del TM lee una obra sobre una cultura en concreto, no espera que se adapten esos elementos a su cultura, sino que la lee para aprender sobre la CO. La lectura nos permite viajar, conocer lugares, culturas, personas, historias, tradiciones, entre otros elementos, sin tener que trasladarnos de lugar. Así lo afirmó Emily Dickinson, con su famosa cita «para viajar lejos, no hay mejor nave que un libro». Está claro que para conseguirlo, el traductor se convierte en un creador artesano, que debe encontrar las técnicas adecuadas para que el lector pueda comprender la historia y viajar la cultura que transmite.

4. CONCLUSIONES

En ocasiones se confunde la labor del traductor con la de una persona que sabe dos idiomas y que es capaz de reescribir un texto de un idioma a otro con la ayuda de diccionarios. Sin embargo, en esta investigación hemos podido comprobar que con eso no es suficiente, que hace falta mucho más, ya que el traductor adquiere el papel de escritor del nuevo texto. Bien es cierto, que si de por sí el traductor debe documentarse antes de empezar a traducir cualquier tipo de texto, en el caso de una traducción literaria con culturemas la necesidad es mucho mayor. No es suficiente con saber pasar de una lengua A a una lengua B (Vinay y Darbelnet 1958: 20), como explicamos al comienzo de este trabajo, sino que debemos ser capaces de conocer y transmitir también las culturas de esas lenguas. En este sentido es de especial importancia resaltar, como explicamos

previamente, que no se trata de reemplazar una cultura por otra, sino de saber transmitir la CO en la CM, para así poder mantener su singularidad.

Cabe destacar que cuando un lector lea la posible versión inglesa de *Panza de burro*, lo que pretende es leer una historia de Canarias y, en consecuencia, con referencias de la cultura canaria. Por lo tanto, sería un error intentar minimizar esos culturemas. Nuestra novela está contextualizada en un lugar geográfico, en un periodo de tiempo, en una sociedad y en una cultura en concreto y eso debe percibirlo el lector del TM. Por ello, cuando comenzamos con la traducción de los fragmentos lo hicimos con el mismo objetivo que el que explicó la editora del libro, Sabina Urraca, en el prólogo, es decir, para «que se lea como se escucha una canción, una canción en un idioma extraño que el cerebro, a fuerza de escucharla, vaya desentrañando». Por eso, pretendimos dejar en el TM los canarismos, culturemas y expresiones propias de la protagonista del libro, a veces sin explicación ni descripción.

En un principio habíamos centrado toda nuestra atención en los culturemas y en los errores gramaticales y ortográficos, sin embargo, resultaba imprescindible mencionar que lo que realmente debíamos transmitir es que la historia la narra una niña, más allá de si es canaria o no. Sin duda, tanto el dialecto canario, como el idiolecto de nuestra protagonista, jugaban un papel fundamental en la historia y eso debía quedar reflejado. Además, teníamos que tener en cuenta la forma propia de hablar de las niñas, el argot, el habla popular y coloquial. *Panza de burro*, por consiguiente, es mucho más que un libro que destaca por estar escrito con la variedad del español de Canarias, sino que muestra la realidad en Tenerife, desde el punto de vista de una niña en concreto y, para entender eso, no hace falta saber qué significan las palabras *mojo*, *gofio* y *guagua* o saber qué son los *yogures Celgán*.

Es cierto que ha habido dificultades que han ralentizado el proceso traductológico, sobre todo por estos culturemas. Sin embargo, en nuestra propuesta de traducción procuramos dejar la mayoría de términos canarios posibles, reducir las explicaciones cuando fuera necesario y añadir el menor número de notas del traductor, para que la historia pudiera entrar en el cerebro del lector sin filtros, como una canción. Con este propósito, no solo fue suficiente con consultar diccionarios, sino que tuvimos que buscar información en todo tipo de fuentes, leer, investigar, comprender los elementos fundamentales de la cultura y, sobre todo, preguntarle a los mayores, que son los que conocen esos términos

y expresiones imposibles de encontrar en ninguna otra fuente de documentación. Damos importancia, por tanto, a nuestros mayores, que son los principales transmisores de la cultura y las tradiciones canarias que se pierden.

