



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
ÁREA: TRADUCCIÓN

**TRABAJO ESPECIAL DE GRADO CON BASE EN LA TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS DE
LOS PROBLEMAS Y DIFICULTADES ENCONTRADOS EN CUATRO SECCIONES
DEL CAPÍTULO IV DEL LIBRO *INDIAN DANCE - THROUGH A CRITIC'S EYE* ,
PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN TRADUCCIÓN**

Br. María Gabriela Casanova Citraro

Caracas, octubre de 2023



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
ÁREA: TRADUCCIÓN

**TRABAJO ESPECIAL DE GRADO CON BASE EN LA TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS DE
LOS PROBLEMAS Y DIFICULTADES ENCONTRADOS EN CUATRO SECCIONES
DEL CAPÍTULO IV DEL LIBRO *INDIAN DANCE - THROUGH A CRITIC'S EYE* ,
PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN TRADUCCIÓN**

Br. María Gabriela Casanova Citraro

Tutor académico: profesor Lucius Daniel

Tutora institucional: profesora Tatiana Fragiell

Caracas, octubre de 2023

DEDICATORIA

A mi abuela, Josefa del Socorro, que desde
el cielo me sigue cuidando y guiando.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco ante todo a Dios y a mis guías de luz.

Agradezco a la Universidad Central de Venezuela por permitirme realizar mis estudios y por inculcar en mí valores como el esfuerzo, la perseverancia y la integridad.

Agradezco a la Escuela de Idiomas Modernos por permitirme crecer como profesional al desarrollar mis competencias traductológicas, de análisis e investigación.

Agradezco a mi tutor académico, profesor Lucius Daniel, por su inestimable apoyo y orientación durante todo el proceso de realización de este trabajo.

Agradezco a mi tutora institucional, profesora Tatiana Fragiél, por su apoyo y permitirme traducir sobre un tema que me apasiona.

Agradezco mi madre; Mariela Casanova, por apoyarme y motivarme a alcanzar mis sueños.

Agradezco a Lasse Matti Johannes Sali por su apoyo constante y por su amistad incondicional a pesar de la distancia

A mi mascota, Kipper, por ser mi fiel compañero y fuente de aliento a lo largo de mis estudios.

Y finalmente a la República de la India por ser fuente de inspiración, creatividad y sobre todo de mucho aprendizaje.

María Gabriela Casanova Citraro

RESUMEN

El presente Trabajo Especial de Grado (TEG) está basado en el encargo de traducir, del inglés al español, el Capítulo IV del texto *Indian Dance - Through a Critic's Eye* de la autora Leela Venkataraman, aunque para efectos de éste, se toma en cuenta únicamente las cuatro primeras secciones de ese capítulo. El texto objeto de la traducción trata sobre las danzas clásicas de la India, sus inicios y su evolución y el TEG es el resultado de la pasantía realizada en la Academia Tatiana Fragiel, como requisito para optar al título de Licenciado en Traducción. El Trabajo Especial de Grado consta de siete capítulos. El primero describe todo lo relacionado con la institución donde se desarrolló la pasantía y los recursos utilizados. El segundo capítulo muestra los aspectos teóricos relacionados con la cultura y sus definiciones, así como las diferentes concepciones con las que el término se ha enfocado desde algunas de las disciplinas de las ciencias sociales, aplicables a la traducción. El tercer capítulo presenta los fundamentos teóricos de la traducción, basados en la teoría Funcionalista del *Skopos*, promovida por Christiane Nord (1991). Asimismo, incluye el análisis pretraslativo y la tipología textual según el Modelo de Secuencia Textual Prototípica de Adam (1992), factores intratextuales y extratextuales, problemas y dificultades de la traducción según Albir (2001), la equivalencia en el proceso de traducción, y los problemas y retos de la traducción cultural según Baker (1992). En el cuarto capítulo, se hace un análisis del texto origen. El quinto capítulo presenta el texto término y, en el sexto capítulo, se muestra el análisis de traducción, y una muestra de los problemas y dificultades que surgieron durante la realización de la traducción y las soluciones correspondientes propuestas, y el capítulo siete presenta las conclusiones y recomendaciones del proceso de traducción y elaboración del TEG.

ÍNDICE DE CONTENIDO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 9 |
| 1. Descripción de la institución y la pasantía | 13 |
| 1.1. La institución | 13 |
| 1.1.1. Descripción de la institución | 13 |
| 1.1.2. Objetivo general de la institución..... | 14 |
| 1.1.3. Misión, visión y valores | 13 |
| 1.1.3.1. Misión | 13 |
| 1.1.3.2. Visión..... | 15 |
| 1.1.3.3. Valores | 14 |
| 1.1.4. Estructura organizativa..... | 15 |
| 1.2. La pasantía..... | 16 |
| 1.2.1. Descripción de la pasantía | 16 |
| 1.2.2. El encargo | 18 |
| 1.2.3. Objetivos propuestos | 18 |
| 1.2.3.1. Objetivo general | 19 |
| 1.2.3.2. Objetivos específicos..... | 19 |
| 1.2.4. Proceso de realización de la pasantía | 20 |
| 1.2.4.1. Actividades realizadas | 20 |
| CAPÍTULO II..... | 22 |
| 2. Fundamentos teóricos | 22 |

| | |
|---|----|
| 2.1. La cultura: definición y características | 22 |
| 2.2. Cultura y tradición | 23 |
| 2.3. Traducción y comunicación cultura | 27 |
| 2.3.1. Antecedentes..... | 27 |
| 2.3.2. Definición de mediador cultural | 32 |
| CAPÍTULO III | 34 |
| 3. Marco Teórico | 34 |
| 3.1. Enfoque funcionalista o teoría del <i>Skopos</i> | 34 |
| 3.1.1. Christiane Nord | 35 |
| 3.2. El encargo de traducción | 38 |
| 3.3. Análisis pretraslativo | 41 |
| 3.3.1. El texto | 41 |
| 3.3.2. Factores extratextuales | 41 |
| 3.3.3. Factores intratextuales | 43 |
| 3.3.4. Tipologías textuales | 45 |
| 3.4. Problemas y dificultades de traducción | 50 |
| 3.5. Técnicas o procedimientos de traducción..... | 53 |
| 3.5.1. Equivalencia | 53 |
| 3.5.2. Problemas y retos de la traducción cultural | 55 |
| CAPÍTULO IV | 61 |
| 4. Descripción del proceso de traducción | 60 |
| 4.1. Análisis previo a la traducción | 61 |
| 4.2. Análisis del texto origen | 60 |

| | |
|--|-----|
| 4.3. Factores extratextuales | 62 |
| 4.4. Factores intratextuales..... | 62 |
| 4.5. Análisis de la tipología textual del texto origen | 62 |
| 4.6. Documentación | 66 |
| CAPÍTULO V | 68 |
| 5. La Traducción..... | 68 |
| 5.1. Texto término | 68 |
| CAPÍTULO VI | 115 |
| 6. Análisis de la traducción | 115 |
| 6.1. Problemas y soluciones de la traducción | 115 |
| 6.2. Dificultades de la traducción | 123 |
| CAPÍTULO VII..... | 124 |
| 7. Conclusiones y recomendaciones..... | 124 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 126 |

INTRODUCCIÓN

En un mundo globalizado, la comunicación entre culturas es cada vez más importante y, por ende, la traducción de textos culturales se ha convertido en una tarea cada vez más desafiante. Esta compleja tarea implica para el traductor una comprensión profunda tanto de la cultura del texto origen como la del texto meta para que se pueda obtener una traducción apropiada. Uno de los principales desafíos de la traducción de este tipo de textos es el manejo de los matices culturales, que implica que el traductor debe estar familiarizado con ambas culturas para así poder plasmar el significado de todos los términos y matices sutiles con éxito. En el caso de textos culturalmente específicos, la traducción puede resultar mucho más compleja porque es necesario considerar la terminología de cada referente cultural, ya que los significados de las palabras pueden variar según la referente cultural.

En el caso de la India, esta tarea es aún muy compleja ya que, además de las 22 lenguas oficiales, existen aproximadamente otros 19 500 idiomas no oficiales hablados en todo el territorio. Por ejemplo, en el estado de Uttar Pradesh, lugar de nacimiento de la danza Kathak, el idioma hindi, con estatus oficial, es hablado por el 85% de la población; no obstante, el 11 % también habla el bhojpuri (no oficial), seguido por el urdu (oficial), y el awadhi (no oficial). Esto difiere del caso del estado de Odisha, lugar de la danza Odissi, que tiene el oriya como único idioma oficial.

Es decir, el traductor que se enfrenta a un texto sobre danzas clásicas de la India debe tener en cuenta varios aspectos que pueden dificultar su labor. Por un lado,

la jerga de esta área puede ser desconocida o inexistente en la lengua meta. Por otro lado, las diferencias culturales y lingüísticas entre la India y el contexto de recepción pueden generar malentendidos o confusiones. Por último, el traductor debe poseer un conocimiento profundo de la cultura de la India, sus tradiciones, creencias, valores y conceptos religiosos para poder transmitir el significado y la intención del texto original de forma adecuada y respetuosa.

En este sentido, es menester mencionar que la pasante ha llevado a cabo estudios de la cultura de la India, tomando clases de la danza Bollywood, también llamada danza contemporánea de la India por cinco años, y recibiendo clases de yoga y de la cultura de este país a través de profesores de cultura de la India designados por el ICCR (Consejo Indio para las Relaciones Culturales) en la Embajada de la India en Caracas. De igual manera, ha estudiado el idioma hindi por tres años, recibiendo un certificado que acredita tal esfuerzo por motivo del Día Internacional del Hindi. Además, ha participado en múltiples ocasiones en eventos de la Embajada de la India en Caracas, recitando poemas en hindi, llamado *Nritya* (Danza) de la autora Vandana Namdev el pasado 14 de septiembre por motivo del Día del Hindi y, en la actualidad, se encuentra estudiando una de las ocho danzas clásicas de la India, la danza Odissi.

Los ocho tipos de danzas clásicas de la India, Bharatanatyam, Kathak, Kuchipudi, Odissi, Kathakali, Sattriya, Manipuri y Mohiniyattam, constituyen una forma de arte milenaria que se ha transmitido de generación en generación y abarcan una gran variedad de estilos y expresiones. Sin embargo, no se han dado a conocer lo suficiente en el mundo hispanohablante; he allí la importancia de realizar la traducción solicitada durante la pasantía.

En este sentido, para esta pasantía, se tradujo, del inglés al español, el Capítulo IV titulado *Sobre las danzas clásicas* del libro *Indian Dance - Through a Critic's Eye* de la autora Leela Venkatamaran. Sin embargo, para efectos del Trabajo Especial de Grado se tomaron en cuenta las cuatro primeras secciones que tratan sobre la danza Odissi, la danza Kathak, y una expresión teatral llamada Yakshagana, para cumplir con la cantidad de palabras requeridas (aproximadamente 10 000).

La importancia del texto de Leela Venkataraman radica en que es una reconocida escritora y crítica de danza clásica de la India que ha publicado varios libros sobre este tipo de danzas, entre los que se encuentran: *Indian Classical Dance: The Renaissance and Beyond*, *The Dancing Phenomenon - Birju Maharaj*, *Bharat Ke Shastriya Nritya: Navjagran Aur Uske Baad (Hindi)*, *Indian Classical Dance*, *Bharat Ke Nritya*, *Indian Classical Dance - Tradition in Transition*, *Dance of India*, *Exquisiteness of Indian Classical Dance (Rasa and Bhava)* y finalmente *Indian Dance: Through A Critics Eye*

La autora también recibió el prestigioso premio Sangeet Natak Akademi por su trabajo y contribución al campo de la danza. Leela Venkataraman combina una perspectiva histórica con el escenario contemporáneo de la danza clásica india, y es una referente para los estudiantes, maestros y aficionados de esta fascinante expresión cultural.

En Venezuela son escasos los textos en español dedicados a temas de índole cultural de la India, en especial sobre las danzas clásicas. Según el catálogo de la biblioteca de la Embajada de la India en Caracas, todos los ejemplares relacionados al tema de las danzas clásicas de India solo se encuentran en inglés. De igual manera, en

la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela no hay publicaciones relacionadas con el tema.

Se ha podido constatar que, frente a las numerosas traducciones y trabajos académicos en los diferentes ámbitos del conocimiento, como por ejemplo los temas médicos, técnicos y legales, la traducción de textos culturales, en especial de las danzas clásicas de la India son inexistentes. De igual forma, debemos destacar la escasa bibliografía en español en centros de documentación, lo que imposibilita a los lectores interesados en este tema investigar y documentarse. El libro *Indian Dance - Through a Critic's Eye* de la autora Leela Venkatamaran constituye una importante fuente informativa para quienes se encuentren vinculados a esta disciplina dancística. Esta autora, al ser reconocida como una crítica y experta de danzas clásicas en su país, estimula el interés intelectual de los estudiantes, investigadores e interesados de esta expresión artística. Es por ello que, de la directora de la Academia Tatiana Fragiél Productions surge la propuesta de traducir el Capítulo IV de esta obra que se utilizará con fines didácticos. A través de esta traducción los estudiantes y docentes de la Academia Tatiana Fragiél Productions, y otros interesados en el tema, podrán contar con un recurso en español de esta influyente escritora.

CAPÍTULO I

1. Descripción de la institución y la pasantía

En el presente capítulo, se describirá la pasantía realizada en la Academia Tatiana Fragiel Productions durante el año 2022. La información fue obtenida a través del Reglamento interno de la academia (Fragiel, 2019)

Los aspectos tratados en este capítulo son la información sobre la institución, la descripción de la pasantía, las particularidades del encargo, características del texto, así como las etapas que atravesó la pasante durante todo el proceso de la pasantía; a saber, las etapas de pretraducción, traducción y postraducción.

1.1. La institución

1.1.1. Descripción de la institución

La academia Tatiana Fragiel Productions fue fundada el 4 de enero de 2013 y, en la actualidad, ofrece diferentes disciplinas en las que se destacan danza árabe, Bollywood y ballet entre otras, como se puede observar en sus redes sociales. (Fragiel, 2019: 2)

1.1.2. Objetivo general de la institución

Formar profesionales integrales en danzas de diferentes géneros y estilos, con características y capacidades que los hagan partícipes en eventos de promoción cultural a nivel nacional e internacional.

1.1.3. Misión, visión y valores de la institución

La Academia Tatiana Fragiél Productions se caracteriza por transmitir un sentido de identidad dentro de su cultura organizacional, la cual descansa en un sistema de principios y valores compartidos por todos sus integrantes como grupo artístico musical.

1.1.3.1. Misión

La Academia Tatiana Fragiél Productions tiene como misión promover y difundir la excelencia de las artes dancísticas en diferentes géneros y estilos, propiciando la formación artística, integral y multidisciplinaria de intérpretes y docentes en beneficio del arte y de la cultura nacional e internacional.

1.1.3.2. Visión

La visión de la Academia Tatiana Fragiel Productions es ser reconocida como una academia líder en la enseñanza, promoción e innovación de las danzas de distintos géneros y culturas, para establecer un nuevo estándar de excelencia dancística y posicionarse como una de las mejores compañías de danza de Venezuela, logrando el orgullo y la inspiración de las futuras generaciones.

1.1.3.3. Valores

En el ejercicio de sus fines, la Academia Tatiana Fragiel Productions actúa de acuerdo a los valores de: amor por la danza, disciplina, compromiso, responsabilidad, calidad, honestidad, confianza, solidaridad, buscar el bien común, fomentar el trabajo en equipo, compañerismo, respeto y tolerancia.

1.1.4. Estructura organizativa

La estructura organizativa de la Academia Tatiana Fragiel Productions está conformada de acuerdo a la siguiente descripción:

- Dirección General
- Coordinación Administrativa (unidad adscrita a la Dirección General)

- Coordinación de Talento Humano (unidad adscrita a la Dirección General)
- Coordinación de Producción (unidad adscrita a la Dirección General)

1.2. La pasantía

1.2.1. Descripción de la pasantía

La pasantía se realizó en la Academia Tatiana Fragiél Productions y se basó en la traducción, del inglés al español, de Capítulo IV del libro *Indian Dance - Through a Critic's Eye* de la autora Leela Venkataraman, aunque para efectos del TEG se tomaron en cuenta únicamente las cuatro primeras secciones.

Este texto es una antología sobre danzas clásicas de la India y está constituido por 36 artículos publicados en diferentes medios de comunicación impresos de la India, entre los que se destacan el diario *The Hindu*, la revista *Sruti* y la publicación *Odissi*, Tomo 3. Esta compilación fue publicada en 2017 por la División de Publicaciones adscrito al Ministerio de Información y Difusión del Gobierno de la India y es la muestra del trabajo de más de tres décadas de la reconocida autora y crítica de danza Leela Venkataranan.

Cada sección del libro *Indian Dance - Through a Critic's Eye* contiene fotografías a color que muestran la indumentaria, expresiones faciales, maquillaje,

poses (como el *chouka* y *tribhanga* en las secciones sobre la danza Odissi), mudras y la puesta en escena de las diferentes danzas clásicas.

Leela Venkataraman comenzó su carrera como escritora y crítica de danza en el diario *The National Herald* en 1980 y posteriormente haría lo mismo en el periódico *The Patriot*. Luego fue seleccionada como crítica de danza para el diario *The Hindu*, cuando este rotativo comenzó su edición en Delhi. Desde entonces, Leela Venkataraman escribe su columna semanal llamada *Friday Review*. Esta autora se ha ganado la reputación de ser la comentarista más incisiva de la escena de la danza en Delhi que le ha permitido viajar mucho por la India y por el extranjero, y así participar en seminarios, eventos y encuentros de danza, como el Seminario Internacional sobre Bharatanatyam en Chicago, el Seminario Internacional de Danza de Norteamérica en Houston en 2001, el Binnels de Danse en Lyon en el año 2000, y el Festival de Rukmini Devi en Malasia, entre otros. Leela Venkataraman es una autora con una larga trayectoria en India y en el extranjero y forma parte de la oficina en Delhi de la revista mensual *Sruti*, publicada desde Chennai. También formó parte del Consejo de Administración de la Fundación Kalakshetra durante un periodo completo. Entre sus libros se encuentran “*Indian Classical dance: tradition in transition*”, “*Bharatnatyam: Step by step*” y “*A Dancing Phenomenon - Birju Maharaj*”. (Venkataraman, 2017: prefacio)

1.2.2. El encargo

El encargo de traducción constituye la fuente de información que contiene todas las especificaciones relevantes para que el traductor pueda iniciar una traducción que responda a las condiciones en que va a funcionar el texto meta. La responsable del encargo es la directora de la academia, profesora Tatiana Fragiél, quien solicitó la traducción del inglés al español del Capítulo IV del texto titulado *Indian Dance - Through a Critic's Eye* de la escritora Leela Venkataraman. El receptor del texto es la comunidad académica interesada en el conocimiento y desarrollo de las danzas clásicas de india, por ejemplo, los estudiantes de las clases de danza Bollywood.

Al comenzar la pasantía, la profesora Tatiana Fragiél estableció la única pauta que debía tener en cuenta para la realización de la traducción, que era que se entregase en formato PDF y en físico.

1.2.3. Objetivos propuestos

A continuación, se presentan los objetivos que se propuso la pasante para cumplir con el encargo, así como para entregar el resultado de la traducción en un formato apropiado (Trabajo Especial de Grado) que pudiera ser defendido para optar al título de Licenciado en Traducción.

1.2.3.1. Objetivo general

Traducir del inglés al español el Capítulo IV del libro *Indian Dance - Through a Critic's Eye* de Leela Venkararaman.

1.2.3.2. Objetivos específicos

1. Aplicar algunos de los conocimientos de traducción adquiridos durante la formación académica en la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela.
2. Desarrollar una visión integradora tanto en el análisis global del encargo, como en la propuesta de las soluciones que se deben considerar
3. Demostrar la capacidad para resolver problemas de traducción.
4. Aportar material en español a los estudiantes y profesores de la Academia Tatiana Fragiél Productions.
5. Presentar el resultado de la traducción en un formato apropiado (Trabajo Especial de Grado) que pudiera ser defendido para optar al título de Licenciado en Traducción.

1.2.4. Proceso de realización de la pasantía

1.2.4.1. Actividades realizadas

El proceso para la realización de la pasantía inició con una reunión entre la bachiller y la tutora institucional, Tatiana Fragiél, quién propuso traducir el Capítulo IV, para ser utilizados en las clases de danzas y para todos los interesados, y las directrices a seguir sobre el estilo y formato.

Se hicieron varias lecturas del texto origen con la finalidad de entender y conocer, en líneas generales, el tema que aborda el texto, el estilo de escritura de la autora, y para extraer la terminología especializada desconocida.

El próximo paso fue iniciar la documentación pertinente mediante varias búsquedas en páginas webs con información terminológica sobre las danzas clásicas, la mayoría de ellas de la India y en inglés.

Toda esta documentación estaba relacionada con las danzas clásicas, sus instrumentos musicales, *hasta mudras, rasas, lasya*, poemas, personajes de la mitología hindú, conceptos de la danza y del hinduismo entre otros.

Antes de comenzar la traducción, fue necesario digitalizar el Capítulo IV del libro *Indian Dance - Through a Critic's Eye*, ya que el texto fue entregado en físico. Este proceso fue realizado para así agilizar el proceso de traducción, que se hizo en casa de la pasante.

Para efectos de la pasantía, se tradujo por completo el Capítulo IV del libro *Indian Dance - Through a Critic's Eye*. Sin embargo, para efectos del trabajo de grado se presentan solo las cuatro primeras secciones de éste para así cumplir con la cantidad mínima de palabras a traducir para la pasantía y la entrega del TEG.

Al momento de realizar la traducción, la pasante trabajó en las cuatro primeras secciones, las cuales fueron enviadas por correo electrónico al tutor académico profesor Lucius Daniel para la corrección de la traducción.

Durante este proceso, la pasante también se reunió con la tutora institucional, quien le proporcionó información detallada sobre la institución, además de aclarar algunas dudas sobre la terminología a emplear.

Posteriormente se enviaron las traducciones a la tutora institucional por correo electrónico, debido a que es ella la que tiene más conocimientos sobre la terminología en inglés y en español. Luego de revisar la terminología, ella le envió sus revisiones al tutor académico. Gracias a las correcciones y sugerencias de ambos tutores se logró una versión final de la traducción que fue considerada adecuada por ambos tutores.

CAPÍTULO II

2. Fundamentos teóricos

2.1. La cultura: definición y características

En líneas generales, no resulta fácil definir el concepto de cultura, debido a las diferentes concepciones con las que este término ha sido enfocado desde algunas disciplinas de las ciencias sociales como la antropología, sociología, psicología social, psicolingüística entre otros.

Según el Diccionario Etimológico de Chile el término cultura proviene del latín *cultus*, que a su vez deriva de la voz *colere*, que tenía gran cantidad de significados como habitar, cultivar, proteger, honrar con adoración, cuidado del campo o del ganado.

El Diccionario de la Real Academia Española, en una de sus acepciones, define cultura como: “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”. (Real Academia Española, 2023)

El término cultura dentro del ámbito de las ciencias sociales puede vincularse “a toda la producción material de una sociedad”, mientras que, en los estudios literarios, culturales o de traducción “su significado gire en torno a un sistema de significación” (Martínez Sierra, 2004: 131. citado por Moreno 2006: 11)

Una de las definiciones de cultura más importante es la propuesta por Sir E. B. Tylor en 1871 en su libro *Primitive Culture*. Tylor definió la cultura como "ese conjunto complejo que incluye el conocimiento, la creencia, el arte, la ley, la moral, la costumbre y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.

2.2. Cultura y tradición

De acuerdo con la Enciclopedia Hispánica (Tomo 5, 2001), la cultura se trata “[...] de diversidades del lenguaje las ideas, las creencias, los códigos sociales, las técnicas, los ritos y las concepciones artísticas, éticas y religiosas [...]” (p.71). Esta definición habla sobre los elementos que se encuentran presentes en todos los grupos humanos, en relación a la forma de interactuar y de la forma de pensar, vivenciar y actuar con la realidad para constituir una creación propia de cada uno de ellos. En lo particular, abarca el conjunto de costumbres, creencias, formas de vida y música de una comunidad. Por otro lado, el folklore es “el conjunto de manifestaciones de la cultura tradicional de los pueblos [...]” (Enciclopedia Hispánica. Tomo I. p394). Así mismo, Amodio E. (1998), desde un punto de vista particular se concibe como:

El patrimonio de una capa cultural que procede a lo que crea o disfruta de las conquistas modernas, sean mecánicas, farmacológicas, arquitectónicas, culturales, etc. Es una capa que basa sus conocimientos en la tradición y en la práctica manual

[...] que confía en la memoria, las exteriorizaciones espirituales (música poesía, danza, etc.) y a la costumbre... (p.36).

Por ello, se puede afirmar que el folklore abarca las distintas creencias populares, desde la brujería, mágicas, criaturas mitológicas, apariciones fantasmales, hasta todas las costumbres como lo son las danzas, las festividades, la vestimenta y la música. Toda manifestación artística creada por un colectivo que expresa y representa la esencia de cada comunidad. Para Aretz, I. (1976) “La parte que se refiere a los usos y costumbres es muy interesante en el folklore de todos los países [...] (p. 123).

Parte importante de la cultura y tradiciones son las fiestas populares, fiestas que nacen del pueblo por alguna razón, para alabar a un santo o para celebrar alguna costumbre que viene desde los antepasados, cualquier razón es válida para realizar una festividad. Strauss, R. (1999) define este tipo de festejos como uno de los factores más importantes de una población otorgándoles originalidad a cada una de sus celebraciones, bien sea conmemoración a símbolos sagrados o profanos.

Desde el punto de vista de la antropología social Gail Robinson (1988:7-13) presenta una clasificación de dos niveles con respecto a las diferentes definiciones de cultura:

| | |
|---------------|--|
| Nivel externo | Comportamientos: lenguaje, gestos, costumbres y hábitos. Productos: literatura, folklore, arte, música, artefactos. |
| Nivel interno | Ideas: creencias, valores, instituciones. |

Cuadro 1.

De igual forma, otros autores han presentado modelos para explicar el funcionamiento de la cultura, por ejemplo, el modelo del psicólogo social Gerard (Geert) Hendrik Hofstede.