Somos conscientes de que algunos de los elementos que hemos añadido en las traducciones contenían errores gramaticales u ortográficos, tal y como estaban presentes en el TO. Sin embargo, mantenerlos en el TM es esencial para reflejar la intención de la autora y no olvidar que la que narra la historia es una niña. *Panza de burro*, es una novela que relata la adolescencia de cualquier canario que creció a principios del 2000, entre *guen bois*, *messinye* y *barbis*; consideramos que era necesario mantener esas deformaciones fonéticas para transmitir esa realidad. Asimismo, decidimos conservar la intención de dar fluidez al texto gracias a la ausencia de signos de puntuación y a las repeticiones. De esta manera, conseguimos transmitir la sensación de oralidad y naturalidad, que tanto caracteriza a la novela.

Bien es cierto que hubiera sido preferible incorporar en este trabajo más ejemplos, con más propuestas de traducción, para poder reflejar toda la riqueza cultural de *Panza de burro*, pero nos hemos visto limitados por la extensión recomendada del trabajo. Sin embargo, a pesar de que solo hemos traducido seis fragmentos de la novela, hemos podido llegar a conclusiones definitivas y hemos conseguido poner en práctica la formación recibida en los estudios del Doble Grado de Traducción e Interpretación. A lo largo de estos cinco años, hemos adquirido los conocimientos esenciales para saber cómo enfrentarnos a cualquier tipo de traducción; conocer la función del traductor; las técnicas que debemos emplear; los pasos que debemos seguir desde que recibimos un encargo hasta que concluimos el proceso de traducción, y aprender las diferentes fuentes de documentación necesarias, todos ellos elementos que resultan imprescindibles para poder realizar un trabajo como el que presentamos.

En definitiva, podemos afirmar que este trabajo nos ha permitido entender de manera práctica la evidente relación entre la cultura y las lenguas, además de la gran labor por parte del traductor para realizar este tipo de encargos. El traductor se convierte, al igual que nuestros mayores, en transmisor de una cultura, conocimientos e historias y permite que se conserven en el tiempo.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, Andrea. 2020. *Panza de burro*. Madrid: Barrett.
- Agost, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Bañeza Román, Celso. 1984. «La lengua española en las Islas Canarias (y IV) Particularidades del dialecto canario y sustrato guanche». *Memoria Digital de Canarias. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*. Documento de Internet consultado el 18 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/3gLdM8T>
- Bravo Utrera, Sonia. 2004a. *La traducción en los sistemas culturales. Ensayos sobre traducción y literatura*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- 2004b. *Traducción, Lenguas, Literaturas. Sociedad Del Conocimiento. Enfoques desde y hacia la cultura*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- 2010. *La traducción, pluriesfera del saber. Teoría y práctica*. Valencia: Aduana Vieja.
- Cómitre Narváez, Isabel. 2006. «Capítulo 5. Las convenciones estilísticas culturales en campañas publicitarias de promoción turística: el caso de “España Marca” (Turespaña)». *Traducción y Cultura. Convenciones textuales y estrategia traslativa*. Eds. Leandro Félix Fernández; Carmen Matas Pastor. Málaga: Libros ENCASA. 121-150.
- Duranti, Alessandro. 2000. *Antropología Lingüística*. Madrid: Cambridge University Press. Documento de Internet consultado el 26 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/2Q4xWjj>
- Fidalgo González, Leticia María. 2004. «Didáctica de la traducción de las referencias culturales de “Dreaming in Cuban de Cristina García”». *Traducción, Lenguas, Literaturas. Sociedad Del Conocimiento. Enfoques desde y hacia la cultura*. Ed. Sonia Bravo Utrera. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. 75-103.
- García de Diego, Vicente. 1978. *Manual de dialectología española*. Madrid: Centro Iberoamericano de cooperación.
- Grossman, Edith. 2011. *Por qué la traducción importa*. Madrid: Katz.

- Hall, Edward T. 1959. *The Silent Language*. New York: Doubleday. Documento de Internet consultado el 13 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/3f1DLRZ>
- Hernández Cabrera, Clara Eugenia. 2019. «En torno al español hablado en Canarias» *XVIII Jornadas Internacionales sobre Asociacionismo en los Programas Universitarios de Mayores: comunicación e intercambio entre asociaciones*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. 153-164. Documento de Internet consultado el 19 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3sUuoxi>
- Hurtado Albir, Amparo. 1999. *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa
- 2001. *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Landers, Clifford E. 2001. *Literary translation: a practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Mateo Martínez-Bartolomé, Marta. 1995. *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Molina Martínez, Lucía. 2001. *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Universitat Autònoma de Barcelona Departament de Traducció i d'Interpretació. Documento de Internet consultado el 16 de marzo de 2021 en <https://bit.ly/2ReoMkO>
- 2006. *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Monzón Polo, Natalia. 2002. *Las Islas Canarias: lenguaje y cultura a través de la historia*. Titz: Lenzen.
- Moreno Fernández, Francisco; Jaime Otero Roth. 2006. *Demografía de la lengua española*. Instituto Complutense de Estudios Internacionales. Documento de Internet consultado el 19 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3aMhXxi>
- Morera Pérez, Marcial. 1991. «Diminutivos, apodos, hipocorísticos, nombres de parentesco y nombres de edad en el sistema de tratamientos populares de Fuerteventura (Canarias)». *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de*