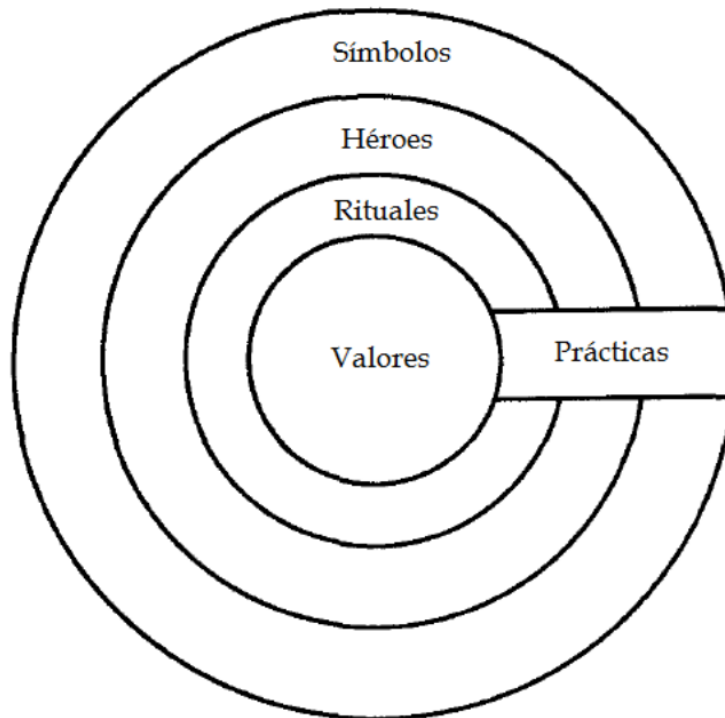


Figura 1.
Hofstede (2001)

Para describir y comparar las diferentes culturas, Hofstede (2001), en su libro titulado *Pensamiento global, acción local. Cooperación intercultural y gestión global*, desarrolló una teoría llamada la “Cebolla cultural”. Él plantea que una cultura puede ser vista como una cebolla, donde hay diferentes capas. Cuando vemos una cultura desde afuera, necesitamos trabajar lentamente hasta llegar al núcleo. Hofstede

estableció las diferencias culturales como: símbolos, héroes, rituales y valores. (Hofstede 2001: 8).

Símbolos: son las palabras, los gestos, las imágenes u objetos que tienen un significado en particular y que solo pueden ser reconocidas por aquellas personas pertenecientes a esa cultura.

Héroes: son personas vivas o muertas, reales o imaginarias, que poseen características muy apreciadas en la cultura, sirviendo como modelos de comportamiento.

Rituales: estas son actividades colectivas, esenciales y necesarias para los miembros de la cultura, aunque pueda que no sirvan para alcanzar un objetivo.

Valores: son ideas que muestran lo que es importante en la vida. Es lo que aprendemos desde la infancia y no es fácil describirles.

Ahora bien, basado en estas concepciones planteadas, se puede decir que la traducción a la que se enfrentó la pasante fue una traducción de los elementos culturales que fueron mencionados por los autores anteriormente ya que hubo que entender, y plasmar en el texto término (TT), los niveles externos e internos, propuestos por Gail Robinson (1988:7-13), así como el concepto de la “Cebolla cultural” planteado por Hofstede (2001: 414); además del concepto de folklore planteado por Aretz, I. (1976).

2.3. Traducción y comunicación cultural

2.3.1. Antecedentes

Desde los inicios los Estudios de Traducción como disciplina, se vincularon estrechamente con la lingüística y sus diferentes modalidades de análisis de comparación entre lenguas tales como la lingüística y la estilística comparada, los enfoques semánticos y semióticos entre otros. Sin embargo, a finales del siglo XX, entre las décadas de los 80 y 90 los Estudios de Traducción incorporaron una importante variable en sus consideraciones de análisis de traducción y así dar inicio al período denominado *Cultural Turn*, lo que condujo a un cambio de enfoque que trascendió desde el análisis exclusivamente lingüístico hasta incidir en los aspectos socio culturales e ideológicos, abriendo el camino a la traducción cultural.

El término *Cultural Turn* fue designado por dos importantes traductólogos, la británica Susan Bassnett y el belga André Lefevere en su obra *Translation, history and culture* (1990). Ambos proponen que los Estudios de Traducción se enfoquen en la perspectiva cultural. En este contexto la traducción trasciende el análisis exclusivamente lingüístico, para convertirse en un fenómeno de la cultura y darle paso a la traducción cultural. Según Marinetti, C: una de las claves del enfoque cultural en los Estudios de Traducción, es la crítica al enfoque lingüístico y a la noción de equivalencia como punto de partida a la teorización de la traducción ” (Marinetti, 2011: 29). Para Bassnett y Lefevere, “la traducción es primordialmente contextual. El establecimiento de reglas en la traducción es una labor ingrata,

precisamente porque la traducción implica mucho más que la búsqueda del mejor equivalente lingüístico.” (Bassnet y Lefevere 1990:59).

De igual forma Bassnet, (1998: 22) señala:

El idioma es el corazón en el cuerpo de la cultura, y que la interacción entre estos dos elementos es lo que les proporciona vitalidad. De la misma manera en la que un cirujano que opera el corazón, no puede olvidarse del cuerpo que lo rodea, así que el traductor que trate el texto de forma aislada de la cultura, perecerá. A través de esta afirmación se evidencia la vinculación entre la traducción y cultura.

Se puede afirmar entonces que el contexto cultural tiene una notable influencia en el idioma y que es fundamental tomar a éste en cuenta al momento de traducir. En cada frase que se traduce, el traductor debe tener en cuenta el contexto, ya que una traducción literal podría desviar el mensaje de llegada con sus respectivas manifestaciones culturales.

Dentro de la literatura de los Estudios de Traducción, hay evidencias que demuestran que a partir del periodo correspondiente al *Cultural Turn* varios autores han producido traducciones con un enfoque sociocultural y multidisciplinario al estudio del texto, así toman en cuenta el contexto cultural como parte de la unidad de traducción. Entre tales estudios se puede mencionar los temas que cuestionan el rol de la mujer en la sociedad, realizado por traductoras feministas canadienses; los estudios relacionados con la traducción y el poscolonialismo (Niranjana, 1992; Robinson,

1997; Carbonell, 1997); analizan temas como la traducción en la representación de otras culturas.

Los estudios de Mona Baker sobre la narrativa de los conflictos internacionales (2006) muestran la importancia de la traducción cuando se trabaja en el en situaciones de conflictos políticos.

De igual manera, se puede mencionar a José Extremera, de la Universidad de las Palmas de Gran Canarias, quien muestra la localización de un corpus de artículos publicados en *Meta: Jjournal des traducteurs* sobre definiciones de traducción y cultura, autores más citados y año de publicación.

Por tal razón, el traductor se debe aproximar al texto considerando la importancia del contexto cultural. Para Hurtado (2001, p.507) “la traducción es un acto de comunicación cuya finalidad es que un destinatario que no conoce la lengua ni la cultura en que está formulado un texto pueda acceder a ese texto”. La traducción es, sin embargo, un acto complejo de comunicación, ya que se realiza entre dos espacios comunicativos diferentes (el de partida y el de llegada) e intervienen muchas variables.

La manifestación cultural se expresa en los textos a través de la lengua que constituye el instrumento fundamental de la realidad cultural. En el caso de la traducción no se trata solo de un acto comunicativo entre dos lenguas, sino además debemos darle un significado al mensaje textual que se traduce a otra realidad cultural.

Según Nord (2014, p: 24) citada en Hennecke, A. (2015): «el mensaje del texto tiene que ser referido a la realidad cultural del receptor de la cultura meta, es decir, hay que sobrepasar la llamada “barrera cultural”».

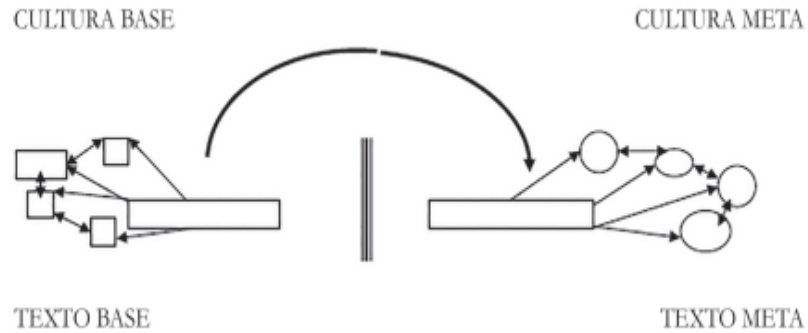


Figura 2.

Los conjuntos textuales y la barrera cultural.

Fuente: Nord 2014:24

Por otra parte, Larose, R. (1994: 12) afirma:

La traducción es un acto de interpretación, un proceso por medio del cual el traductor interroga al texto para traducir y desentrañar su sentido. Es también un acto de producción, una práctica de escritura.

En esta situación el traductor ejecuta un contrato de enunciación.

Como se puede observar, en toda traducción funciona una trilogía formada por lengua, texto y cultura. Desde luego, esta trilogía se entiende como un modelo de transferencia entre diferentes culturas, donde el texto meta constituye el producto.

Margot (1979, p.82) explica el motivo de la insensibilidad de los traductores a la cultura meta:

Al traducir este mensaje a otro idioma, hay que tener en cuenta las diferencias entre la cultura de origen y la de destino. Entre la cultura de origen y la cultura receptora. Los traductores se han equivocado a menudo en este aspecto. El error fundamental es el etnocentrismo.

Así pues, el traductor no traduce palabras aisladas, sino palabras en un contexto sociocultural, comprometiéndose a considerar tanto la cultura de la lengua original como la de la lengua meta.

Igareda, P en su artículo “Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción” (2011: 11- 31) expresa que los traductores realizan una doble operación, comparan la cultura y la lengua al traducir. Su trabajo necesita atender a determinados elementos de suma importancia, como son los aspectos socioculturales de ambas culturas, la finalidad e intención de la traducción, el conocimiento de la cultura meta, sobre todo los contenidos del texto original, los aspectos ideológicos y los profesionales, entre muchos otros.

En este sentido, el traductor se convierte en un mediador entre textos para comunicar un mensaje entre naciones con sus respectivas manifestaciones culturales. Por tal razón la mediación ejercida por el traductor refuerza la necesidad de concebir su rol como un proceso de comunicación intercultural. A su vez un traductor más especializado, con una visión multicultural, puede enriquecer un texto dirigido a una cultura meta. Es decir, el traductor no puede tratar las palabras como entes aislados, sino que debe asimilar y serle fiel tanto a la cultura origen como a la cultura meta.

2.3.2. Definición de mediador cultural

La definición de mediador cultural (1981:53) de Taft, en la que se basa este trabajo de grado, es la de:

Un mediador cultural es una persona que facilita la comunicación, el entendimiento y la acción entre personas o grupos que difieren en cuanto a lengua y cultura. El papel del mediador se desempeña interpretando las expresiones, intenciones, percepciones y expectativas de cada grupo cultural ante el otro, es decir, estableciendo y equilibrando la comunicación entre ellos. Para servir de enlace en este sentido, el mediador debe ser capaz de participar en cierta medida en ambas culturas. Así pues, un mediador debe ser hasta cierto punto bicultural.

Taft (1981: 73) presenta el perfil de competencias que debe poseer un traductor bicultural para realizar una adecuada mediación.

- Conocimiento sobre la sociedad: historia, folclore, tradiciones, costumbres, valores, prohibiciones, entorno natural y su importancia, pueblos vecinos, personalidades importantes en el grupo social, etc.
- Destrezas comunicativas: escritas, orales y no verbales.
- Destrezas tecnológicas: aquellas requeridas por el estatus del mediador: alfabetización tecnológica.
- Destrezas sociales: conocimiento de las reglas que gobiernan las relaciones sociales en una sociedad y la competencia emocional (por ejemplo: un nivel adecuado de autocontrol).

Como se puede evidenciar, un mediador cultural debe dominar la biculturalidad y el bilingüismo de los textos. Para Hatim y Mason (1990: 223-224) no todos los traductores son mediadores e indican que existen dos maneras de actuar a la hora de traducir.

Ellos consideran que el intermediador cultural debe poseer un punto de vista bicultural, ya que así el traductor puede encontrarse en un plano neutral para distinguir entre signo y significado en las culturas origen y meta. Asimismo, el traductor debe ser un lector crítico de la cultura que traduce.

Ahora bien, para resumir todo lo anterior, se puede afirmar que la labor de la pasante fue la de servir de intermediador cultural (entre la cultura de la India y la cultura venezolana) al tratar de plasmar el signo y significado de las dos culturas, así como crítica en la labor de traducción cumplida, intentando facilitar la comunicación, el entendimiento y la acción entre personas o grupos que difieren en cuanto a lengua y cultura. En ese sentido, la pasante tuvo que interpretar expresiones, intenciones, percepciones y expectativas de cada grupo cultural ante el otro, es decir, estableciendo y equilibrando la comunicación entre ellos.

CAPÍTULO III

3. Marco Teórico

Es de vital importancia que los traductores tengan conocimiento de las teorías relacionadas con la traducción, sobre todo a la hora de realizar un TEG y justificar las soluciones propuestas. Sin los conocimientos lingüísticos y traductológicos, el traductor no podría justificar los problemas que se presenten en el texto.

Para el desarrollo de este TEG, está previsto basarlo en el enfoque funcionalista de la traducción, en especial la Teoría del *Skopos*, dado que se trata de la traducción del inglés al español de un texto especializado en el ámbito de la cultura, en especial las danzas clásicas de la India.

3.1. Enfoque funcionalista o teoría del *Skopos*

La escuela funcionalista no concibe el proceso traslativo como un proceso estático sino como una acción. El funcionalismo como corriente teórica se ubica dentro de las teorías modernas de la traducción y bajo los enfoques comunicativos y socioculturales.

Willy Neunzig (1996: 155) explica, en base al libro de Katharina Reiss y Hans J. Vermeer titulado *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción* publicado en 1996, que estos teóricos se encuentran vinculados a la escuela de Heidelberg como precursores del funcionalismo en el ámbito de los Estudios de Traducción en Alemania (1978).

Los teóricos funcionalistas se basan en la teoría de la acción, y toda acción implica una intencionalidad hacia una meta de acuerdo con un propósito determinado. De manera que el concepto de traducción se desarrolla a partir de la teoría de la acción, lo que significa que la traducción como acción constituye el medio que permite informar al receptor del mensaje del emisor.

El término *Skopos* procede del término “σκοπός” que significa fin o propósito. Esta teoría establece que el texto debe cumplir con una función comunicativa, es decir, lograr transmitir el propósito del texto, transmitir la intención del autor y teniendo en cuenta un objetivo específico dentro de una cultura determinada.

Reiss y Vermeer (1996) en su libro *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción* plantean un grupo de axiomas relacionados con aspectos importantes de la traductología moderna.

- “La traslación es una clase especial de la transferencia. Es más adecuado hablar de traslación intercultural que de traslación interlingual” (p. 18).

- “La unidad traslativa elemental es el texto y las palabras solo interesan al traductor como elementos textuales” (p. 24).
- “La traslación es una oferta informativa en una cultural final y en su lengua sobre una oferta informativa procedente de una cultura de origen y de su lengua” (p. 89).
- “Una teoría de la traslación es una teoría compleja de la acción» y «el principio dominante de toda traslación es la finalidad” (= Skopos) (p. 80).
- “Se puede definir el *Skopos* como una variable dependiente de los receptores”, (lo que se expresa en la fórmula: $Sk = (f) R$) (p. 85).
- “Un *translatum* debe ser coherente en sí mismo y debe ser coherente con el texto de partida” (p. 101).

3.1.1. Christiane Nord

Christiane Nord (2009:215) afirma que la teoría de la acción constituye la base general de la teoría del *Skopos*. De acuerdo con Nord, esta teoría se caracteriza por su intencionalidad, que es una característica definitoria de cualquier acción. Nord concibe la función desde el punto de vista del receptor, quien utiliza el texto para un propósito particular. Para el funcionalismo, una acción viene determinada por su finalidad, lo que permite deducir que la acción de traducir obedece en última instancia a su finalidad, la cual constituye la razón por la que alguien ha encargado la

traducción. Sin embargo, a pesar de que Christiane Nord, como impulsora de la corriente funcionalista, enfatiza en la finalidad que se le asigne al texto término en la cultura meta, esta autora nos plantea una reflexión con respecto a la funcionalidad de la traducción. Este principio de funcionalidad no fue convincente para Nord, porque proyecta una naturaleza negativa al proceso de traducción, en el sentido de considerarse como “el fin justifica los medios”.

Tal consideración tiene un trasfondo ético, porque ilustra lo que conviene o no hacer durante el proceso de traducción. Nord no está totalmente de acuerdo con esta visión, denominada funcionalismo radical. Por tal razón Nord introduce en la teoría funcionalista el concepto de lealtad, donde no es suficiente la finalidad del texto meta sino que se debe respetar la fidelidad del autor del texto origen. Tal modelo “es una especie de compromiso entre el concepto tradicional basado en la equivalencia y el concepto funcionalista radical” (Nord, 2009:.219). En el funcionalismo propuesto por Nord la traducción se centra más en el proceso comunicativo y pone de relieve la cultura meta, aunque incluyendo un análisis pretraslativo del texto origen para poder focalizar la función que dicho texto desempeñará en la cultura de llegada. Esto permite que el traductor, como intermediario, pueda plasmar toda esa información en el texto meta.

De acuerdo con la lealtad del traductor, Nord sugiere que el traductor esté comprometido con todos los integrantes que componen el proceso de traducción; tales como las intenciones del autor del T.O, receptores de ambas culturas y al iniciador, quien está a la espera de una traducción que cumpla con los objetivos del encargo de traducción. (Nord, 2012).

3.2 El encargo de traducción

Uno de los aspectos fundamentales de la teoría funcionalista es que el proceso comience con el encargo de traducción proporcionado por el cliente o el iniciador. El encargo de traducción es el resultado de factores mutuamente influyentes e interconectados que consiste en establecer los fines comunicativos esperados por el iniciador. Para el traductor, tales factores constituyen una acción reflexiva que le permitirá anticiparse a posibles dificultades por un déficit de información y enfrentar los imprevistos que todo encargo de traducción conlleva.

Para Hurtado Albir (2001) hay tres interrogantes básicas que debemos plantearnos al momento de realizar una traducción: ¿Por qué se traduce?; ¿Para qué se traduce?; ¿Para quién se traduce?

Desde luego se traduce porque los idiomas y las culturas varían. Se traduce para establecer una comunicación y superar la barrera comunicacional. Finalmente se traduce para alguien que no conoce el idioma ni la cultura o el contexto del T.O. El traductor es un mediador lingüístico y cultural que debe estar consciente de la finalidad del encargo; es decir, el traductor debe ajustarse al *Skopos*.

C. Nord en su libro *Text Analysis in translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of Model for translation-oriented Text Analysis* (1991) explica tanto el proceso de traducción como el rol del traductor. Para esta autora la comunicación intercultural se inicia con un primer agente denominado *el iniciador*,

quien se dirige a un segundo agente denominado *el traductor*. porque requiere de un T.M para un receptor específico.

Por otra parte, Nord explica el proceso de comunicación que influye en las características lingüísticas y estilísticas del texto fuente, así como en las decisiones que debe tomar el traductor para realizar su trabajo. Para poder entender este modelo de traducción, la autora creó una figura que muestra los principales elementos de este proceso.

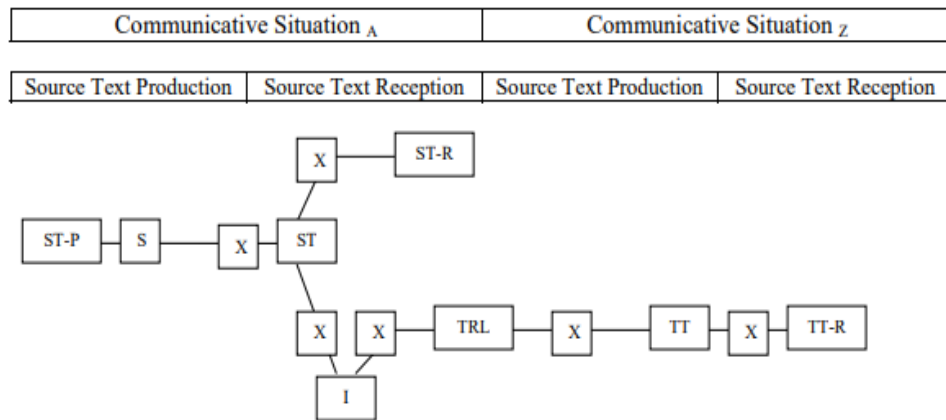


Figura 3. El proceso de la comunicación intercultural. C. Nord (1991).

El productor (ST-P) desarrolla un texto fuente (ST) y es transmitido por el emisor (S) al iniciador (I). Este último decide la finalidad de la traducción y se dirige al traductor (TRL) para iniciar el encargo de traducción. De este encargo se origina el texto término (TT) que es recibido por el receptor (TT-R), un hablante diferente al de la cultura fuente.

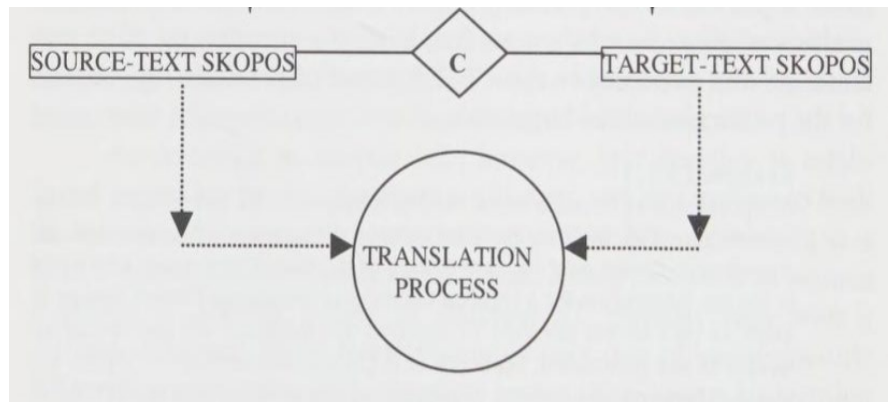


Figura 4. Fases y elementos del proceso de traducción. C: Nord (1991)

Esta figura es la continuación de la figura 3 y muestra los elementos que intervienen en la traducción.

La figura anterior nos indica que en esta fase el iniciador desempeña una función relevante por ser el primer elemento de la cadena que comienza el proceso de traducción y condiciona el proyecto final del encargo. Por esta razón las instrucciones de traducción deben ser lo más detalladas posibles, así como el *Skopos*.

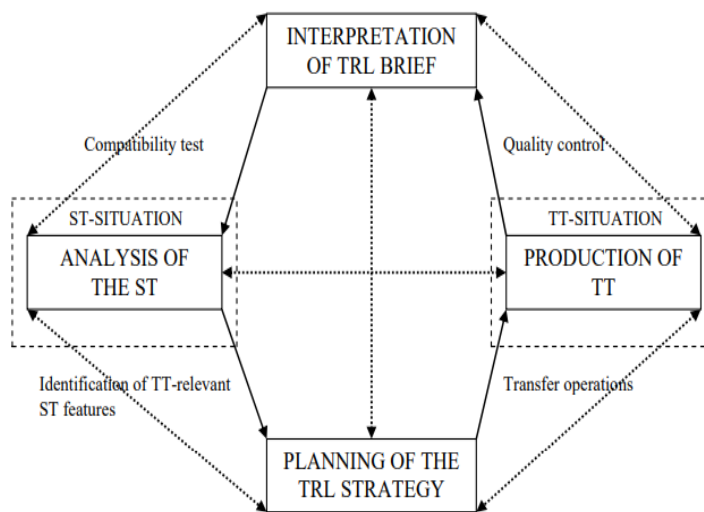


Figura 5. Modelo circular de traducción (Nord, 1991: 39).

La figura 5 representa el proceso de traducción basado en el modelo del bucle descrito anteriormente. Está relacionado con el traductor quien comienza el proceso luego que el iniciador ha fijado el *Skopos* del T.M (situación término y función del texto término). En la parte superior del modelo encontramos el análisis del proceso de traducción que en forma anti horaria nos dirige a su análisis, en ese momento el traductor debe comprobar que la traducción encaje con la función meta.

Nord ideó el Modelo Circular de la traducción, que contiene elementos menores que mantienen un proceso en forma de bucle entre el texto origen y el texto meta. Esto significa que en cada etapa de este proceso el traductor deberá observar los factores ya analizados. De esta forma el proceso de análisis y comprensión aumenta y se pueden evitar errores en la traducción.

En esta fase el traductor tiene la responsabilidad de realizar la traducción siguiendo el *Skopos* indicado por el iniciador. Como traductor, ocupa una posición central por ser el receptor del texto fuente y el productor del texto de llegada. Nord describe al traductor como un escritor “fantasma”, que produce un texto a pedido del iniciador para uso del receptor.

3.3. Análisis pretraslativo

El proceso de traducción implica una serie de pasos previos a la traducción y el funcionalismo se caracteriza por centrar su atención en los elementos y la función

textuales, y la función de la traducción. De allí la importancia de realizar un análisis pretraslativo.

3.3.1. El texto

Es necesario conocer el significado de un texto para entender la clasificación textual. El proceso de comprensión requiere un análisis detallado del texto origen previo a la traducción para reconocer los aspectos que influirán durante su desarrollo.

Bernárdez (1982) define el texto como la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia.

Nord (citada por López y Minett 1997) plantea que es importante para el traductor el análisis de los factores intratextuales y los factores extratextuales.

3.3.2. Factores extratextuales

Según Nord, los factores extratextuales son factores comunicativos y situacionales que utiliza el T.O. Estos factores constituyen la estructura externa de un texto e incluyen al emisor, la intención del emisor, la audiencia, el medio/canal, el lugar, el tiempo, el motivo y la función (Nord 2005:81). El traductor puede no conocer las intenciones del autor mientras traduce el texto.

Cuando un texto contiene muchos significados diferentes, resulta difícil para un traductor comprender plenamente los estratos del texto que pretende el autor, lo que significa que el traductor puede experimentar dificultades a la hora de decidir cómo percibe la traducción el lector de destino (Nord 2005: 67-73).