- Fuerteventura*. 195-220. Consultado el día 21 de abril de 2020 en <https://bit.ly/3ye1tbh>
- Newmark, Peter. 1988. *A textbook of translation*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall International.
- 1995. *Manual de Traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nida, Eugene A. 1964. *Toward a science of translating with special reference to principles and procedures involved in bible translating*. Leiden: E.J Brill.
- Nida, Eugene A.; Charles R. Taber. 1986. *La traducción: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Peña, Salvador; María José Hernández Guerrero. 1994. *Traductología*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Rica Peromingo, Juan Pedro; Jorge Braga Riera. 2015. *Herramientas y técnicas para la traducción inglés-español : los textos literarios*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Santamaria Guinot, Laura. 2001. *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals*. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Traducció i d'Interpretació. Documento de Internet consultado el 7 de abril de 2021 en <https://bit.ly/3sEU4Oh>
- Serra Pfenning, Isabel. 2008. «La traducción literaria como transferencia cultural e intercambio de culturas. Reflexiones sobre Stefan Zweig: entre el humanismo de Erasmo de Rotterdam y la nostalgia de la Mitteleuropa». *Traducción e Interculturalidad. : Actas de la Conferencia “Traducción e interculturalidad cultural en la época de la globalización”, mayo de 2006, Universidad de Barcelona*. Eds. Assumpta Camps; Lew Zybatow. Frankfurt: Peter Lang. 263-272.
- Sierra Tapiello, Rocío. 2008. «Notas a pie de página: reductos de identidad en la sociedad del conocimiento y la globalización». *Traducción e Interculturalidad. : Actas de la Conferencia “Traducción e interculturalidad cultural en la época de la globalización”, mayo de 2006, Universidad de Barcelona*. Eds. Assumpta Camps; Lew Zybatow. Frankfurt: Peter Lang. 273-284.
- Trapero, Maximiano; Eladio Santana Martel. 2018. *Diccionario de toponimia de Canarias: los guanchismos (1ª ed.) Tomo 1[A-D]*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones IDEA.

Vega, Miguel Ángel. 1994. *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

Vinay, Jean-Paul ; Jean Darbelnet. 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Paris : Didier.

DICCIONARIOS EN LÍNEA CONSULTADOS

Academia Canaria de la Lengua. 2015. *Diccionario básico de canarismos*. Documento de Internet consultado en <https://bit.ly/3bxxBNw>

Cambridge Dictionary. 2021. Documento de Internet consultado en <https://bit.ly/3ydX8oC>

Collins. 2021. *Collins Online English Dictionary*. Documento de Internet consultado en <https://www.collinsdictionary.com/>

Pons. 2021. *Diccionario en línea Pons*. Documento de Internet consultado en <https://bit.ly/2S24zyl>

Real Academia Española. 2005. *Diccionario panhispánico de dudas*. Documento de Internet consultado en <https://www.rae.es/dpd/>

Real Academia Española. 2020. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. Documento de Internet consultado en <https://dle.rae.es>

Reverso Context. 2020. Documento de Internet consultado en <https://bit.ly/3eQs0DM>

Urban Dictionary. 2021. Documento de Internet consultado en <https://bit.ly/3fmwdyb>

Wordreference. 2021. *WordReference English-Spanish Dictionary*. Documento de Internet consultado en <https://bit.ly/3fqznkJ>

6. ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Ejemplo de culturemas	20
Tabla 2 Fragmento de la página 24 de la novela	23
Tabla 3 Fragmento de las páginas 103 y 104 de la novela	24
Tabla 4 Fragmento de las páginas 109 y 110 de la novela	26
Tabla 5 Fragmento de las páginas 129 y 130 de la novela	28
Tabla 6 Fragmento de las páginas 141 y 142 de la novela	30
Tabla 7 Fragmento de las páginas 152, 153 y 154 de la novela	32

7. LISTA DE ABREVIATURAS

LO: lengua origen

LM: lengua meta

CO: cultura origen

CM: cultura meta

TO: texto origen

TM: texto meta

DLE: Diccionario de la Lengua Española

ACL: Academia Canaria de la Lengua