A continuación, se presentan los diferentes factores extratextuales mencionados por Nord (2005):

- **Emisor:** es la persona o institución que usa un texto con el fin de comunicar un mensaje o de general un efecto comunicativo.
- **Redactor:** es la persona que produce un texto con el fin de comunicar un mensaje o de general un efecto comunicativo.
- **Receptor/ destinatario:** es la persona o institución a quien se destina el uso de un texto.
- **Receptor secundario:** es la persona o la institución que recibe un texto por casualidad o en forma indirecta.
- **Canal:** es el vehículo oral o escrito que conduce un texto al receptor.
- **Intención:** es la pretensión de comunicabilidad de un texto que se asienta sobre factores extratextuales e intratextuales.
- **Dimensión espacial:** es el conjunto de condiciones del lugar en que se produce, se usa o se recibe un texto.
- **Dimensión temporal:** es el conjunto de condiciones del momento en que se produce o se usa el texto.

- **Motivo:** es el vínculo entre la situación comunicativa de producción o uso de un texto que remite a un acontecimiento exterior o anterior a la situación comunicativa, (por qué fue escrito el texto).
- **Función del texto:** es el destino del que se le dota el texto y se asienta en los factores extratextuales e intratextuales.

3.3. 3. Factores intratextuales

Los factores intratextuales se refieren principalmente a los factores internos del propio texto traducido, se Incluyen el tema, el contenido y la composición del texto, las presuposiciones, el léxico, la estructura de las frases e incluso los elementos no verbales (Armstrong 2005:42). Los factores intratextuales, al igual que los extratextuales, son interdependientes hasta cierto punto. Esto se debe a que, en un texto, el tema influye en el contenido, y el contenido, a su vez, influye en las presuposiciones del autor.

- **Tema:** es la idea que le da coherencia al texto, el cual puede aparecer referenciado en el título o en algún otro apartado mediante una síntesis.
- **Contenido:** es la referencia que el texto hace de los objetos y fenómenos en una realidad extralingüística, ya sea ficcional o real. Esta referencia se presenta mediante información semántica contenida en las estructuras lexicales y gramaticales, como por ejemplo en palabras, frases, tiempos gramaticales, etc.

- **Presuposiciones:** son aquellas informaciones que se asumen como conocidas por los participantes del acto comunicativo. Las presuposiciones usualmente hacen referencia a objetos y fenómenos de la cultura del emisor o informaciones que este asume como conocidas por el receptor. Debido a esto el traductor debe ser conocedor de estas presuposiciones para que así pueda transmitir las al lector del texto traducido.
- **Composición textual:**
 - **Macroestructura:** se refiere a la jerarquización de las distintas secciones del texto. (Ej.: capítulos, apartados, párrafos, fragmentos, etc.)
 - **Microestructura:** se refiere a la división dentro de las oraciones.
- **Elementos no verbales:**
 - Comprende los elementos de la comunicación cara a cara. Incluye las expresiones faciales, gestos, calidad de la voz, etc. En la comunicación escrita comprenden los elementos no lingüísticos como fotografías, ilustraciones, logos, tipo de impresión, etc.
- **Léxico:** la elección del léxico está determinada tanto por los factores intratextuales como los extratextuales. A nivel intratextual el léxico se define a partir del tema. Dependiendo del tema ciertos campos semánticos serán más representados debido al uso de ciertos conceptos a nivel extratextual se observan características del léxico que reflejan la situación en que el texto es usado.

En conclusión, el análisis del texto en el modelo de traducción de Nord hace hincapié en la necesidad de analizar el contexto situacional y considera el proceso de traducción como un acto de comunicación. Todas estas interpretaciones se justifican por la función que desempeña la traducción, que incluye la referencial, la apelativa, la expresiva y la fática.

3.3.4 Tipología textual

En la producción y análisis de texto es fundamental conocer las diferentes tipologías textuales. Consisten en una categorización de los diferentes tipos de textos que existen en función de ciertos rasgos específicos. En este sentido es necesario conocer la tipología textual a la que pertenece el texto origen con la finalidad de orientar la traducción, en función de la estrategia y de los lineamientos establecidos en el encargo de traducción.

Hatim y Mason en su obra *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* (1995) señalan que “sea cual sea la tipología a la que se recurra, todo texto acabará mostrando rasgos de más de un tipo, y esta multifuncionalidad no es la excepción sino la regla”: (Hatim y Mason: 179).

Lo señalado por estos autores significa que la mayoría de los textos presentan un carácter de heterogeneidad en sus rasgos. No obstante a pesar de esta diversidad tipológica y textual dentro de un mismo texto, siempre existirá lo que (Hatim y Mason, 1995, p.181) denominan como *foco textual dominante* en su intención

comunicativa. Es decir, un texto puede tener predominancia narrativa, conversacional, dialogal, argumentativa o explicativa, entre otros.

Dentro de las clasificaciones textuales se encuentra el modelo secuencial de Adam, que es uno de los más influyentes en lo que respecta a la clasificación de las tipologías textuales.

Jean Michel Adam es un lingüista francés quien propuso en 1992 el *modelo de secuencia textual prototípica* en su libro *Les textes. types et prototypes*. Adam afirma que no pueden concebirse tipos de textos puros en cuanto al tipo al que pertenecen, debido a que los textos presentan una heterogeneidad tipológica. Es decir, un texto no puede ser solo narrativo porque presentará fragmentos con otras características textuales como argumentativas, dialogales, etc.

Adam (1992: 8) define el texto como:

Una estructura compuesta de secuencias, a partir de allí define la secuencia como una red relacional jerárquica entre una entidad relativamente autónoma, dotada de una organización interna que le es propia y, por consiguiente, en relación de dependencia/independencia con el conjunto más vasto del cual forma parte.

Adam distingue cinco secuencias textuales prototípicas: descriptiva, narrativa, argumentativa, explicativa y dialogal. Para este autor un texto está constituido por diversas secuencias. Estas secuencias se combinan en el texto, así que Adam establece una distinción entre dominante y secundaria; y envolvente e incrustada. Una

secuencia es dominante cuando se presenta con mayor frecuencia en el texto. La secuencia secundaria es aquella que está presente en el texto sin ser la dominante. La secuencia envolvente es la que enmarca y da sentido al conjunto del texto. Finalmente, la secuencia incrustada es aquella que aparece insertada en la secuencia envolvente. A modo de ejemplo, en un artículo editorial, la secuencia argumentativa constituye la secuencia envolvente, al darle sentido al texto, sin embargo pueden aparecer secuencias incrustadas como la narrativa o la descriptiva simultáneamente. Como se puede observar, las secuencias tienden a combinarse de manera jerárquica dentro de un texto.

- **Secuencia narrativa**

Se caracteriza por la concatenación de eventos que ocurren en una narración, además está organizada en tres etapas: introducción, nudo y desenlace. Esta estructura permite que las acciones y los personajes de la historia se desarrollen. Esta tipología destaca la relevancia de los conectores temporales, la gran variedad de verbos de acción, el predominio de verbos conjugados en pasado y el uso del diálogo. (Adam, 1992: 15)

- **Secuencia descriptiva**

En esta tipología la organización interna del texto presenta las características de una persona, objeto, lugar, situación, etc. En ella existen dos vertientes; en la técnica se enfatiza la exactitud de los datos, en la literatura las definiciones son más personales y así el autor le añade intencionalidad.

En la tipología descriptiva predomina la adjetivación, los verbos en pretérito imperfecto, o presente del indicativo, el uso de una amplia gama de comparaciones y metáforas, el uso de oraciones copulativas, así mismo el uso de conectores textuales es indispensable para conectar las diferentes partes del texto. (Adam, 1992: 18).

- **Secuencia argumentativa**

Esta tipología se caracteriza porque presenta la postura del autor a través de la presentación coherente de motivos que tiene como objetivo persuadir al lector sobre un tema específico. De este modo, la tipología argumentativa, expone un conjunto de razones para demostrar el propósito o justificar un punto de vista.

Esta tipología está organizada para formular y defender de forma clara la postura del autor. Parte del desarrollo consiste en exponer los argumentos basados en recursos propios como citas de personajes con autoridad, ejemplificaciones, datos estadísticos, preguntas retóricas, comparaciones etc. Al terminar un texto argumentativo se deben sintetizar las ideas principales del discurso, proponer un plan de acción a seguir y las conclusiones obtenidas de la tesis del autor. (Adam, 1992: 21).

- **Secuencia explicativa**

Está caracterizada por la presentación de hechos, ideas o conceptos. Su finalidad es la de indicar los temas de interés general a un público especializado. Provee claridad y precisión de las ideas. En su uso se emplea comúnmente el uso presente del modo indicativo, conectores, además de recursos como definiciones, comparaciones, enumeraciones y ejemplos.

Por lo general existen dos tipos de textos explicativos; los textos divulgativos dirigidos a un público amplio y que no requiere conocimiento previo del tema. Por ejemplo: los textos escolares, trípticos y enciclopedias. Por otro lado, tenemos los textos especializados que requieren de conocimiento previo por parte del lector. Por ejemplo: textos médicos, textos legales, monografías. (Adam, 1992: 22).

- **Secuencia dialogal**

Esta tipología destaca por su uso oral, discursivo y lingüístico en las variadas manifestaciones del lenguaje. En los textos correspondientes a esta tipología se puede observar el intercambio de participantes en la situación comunicativa que están expuestos por los parlamentos, por ejemplo un emisor y receptor. Este tipo de texto está acompañado de acotaciones, guiones y comillas. (Adam, 1992: 25).

3.4 Problemas y dificultades de traducción

Al momento de traducir nos encontramos con diferentes tipos de problemas que debemos solventar guiándonos por las diferentes estrategias de traducción. Nord (1991) define estos problemas como “las dificultades lingüísticas y extralingüísticas, de carácter objetivo con las que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora”. Sin embargo, Albir (2001) afirma que las dificultades y los criterios de resolución de problemas van a depender de la formación y el nivel del traductor.

Con el fin de analizar los problemas de traducción, Nord (2009; p, 233) plantea las diferencias entre los problemas y las dificultades de traducción. Los problemas están relacionados con el texto, son intersubjetivos, y se solucionan mediante procedimientos traslativos que forman parte de la competencia traductora.

Los problemas de traducción propuestos por Nord (1991) son:

1. **Problemas lingüísticos:** son problemas que surgen por las diferencias entre los dos códigos lingüísticos y morfosintácticos.
2. **Problemas textuales:** son problemas relacionados con la traducción de figuras estilísticas, cohesión, imágenes, metáforas, convenciones de género, estilo y tono.
3. **Problemas culturales:** estos ocurren cuando el traductor se enfrenta a dos sistemas culturales y a sus correspondientes convenciones culturales, valores, mitos, percepciones, creencias.
4. **Problemas pragmáticos:** son problemas en los que se enfrentan dos funciones comunicativas. Influyen la intención con la que se produce el texto, las características del encargo y las características del receptor.

En otra instancia, las dificultades de traducción son subjetivas, individuales, e interrumpen el proceso hasta que sean superadas mediante las herramientas adecuadas. Estas son textuales, competenciales, profesionales y técnicas.

5. **Dificultades textuales:** en este caso al traductor se le imposibilita entender el léxico del texto origen debido a la abundancia de términos técnicos, neologismos, palabras compuestas, una sintaxis compleja, oraciones complicadas, estructuras nominales, gerundios, elementos no verbales. Se

incluyen en esta categoría los errores o faltas tipográficas, la mala reproducción del material, etc.

6. **Dificultades competenciales:** estas dificultades radican en el traductor, ya sea porque no tiene un buen dominio en las dos lenguas, en la cultura meta, falta de vocabulario, desconoce las convenciones de la tipología textual, desconoce la terminología, además puede que su competencia traslativa no sea la adecuada para la tarea asignada.
7. **Dificultades profesionales:** este tipo de dificultades se relacionan con el encargo de traducción. Puede ser que no haya un encargo o que el encargo no sea preciso. También es posible que el encargo sea muy complejo y que el traductor requiera modificar el texto origen para una debida traducción. Otros factores que influyen es el plazo de entrega de la traducción, es decir, si el plazo de entrega es muy corto es posible que el traductor cometa más errores.
8. **Dificultades técnicas:** este cuarto tipo son las dificultades correspondientes a las condiciones de trabajo. Esto incluye la disponibilidad de material terminológico y bases de datos, falta de conexión a internet, dificultad para consultar con un experto en la materia. En la actualidad también influye si el traductor tiene a su disposición CAT tools¹.

¹ La Traducción asistida por computadora, Traducción asistida por ordenador o CAT es el proceso de reproducción de un texto en otra lengua que lleva a cabo una persona con la ayuda de software o programas de ordenador desarrollados específicamente a tal fin.

3.5 Técnicas o procedimientos de traducción

Las técnicas o procedimientos de traducción son herramientas que nos ayudan a identificar problemas de traducción presentes en el texto origen. Hurtado Albir determinó que el traductor puede tener problemas para realizar la traducción, porque carece de los conocimientos o habilidades. Aquí es donde entran las estrategias de traducción, que ella define como: “procedimientos (conscientes e inconscientes, verbales y no verbales) orientados a la consecución de una meta, que sirven para resolver problemas encontrados en el camino y son un elemento esencial de todo saber operativo o procedimental”. (Albir, 1999).

Así, con base en las sugerencias de varios autores sobre los procedimientos de traducción, Albir propone las siguientes técnicas de traducción:

- Adaptación: se reemplaza un elemento cultural de la lengua de partida por un elemento cultural de la lengua de la cultura receptora. Ejemplo: (baseball: béisbol).
- Compensación: los elementos informativos o un efecto estilístico son cambiados de lugar cuando no pueden reflejarse en el sitio exacto del T.O. Ejemplo: (pasen: please, come in)
- Amplificación: se agregan precisiones que no aparecen en el texto de partida o se amplían las ideas. Ejemplo: (notas a pie de página).
- Equivalente acuñado: se utiliza un término o expresión reconocidos en la lengua de llegada. Ejemplo: (as like as two peas= como dos gotas de agua).

- Modulación: se realiza un cambio de percepción de mensaje, puede ser léxico o estructural. Ejemplo: (the possibility was removed= se descartó la posibilidad).
- Préstamo: se integran palabras o términos de otra lengua en el T.T. tal cual como aparecen en el T.O. Ejemplo: (lobby).
- Reducción: no se formulan elementos de información del T.O. Ejemplo: (he failed to come= no vino).
- Transposición: se cambia la categoría gramatical. Ejemplo: (he will soon (adv) be back= no tardará (verb) en venir)

3.5.1. La equivalencia en el proceso de traducción

En el proceso de traducción es necesario considerar el concepto de equivalencia, este concepto nos permite establecer la relación entre el texto origen y el texto meta. El término de equivalencia ha sido objeto de controversia en el ámbito de la traductología, desde el punto de vista de su naturaleza, definición y aplicación.

Los lingüistas Vinay y Darbelnet (1958), Nida (1959) y Jakobson (1959) fueron los primeros en utilizar este término; citado en Hurtado, Albir, Traducción y Traductología: introducción a la traducción, p, 203.

Vinay y Darbelnet explican el concepto de equivalencia como un procedimiento más entre otros. Estos lingüistas consideran que la equivalencia es un procedimiento en el que se reproduce la misma situación del texto origen en un texto

meta, aunque realizando una redacción diferente de manera que se mantenga el impacto estilístico del texto origen en el texto meta.

Jakobson (1959; p, 233) señala que "La equivalencia en la diferencia es el problema fundamental del lenguaje y la preocupación central de la lingüística" Esto quiere decir que no existe una equivalencia total entre el texto origen y el texto meta, ya que se trata cambiar al menos el código.

Otro lingüista que se ocupó del concepto de equivalencia fue Eugene Nida. Según este lingüista (1964; p, 163) la equivalencia es un principio básico de la traducción, la meta del traductor es conseguir la equivalencia más cercana posible en una situación determinada. Asimismo, Nida (1964; p, 156) sostiene que los traductores deben buscar la equivalencia aproximada y no la absoluta, ya que dos cosas no son idénticas en dos lenguas.

Nida distingue entre dos tipos básicos: la equivalencia formal y la equivalencia dinámica, citado por Munday (2001; p, 42-43). Nida argumenta que la equivalencia formal sucede cuando el texto meta se asemeja bastante a la lengua origen, tanto en contenido como en estilo; mientras que la equivalencia dinámica se enfoca en la respuesta que produce la traducción en el lector, siempre y cuando esté orientada hacia la lengua meta.

Nida y Taber (1986; p, 19) consideran que el objetivo primordial del traductor es que los lectores del texto meta tengan la misma reacción que los lectores del texto origen.

El buen traductor está dispuesto a hacer todos los cambios formales que sean necesarios para reproducir el mensaje de

acuerdo con las formas estructurales propias de la lengua receptora. Todo lo que se dice en una lengua se puede decir en otra, a menos que la forma sea un elemento esencial del mensaje.

3.5.2 Problemas y retos de la traducción cultural

En virtud de la relación que existe entre traducción y cultura, el grado de complejidad de la traducción cultural constituye un desafío para el traductor cultural. Este desafío sucede cuando el término del texto origen, además de su significado literal, también contiene matices culturales que no coinciden en la cultura del texto meta.

El traductor cultural ha de tener como competencia traductora un conocimiento amplio no solo de ambas lenguas, sino también de sus culturas. Esto significa que la traducción de un texto cultural implica un dominio lingüístico y un conocimiento del contexto sociocultural que exige una actitud de compromiso ético del traductor.

Cuando se traduce un texto cultural, el traductor debe documentarse para comprender cada referente cultural (ideas, palabras y frases) a fin de reflejar su significado en el texto meta. Esto obedece a que en la traducción de textos culturales aparece una carga importante de términos que identifican elementos propios de la realidad cultural, tales como elementos religiosos, vestimenta, instrumentos musicales, elementos artísticos, elementos geográficos etc.

La realidad es que en muchos casos el traductor se enfrenta a la mediación entre dos culturas muy lejanas, tanto desde un punto de vista lingüístico, como geográfico y cultural. De allí la importancia de familiarizarse con la cultura del país de origen del T.O. para comprender como se utilizan los términos o frases.

Mona Baker, una profesora egipcia de estudios de traducción y directora del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Mánchester, Inglaterra, en uno de sus libros más conocido, llamado *In Other Words: A coursebook on translation*, Baker (1992: 6) ahonda en el problema de la equivalencia con un enfoque neutral en el que la traducción está influenciada por elementos lingüísticos y culturales. Así Baker explica la equivalencia: “se utiliza aquí con la salvedad de que aunque la equivalencia puede obtenerse normalmente en cierta medida, está influenciada por una variedad de factores lingüísticos y culturales, por lo que siempre es relativa”.

Baker, en su libro, incorpora cuatro niveles de equivalencias: a nivel de palabra, a nivel superior de la palabra, a nivel gramatical, a nivel textual y a nivel pragmático. Al utilizar la equivalencia el traductor está en la posibilidad de encontrar un término equivalente para el texto meta. Por otra parte, plantea cuatro estrategias para conseguir equivalencias, totales o parciales, para los diferentes niveles.

La traducción a nivel de la palabra

Baker define la equivalencia a nivel de la palabra como: “la no equivalencia a nivel de la palabra significa que el texto meta no cuenta con un equivalente directo para una palabra que se encuentra en el texto origen”. (Baker, 1992: 20).

A continuación, se señalan los once tipos de no equivalencia a nivel de la palabra de acuerdo con Baker.

a) Conceptos culturalmente específicos

La palabra en la lengua de partida puede expresar una idea completamente desconocida para la cultura de llegada. El concepto en cuestión puede ser abstracto o concreto; puede referirse a una creencia religiosa, a una costumbre o a un tipo de cocina. Estos son conceptos específicos de una cultura.

b) El concepto de la lengua origen no está lexicalizada en la lengua meta

La palabra de la lengua origen puede expresar un concepto conocido en la cultura de llegada pero que no se encuentra lexicalizado, es decir, no se ha "asignado" ninguna palabra en la lengua meta.

c) La palabra de la lengua origen es semánticamente compleja

La palabra de la lengua origen puede tener un significado complejo, porque puede en algunos casos expresar un conjunto más complejo de significados que una oración entera. Se trata de un problema de traducción bastante común.

d) La lengua origen y la lengua meta tienen diferente sentido

La lengua meta puede distinguir entre significados con mayor o menor distinción que la lengua origen.

e) La lengua meta carece de un superordinado

La lengua meta puede tener palabras específicas (hipónimos) que carezcan de una palabra general (hiperónimo) que dirija el campo semántico.

f) La lengua meta carece de un término específico (hipónimo)

Las lenguas tienden a tener más palabras generales (hiperónimo) que palabras específicas (hipónimo). Baker expone que cada lengua solo establece distinciones a significados que sean relevantes para su entorno.

g) Diferencias en la perspectiva física o interpersonal

La perspectiva física se refiere a la proximidad o a la lejanía de los objetos o personas. En algunas lenguas la perspectiva física puede tener más importancia que en otras.

h) Diferencias de sentido expresivo

Aunque una palabra de la lengua término tenga el mismo significado proposicional que una palabra de la lengua origen, puede tener un significado expresivo distinto. Depende del contexto si la diferencia es significativa o sutil, aunque debe ser lo suficientemente significativa como para causar un problema de traducción en un contexto dado.

i) Diferencias en la forma

En ocasiones, una forma específica del texto origen no tiene equivalente en la lengua meta. Muchas veces no existen traducciones directas en otras lenguas para determinados sufijos y prefijos que en español transmiten significados preposicionales de otro tipo.

En español se suelen usar diminutivos y los más comunes son los sufijos -ito, -illo y -cito. Estos diminutivos no solo tienen un significado gramatical, sino que puede tener un significado léxico.

j) Diferencias en la frecuencia y la finalidad del uso de formas determinadas

Si una forma particular de un término tiene un equivalente en la lengua meta, puede haber diferencia en la frecuencia o el propósito para el cual se usa

k) El uso de préstamos en el texto origen

El uso de préstamos en el texto supone un problema en la traducción. Por lo general se usan para añadir valor o prestigio al texto. Otro problema que surge son los falsos amigos. Los falsos amigos son palabras o expresiones que poseen una grafía similar, pero transmiten significados diferentes. Uno de los ejemplos que propone la autora es que un traductor de japonés confunda la palabra *feminist* en inglés que *feminist* en japonés. Feminista en japonés suele utilizarse para describir a un hombre excesivamente blando con las mujeres, aunque en inglés significa una persona que apoya los derechos de las mujeres.

Las estrategias anteriormente señaladas son de gran importancia al momento de traducir textos culturales, porque permite ir más allá de la equivalencia de palabras, adaptar los mensajes entre diferentes lenguas y tener en cuenta la importancia de la traducción cultural. Esto te ayuda a lograr una traducción más precisa y fiel al contexto original del libro.

CAPÍTULO IV

4 Descripción del Proceso de Traducción

4.1. Análisis previo a la traducción

Antes de comenzar a traducir un texto, es importante que el traductor considere tanto el texto completo como el encargo. Christiane Nord (Nord, 1991) recomienda realizar un análisis detallado de los factores que intervienen en el proceso de traducción antes de comenzar a traducir, de esta forma, el traductor puede reconocer las características del texto en cuestión, identificar problemas en su tarea y examinar él mismo las similitudes de los textos, evitando así los posibles problemas que puedan surgir durante el proceso de traducción y cuya resolución posterior será más fácil. El traductor deberá recurrir a glosarios y diccionarios especializados, páginas web especializadas que permitan desarrollar la traducción.

4.2. Análisis del texto origen

El libro *Indian Dance Through a Critics Eye* es una antología de 36 artículos sobre danzas clásicas de la India que fueron escritos por la crítica de danza Leela Venkataraman y publicados en diferentes medios impresos de ese país (Diario *The Hindu*, en las revistas *Odissi* y *Sruti* etc.). Este libro está comprendido por 207

páginas y fue publicado el 1 de enero de 2017 por la División de Publicaciones del Ministerio de Información y Radiodifusión del Gobierno de la India.

4.3. Factores extratextuales

La carrera de Leela Venkataraman como escritora de danza comenzó como crítica de danza en el *National Herald* en 1980, tras lo cual trabajó en otro diario, *The Patriot*. Fue seleccionada como crítica de danza para el diario *The Hindu* cuando el periódico comenzó su edición de Delhi, y ha estado en el periódico desde entonces. Su columna *Friday Review* ha ganado la reputación de ser el comentario más incisivo sobre la escena de la danza en la capital.

El receptor del texto origen son lectores interesados en el conocimiento y reflexión sobre el milenarismo arte de las danzas de la India, en especial sobre la danza Odissi, Kathak y el arte dramático Yakshagana.

4.4. Factores intratextuales

En el texto origen, la autora relata la historia de las danzas de la India desde la antigüedad y a través de todos los procesos históricos que han tenido impacto en el desarrollo de las formas de arte antes mencionadas. De igual forma, la autora nos plantea su visión y consideraciones acerca del futuro de las diferentes danzas de la India frente las expectativas de una audiencia cosmopolita sin que estas manifestaciones artísticas pierdan su identidad y autenticidad.

Debido a que el texto origen es un texto especializado, presenta información que no es mencionada porque se presupone que los receptores la conocen. Esto sucede con: lugares, personajes, instrumentos musicales, estilos de música, técnicos de danza, vocabulario especializado de danza, vestimenta, religión, épicos de la India e historia. El texto se encuentra escrito en un registro estándar y culto; posee una estructura coherente e igualmente se observa el uso de elementos no verbales como imágenes a color de bailarinas e incluye una inscripción escrita en idioma sanscrito.

4.5. Análisis de la tipología textual del texto origen

Para fines del presente Trabajo Especial de Grado se ha considerado la propuesta de Jean Michel Adam llamada Modelo de Secuencia Textual Prototípica (1992). Las cuatro secciones traducidas del capítulo IV pueden ser consideradas como textos heterogéneos porque están construidas sobre la base de diferentes secuencias textuales, las cuales aparecen de forma lineal o alterna.

En el texto se evidencian secuencias textuales narrativas, cuya importancia es básica para la transmisión cultural, así se presenta en el texto origen, (párrafo 2, página 95) *“During what has been referred to as the Renaissance period for classical dance in India, the years just before and after Independence saw in the new search for roots of the Indian identity; a renewed vigour in reclaiming, reinventing and reviving of our dance traditions, particularly the Margi, which in the categorization as spelt in the west, carne to be addressed as classical”*. Y fue traducido en el texto término como: *“Durante lo que se ha denominado como el período del renacimiento para las danzas clásicas en India, es decir, los años antes y después de la*

independencia, fue caracterizado por una vigorosa reivindicación y la revitalización de nuestras danzas tradicionales, en especial el Margi. Esta es una categorización, que, tal como se escribe en occidente, pasó a ser denominada como “clásica”. (Párrafo 2, página1)

La autora argumenta las razones por las que concuerda con un experto sobre la evolución de la danza Odissi (párrafo 2, página 96). *One had to agree with the logic of the Guru's argument. Every innovative attempt will have to be viewed on its own merits, so that no creative effort will invite a summary dismissal as polluting the art form. One needs to keep in mind that tradition and modernity are after all comparative terms and are relevant only in relation to each other. Today's modernity may become tradition a few years hence;* que fue traducido en el texto término como: *“Debemos estar de acuerdo con el razonamiento en la afirmación del Gurú. Cada intento innovador deberá ser valorado por sus propios méritos, de modo que ningún esfuerzo creativo sufrirá un rechazo generalizado por considerar que contamina la forma de arte. Debemos tener en cuenta que la tradición y la modernidad, después de todo, son términos comparativos, y su relevancia es interdependiente. Lo que hoy resulta moderno, podría convertirse en tradición luego de unos años”*. (Párrafo 9, página 4).

La autora también describe la relación entre la audiencia y los bailarines (párrafo 7, página 94). *“When the same dancer began her new group ventures like Shurpanakha, fortunately Delhi audiences responded very favourably. Similarly, when Ramli Ibrahim introduced his innovative group productions based on Odissi, there was great reluctance from some quarters to accept what was presented as a*

welcome trend.” Este párrafo fue traducido como: “*Cuando la misma bailarina comenzó a incursionar de nuevo junto a su grupo, tal y como Shurpanakha, por suerte, el público respondió de forma favorable. De igual forma, cuando Ramli Ibrahim introdujo las novedosas producciones de su grupo, basadas en la danza Odissi, estas fueron recibidas con gran reticencia por parte de unos sectores quienes no contemplaban la presentación como una tendencia favorable.*”(Párrafo 15, página 5)

5) En este texto la autora explica la importancia del vestuario en la danza Odissi (párrafo 11, página 98). “*Costume is essentially a matter of convention. What did the Konarka dancer wear? What did Indrani Rahman, who was really the person to introduce Odissi to the world stage, wear? For that matter, even Yamini Krishnamurthy who was a student of Pankaj Charan Das, danced Odissi without the odhni. If even slim and well kept bodies dancing without the odhni makes the spectator uncomfortable, because of conditioned eyes and taste (used as people are to seeing the Odissi dancer dress in a particular mode approved by the gurús), one may in passing mention that it was strange to see the female dancers without the top cloth.*” Fue traducido como: “*El vestuario es en esencia una cuestión de costumbre. ¿Qué usan los bailarines en el Festival de Konarka? ¿Qué usó Indrani Rahman cuando le presentó la danza Odissi al mundo? Incluso Yamini Krishnamurthy, que fue alumna de Pankaj Charan Das, bailó Odissi sin odhini. Aún los cuerpos delgados y bien cuidados de las bailarinas de Odissi, que bailan sin odhini, hacen que el espectador se sienta incomodo, debido a los ojos y el gusto condicionados (acostumbrados a ver a las bailarinas de Odissi a vestirse de una forma particular*

aprobados por los gurús); se puede mencionar que era extraño ver a las bailarinas sin la pieza.” (Párrafo 15, página 7).

Incluso este capítulo contiene una secuencia dialogal, en este caso entre la escritora y su gurú (párrafo 3, página 96). *“On his vehement reaction to changes as being totally inimical to what he and Jayantika had set down, I asked him to remember what Odissi tradition had been before he and other stalwart gurus like him decided to create the new dance superstructure for the proscenium. “Did you not adapt khol rhythms for the pakhawaj whose mnemonic vocabulary is different? Did you not bring in Chhau movements consciously into a composition like Ekalavya? Have you not danced Odissi to non Oriya lyrics? I know of the Carnatic mridangam rhythm patterns that have been the inspiration for Kathak ‘ladhis But nobody thinks Kathak has become South Indian through this act. Similarly if Sharmila Biswas uses Dhanurdhar Reddy’s mridanga rhythmic for Odissi, how do you react so sharply against it- and I must admit that what was done by your disciple was most aesthetically created.” After a few moments of pondering silence, the Guru said, “True, but not keeping a bridle will mean the horse bolting and the entire style getting into a runaway situation where one will not know Odissi from any other form”;* que fue traducido como: *“Hablamos acerca de su vehemente reacción a los cambios y por ser totalmente contrario a lo que él y Jayantika habían establecido. Le pedí que recordara lo que eran la tradición Odissi antes de que él y otros intrépidos gurús decidieran crear una nueva superestructura para el proscenio. “¿Acaso no adaptaron los ritmos del khol para el pakhawaj cuyo vocabulario mnemotécnico es diferente? ¿No introdujo de forma intencional los movimientos de Chhau en una*

composición como el Ekalavya ¿No has bailado Odissi con letras que no están escritas en Oriya? Conozco los patrones de ritmo Carnático mrdangam que que han servido de inspiración para los ladhis de Kathak. Sin embargo, por esta razón nadie piensa que el Kathak se ha convertido en una danza del Sur de la India. De la misma manera, si Sharmila Biswas utiliza los ritmos mriganga de Reddy Dhanurdhar para la danza Odissi, ¿Cómo es posible que seas tan tajante al respecto? Y debo admitir que lo hecho por tu discípulo fue creado por pura estética.” Tras unos momentos de reflexión silenciosa, el Gurú dijo: “Cierto, pero si al caballo se le sueltan las riendas y se desboca, no significa que todo el estilo se salga de control y ya nadie pueda reconocer la danza Odissi.” (Párrafo 9, página 3).

4.6. Documentación

Es imprescindible realizar una documentación adecuada antes de traducir cualquier texto. Este paso le permite al traductor familiarizarse con el contenido del texto origen. Por lo tanto, es importante buscar textos bilingües, información relevante, glosarios, diccionarios especializados, bases de datos terminológicas, etc. Actualmente, estos recursos se pueden encontrar en Internet, ayudando a los traductores a completar sus tareas de traducción. La documentación fue parte esencial de la traducción ya que le permitió a la pasante ampliar sus conocimientos con respecto a la terminología para así poder ampliarlo en las notas de traductor.

CAPÍTULO V

5. La Traducción

5.1. Texto término

La identidad Odissi un mundo globalizado: la necesidad de un cambio de actitud

[Inscripción en sánscrito.]

पुराणमित्येव न साधु सर्वं न चापि काव्यं नवमित्यवद्यम्। सन्तः परीक्ष्यान्यतरद्जन्ते मूढः
परप्रत्ययनेयबुद्धिः ॥

Nada debe ser aceptado como bueno o malo solo porque es viejo. Nada debe ser tratado como malo solo porque es nuevo. Los grandes hombres se declinan por una o por la otra luego de una meticulosa inspección o deliberación, los tontos son los únicos que ponen sus creencias en manos de otro.

(TR. A.K.Krishna Rao)

Así lo dijo Kailadasa en su obra *Malavikagnimitra*.

¡Qué palabras tan proféticas! Aún conservan tanta validez como cuando fueron acuñadas hace siglos. La tirantez entre lo que unos llaman tradición, que se deriva de la identidad y la legitimidad desde la antigüedad, y la contemporaneidad, ha sido resumida en estas cuatro líneas.

Durante lo que se ha denominado como el período del renacimiento para las danzas clásicas en India, es decir, los años antes y después de la independencia, fue caracterizado por una vigorosa reivindicación y la revitalización de nuestras danzas tradicionales, en especial el *Margi*². Esta es una categorización, que tal como se escribe en occidente, pasó a ser denominada como “clásica”. De hecho, los estudiosos y los practicantes de la danza lucharon para que sus respectivas danzas fueran denominadas como “clásicas”, y fue la Central Sangeet Natak Akademy³ (SNA) que a través a través de un proceso (no de la misma forma en todos los casos, ya que no hay un artículo en la constitución que establezca un método para tal función), otorgó lo que se considera como un estatus destacado a cada danza. Por lo general, la SNA fue presionada por entusiastas regionales, así como por funcionarios con poder de la zona a la que pertenecían. Al tener la SNA un presidente de Assam (estado de la República de la India ubicado en el noroeste), con el transcurso del tiempo, la danza Sattriya fue reconocida como una danza clásica.

Una forma de danza renovada, inspirada por tradiciones existentes como la danza *Gotipua*⁴ y otra danza extinguida en su totalidad como fue la danza *Mahari*⁵ del mismo modo representaciones históricas y arquitectónicas; la danza Odissi atravesó momentos difíciles con pioneros como Kali Charan Patnaik, quien

² **Mārgi**: todas las danzas que son clásicas y tienen movimientos estilizados específicos basados en los principios dados por Bharat Muni en las Nāṭya Shāstra entran en la categoría Mārgi.

³ **Sangeet Natak Akademy** es la academia nacional de música, danza y artes escénicas establecida por el Gobierno de la India.

⁴ **Gotipua** es una forma de danza tradicional en el estado de Odisha, India, y es la precursora de la danza clásica Odissi.

⁵ **Mahari** es una forma de danza ritual del estado indio oriental de Odisha que solía ser realizada en el templo del Señor Jagannatha en Puri por bailarines devadasi llamados maharis.

reivindicó la danza Odissi para que obtuviera reconocimiento. Cualquiera sean las razones a favor o en contra y las alegaciones de “autenticidad” y “pureza” en una forma de danza reestructurada a finales de los años cincuenta y a principios de los años sesenta; las primeras tres décadas después de entrar en el pan-indianismo y más tarde en el ámbito internacional, contemplaron los elementos compuestos bajo los géneros prescritos de *Mangalacharana*⁶, *Batu*⁷ o *Sthai*⁸, *Pallavi*⁹, *Abhinaya*¹⁰ y *Moshka*¹¹, así ganaron muchos admiradores, tanto de profesionales como de audiencia alrededor del planeta. Sin embargo, la extraña sensación de *déjà vu* comenzó a percibirse luego de cuatro décadas de un amplio repertorio, y, de pronto, surgió la pregunta: ¿Cuál es el destino de la danza Odissi?

Este dilema no es exclusivo de la danza Odissi. Todas las danzas clásicas confrontan un reto similar, y cuanto más popular es la danza, más difíciles son las

⁶ **Mangalacharan** es el primer elemento del repertorio de danza Odissi.

⁷ **Batu Nritya**; es una ofrenda de danza pura con poses esculturales que describen acciones como el toque del tambor, la veena, la flauta y los platillos. También se elaboran intrincados patrones rítmicos en diferentes pasajes de un estribillo continuo, y no se permite ningún canto o recitación en el acompañamiento.

⁸ **Sthai** es el segundo ítem que se aprende en la danza clásica Odissi. Es una coreografía de pura técnica, dónde se exhibe más la destreza de la danza, sin involucrar aún abhinaya (el arte de la expresión). Sin embargo, el lenguaje de los hastas (gestos de las manos) y los pasos, así como la interpretación del ritmo con la marcación de los pies en los "zapateos", ya ejemplifican lo profundo complejo y bello de este arte.

⁹ **Pallavi**: es un elemento de danza pura en el que un raga se elabora mediante movimientos oculares, posturas corporales y un intrincado juego de pies. Pallavi significa literalmente florecimiento. Esto se aplica no solo a la danza, sino también a la música que la acompaña. El Pallavi comienza con un movimiento lento, grácil y lírico de los ojos, el cuello, el torso y los pies, y va creciendo lentamente en un crescendo hasta alcanzar el clímax con un ritmo rápido al final.

¹⁰ **Abhinaya**: es una danza expresiva, que consiste en la representación de una canción o poesía, en la que se transmite una historia al público a través de mudras, bhavas, movimientos oculares y corporales. La danza es fluida, muy grácil y sensual. El abhinaya puede interpretarse sobre versos en sánscrito y en lengua odiya.

¹¹ **Moshka** es una danza expresiva, que consiste en la representación de una canción o poesía, en la que se transmite una historia al público a través de mudras, bhavas, movimientos oculares y corporales. La danza es fluida, muy grácil y sensual. El abhinaya puede interpretarse sobre versos en sánscrito y en lengua odiya.

exigencias para hacer frente a las expectativas de las audiencias cosmopolitas, y además sin perder su propia identidad.

El factor más importante al momento de gestionar de forma adecuada las tradiciones es el de respetar el legado, en paralelo con la toma de consciencia de las sensibilidades contemporáneas del público; lo que se traduce en que la tradición y contemporaneidad no son dicotómicos. A menos que una danza sea relevante en el entorno

El factor más importante al momento de gestionar de forma adecuada las tradiciones es el de respetar el legado, en paralelo con la toma de consciencia de las sensibilidades contemporáneas del público; lo que se traduce en que la tradición y contemporaneidad no son dicotómicos. A menos que una danza sea relevante en el entorno donde se practique, se convertirá en un arte obsoleto. El “modernismo” como bien se ha dicho, no es un valor o una forma, sino una nueva situación cultural. Una vez comprendido esto, se entiende que el cambio es inevitable y que no es nada repetitivo ni poco original y así se puede esperar la apreciación constante del público. Las danzas tradicionales deben regenerarse, pero esto solo proviene de la creatividad individual del artista. No obstante, el punto focal es que no se pueden perder los elementos fundamentales de la danza al momento de buscar nuevas expresiones artísticas. Así pues, mientras se confirman o se redime los postulados de una tradición, el arte tradicional debe redescubrir su fortaleza en tiempos cambiantes. Debemos darnos cuenta de que a través del tiempo, los puntos de referencia cambian, mientras los amplios parámetros del arte deben permanecer fieles a su identidad; sin embargo, muchas cosas pueden cambiar a su alrededor, en su interior y en el público.

Por lo general, las personas se sienten muy dueñas de las tradiciones que pertenecen a sus regiones y tienden a considerar la danza, tal y como existe en su entorno como punto de referencia en todo momento; pero mucho puede cambiar a su alrededor y en su interior, y el público podrá percibirlo como un indicador fundamental de la vitalidad de la forma de arte.

Recuerdo una de las últimas e interminables conversaciones con el Gurú Kelucharan Mohapatra durante un vuelo desde Washington hasta Delhi, meses antes de su fallecimiento. Hablamos acerca de su vehemente reacción a los cambios y por ser totalmente contrario a lo que él y Jayantika habían establecido. Le pedí que recordara lo que eran la tradición Odissi antes de que él y otros intrépidos gurús decidieran crear una nueva superestructura para el proscenio. “¿Acaso no adaptaron los ritmos del *khol*¹² para el *pakhawaj*¹³, cuyo vocabulario mnemotécnico es diferente? ¿No introdujo de forma intencional los movimientos de *Chhau*¹⁴ en una composición como el *Ekalavya*¹⁵ ¿No has bailado Odissi con letras que no están escritas en Oriya¹⁶? Conozco los patrones de ritmo Carnático *mrdangam*¹⁷ que han

¹² **Khol** es un tambor asimétrico con forma de barril. Sus dos caras son de distinto tamaño y parece asemejarse a la antigua forma de tambor *Gopuchha*, descrita por Bharat en su *Natya Shastra*. La cara derecha del tambor, que tiene de tres a cinco pulgadas de diámetro, tiene un tono alto y produce un sonido metálico, mientras que la cara izquierda, que tiene de seis a ocho pulgadas de diámetro, produce un sonido grave más bajo.

¹³ **Pakhawaj** es un instrumento de percusión del norte de la India. El instrumento tiene forma de barril con una convexidad asimétrica hacia la izquierda.

¹⁴ **Chhau** es un baile tradicional del este de la India, principalmente en Odisha con el que se interpretan poemas como el *Mahabharata* y el *Ramayana*, y temas folclóricos locales o temas abstractos. Su origen se remonta a formas autóctonas de danza y prácticas marciales. *Khel* (técnicas de combate simulado), *chalis* y *topkas* (andares estilizados de aves y animales) y *uflis* (movimientos inspirados en las tareas cotidianas)

¹⁵ **Ekalavya**: es una composición en el que aparece uno de los reyes más destacados en la *Rajasuya Yagya*, donde honra a *Yudhishthira* ofreciéndole zapatos con respeto. Aunque no tenía el pulgar derecho, se le consideraba un arquero y guerrero muy poderoso.

¹⁶ **Oriya** es la lengua oficial del estado Indio de Odisha, antes Orissa.

servido de inspiración para los *ladhis*¹⁸ de Kathak¹⁹. Sin embargo, por esta razón nadie piensa que el Kathak se ha convertido en una danza del Sur de la India. De la misma manera, si Sharmila Biswas utiliza los ritmos mriganga de Reddy Dhanurdhar para la danza Odissi, ¿Cómo es posible que seas tan tajante al respecto? Y debo admitir que lo hecho por tu discípulo fue creado por pura estética.” Tras unos momentos de reflexión silenciosa, el Gurú dijo: “Cierto, pero si al caballo se le sueltan las riendas y se desboca, no significa que todo el estilo se salga de control y ya nadie pueda reconocer la danza Odissi.”

Debemos estar de acuerdo con el razonamiento en la afirmación del Gurú. Cada intento innovador deberá ser valorado por sus propios méritos, de modo que ningún esfuerzo creativo sufrirá un rechazo generalizado por considerar que contamina la forma de arte. Debemos tener en cuenta que la tradición y la modernidad, después de todo, son términos comparativos, y su relevancia es interdependiente. Lo que hoy resulta moderno, podría convertirse en tradición luego de unos años.

Sin embargo, ¿cuál es la realidad hoy en día, cuando la danza Odissi se practica con entusiasmo en diferentes partes del mundo, y se ha llegado a esta situación con plena cooperación y estímulo de los gurús, que también se han beneficiado de la fama, el reconocimiento y las ventajas económicas derivadas de

¹⁷ **Mridangam** es un instrumento de percusión de madera del sur de la India. Es el instrumento rítmico base de los conjuntos de música carnática.

¹⁸ **Ladhis**: es una cadena de patrones rítmicos entrelazados en una secuencia que se representa principalmente a través de pasos de pies. El Ladhi se centra principalmente en las composiciones de pasos que consisten en variaciones sobre un tema o una historia y termina en un tihai (composición normal de pasos).

¹⁹ **Kathak**: es una de las formas de danzas clásicas de la India.

viajes frecuentes por el mundo? Ningún gurú se ha abstenido de instruir no solo a los naturales de Odisha, sino también a los extranjeros. Por tanto, la danza Odissi se adaptará al espacio de cada practicante, independientemente del lugar que proceda. Las imágenes, los sonidos, los valores culturales de cada lugar dejarán sin duda su impacto, consciente o inconsciente, en la danza. De este modo, la danza Odissi no tiene una faceta uniforme, sino multicultural, y cada uno evoluciona según sus propias necesidades y fortalezas. En lugar de lamentar esta situación y considerarla como un deterioro de la “auténtica” danza Odissi, deberíamos ver esta realidad como diferentes energías que contribuyen al dinamismo híbrido de la danza Odissi, mediante la inyección de nuevas ideas y permitiendo que la danza permanezca en el presente sin perder interés. Aquí es donde se necesita un cambio de actitud.

Me viene a la mente algunos casos flagrantes en los que personas de mente cerrada que deberían haber sido más sabias y no decepcionar con sus respuestas ante el trabajo innovador. Uno de los miembros de Sangeet Natak Akademi patrocinó a Nritya Parva en 1998 en el teatro Rabindra Mandap, (en Odisha) donde Sharmila Biswas presentó elementos que no pertenecían al formato preestablecido. Todos los elementos experimentales fueron inspirados por las tradiciones narrativas de Orissa, y dos de los elementos fueron destacados por su belleza atemporal e imaginación, y aun así las reseñas en los diarios locales, incluido el diario *Statemann* condenó los elementos y casi acusan a la bailarina de destruir casi por completo la identidad intrínseca de la danza Odissi. Esta es la misma bailarina a la cual ahora llenan de elogios; su participación junto a su elenco en el Festival de Puri es descrita como brillante. ¿Deberíamos ser más agradecidos con quienes nos

iluminan o por el contrario deberíamos estar confundidos por completo debido a los oscilantes cambios de mentalidad?

Cuando la misma bailarina comenzó a incursionar de nuevo junto a su grupo, tal y como *Shurpanakha*²⁰, por suerte, el público respondió de forma favorable. De igual forma, cuando Ramli Ibrahim introdujo las novedosas producciones de su grupo, basadas en la danza Odissi, estas fueron recibidas con gran reticencia por parte de unos sectores quienes no contemplaban la presentación como una tendencia favorable. Recuerdo que experimentó de forma muy moderna con un *pallavi* muy conocido, me pareció que tenía una reminiscencia cultural demasiado fuerte como para jugar con él. Esto fue como tratar de cambiar un Kriti de Tyagaraja²¹ a otra raga. Ya lo dije en mis artículos. Sin embargo, algunas de las producciones de Ramil presentadas en el 8vo Festival de Kalanidhi en Toronto en octubre de este año fueron impresionares, ¡fue lo más señalado del evento durante sus 10 días de duración! Y lo que las críticas resaltaron fue que la esencia de la danza Odissi se mantuvo intacta, incluso cuando la música era una fusión, y en algunos casos esta fusión era con música occidental.

²⁰ **Shurpanakha:** sus leyendas se narran principalmente en la epopeya Ramayana y sus otras versiones. Era hermana del rey de Lanka, Ravana

²¹ **Tyagaraja** como es habitual en la tradición de la música carnática, las letras (Sahitya) de las kritis de Tyagaraja también fueron creadas por él. Las letras de sus kritis suelen ser breves. Constaban de tres partes: pallavi, anupallavi y charanam. El pallavi y el annupallavi constan generalmente de una o dos líneas, mientras que el charanam es más largo y tiene cuatro o más líneas. La mayoría de las letras del kriti de Tyagaraja están dirigidas directamente a Rama.

Lo que me lleva a plantearme: ¿Cómo se puede definir la identidad Odissi? ¿Pueden solo el *tribhanga*²² y el *chaulka*²³ ser suficientes como para llamar una danza como Odissi? ¿Cuál es el epítome que se asocia inequívocamente con la tierra y la cultura de Orissa? El idioma, sin lugar a dudas, es uno de sus principales componentes y sin embargo, mucho de lo que se hace a modo de experimento en Odissi, prescinde del lenguaje.

De hecho, al difundir la danza con tantos practicantes que no son oriundos de Orissa, el vínculo oriya se está emasculando.

La mediocridad prospera en Odissi, así como en otras formas de danza. El Odissi con el *chauka* y con el *thribangi* deficiente, con una falta de comprensión acerca de la separación del torso por parte de los bailarines, la torpeza al momento de afrontar los múltiples niveles de movimiento en una actuación, la incapacidad de realizar el *bhramari*²³ de forma correcta, una expresión exagerada que roza en lo teatral, la falta de calidad sugestiva del *abhinaya*²⁴ al ser demasiado literal, la incapacidad de sobrepasar las fronteras de un repertorio trillado, la escasa comprensión de la música y la poesía y la falta de énfasis en la estética de la presentación, pueden mencionarse como los problemas actuales del Odissi. Sin embargo, en lugar de preocuparse por cualquiera de estas situaciones, un hecho sin importancia como es el de las intérpretes de la compañía de Ramil Ibrahim bailan sin

²²**Tribhanga** significa tres rupturas. El cuerpo humano se divide en tres bhangas a lo largo de los cuales pueden producirse desviaciones de la cabeza, el torso y las caderas. El tribhanga es una de las posturas más típicas de la danza Odissi y lo que la diferencia de otras danzas clásicas de la India.

²³ **Chauka** significa literalmente cuadrado, que representa la primera estructura completamente estable. Representa al Señor Jagannath Krishna en el folclore de Odiya, ya que aporta estabilidad al universo.

*odhini*²⁴, se convierte en un tema polémico para el debate, la escritura escrutadora y la exaltación.

El vestuario es en esencia una cuestión de costumbre. ¿Qué usan los bailarines en el Festival de Konarka? ¿Qué usó Indrani Rahman cuando le presentó la danza Odissi al mundo? Incluso Yamini Krishnamurthy, que fue alumna de Pankaj Charan Das, bailó Odissi sin *odhini*. Aún los cuerpos delgados y bien cuidados de las bailarinas de Odissi, que bailan sin *odhini*, hacen que el espectador se sienta incomodo, debido a los ojos y el gusto condicionados (acostumbrados a ver a las bailarinas de Odissi a vestirse de una forma particular aprobados por los gurús); se puede mencionar que era extraño ver a las bailarinas sin la pieza. Sin embargo, el tumulto fue por completo innecesario y mucho más obsceno que las acusaciones a los pobres bailarines. Esto es solo un ejemplo de las trivialidades hechas para que la audiencia pierda el tiempo. Entretanto, las monstruosidades en la danza pasan desapercibidas. Con respecto a la vestimenta, hay que saber que depende del gusto personal y que puede cambiar de un lugar a otro. No olvidemos que hace unos años Debaprasad Das rechazó un traje corto. Su idea era que el sari debía ser drapeado de una forma particular. Sin embargo, sus discípulos y sus alumnos, a su vez, optan hoy en día por el traje corto por ser el más conveniente para el movimiento.

No cabe duda que se ha establecido un patrón a través de la tradición. No obstante, no existe una rigidez prescrita. La *auchitya* o justificación se juzga por la estética, este es un factor que sin duda no falta en la obra de Ramili. Los gustos

²⁴ **Odhini:** un paño-velo para una mujer, que a menudo se lleva metido en el lateral de la cintura y se extiende hacia arriba sobre la espalda y la cabeza, y el extremo libre se cuelga sobre el hombro. Literalmente, "una envoltura".

pueden diferir, pero no pueden provocar una respuesta contestataria en una sociedad madura. De hecho, la “mirada” (del hombre) y la forma en la que la danza sigue siendo vista cuando es realizada por un cuerpo femenino, puede estimarse a partir de las respuestas. El sistema *Devadasi*²⁵ puede haber sido prohibido, pero la forma en cómo miran a las bailarinas parece no haber cambiado. Luego de haber observado algunos de los excelentes trabajos realizados por las bailarinas de *Nrityagram*²⁶, Los saltos elevados y los estiramientos completos de las piernas vistas en sus coreografías son, sin duda alguna, elementos foráneos a la danza Odissi convencional. Pero la creatividad individual va más allá de los límites del pensamiento del gurú. Cómo lo creado puede transformar o destruir la identidad Odissi y lo que implica en la estética del estilo son factores los que determinan si lo que se presenta en la danza es deseable o no. Si un físico exuberante amenaza con diluir la lírica de la danza, hay que señalarlo, sin condenar ni desalentar la fertilidad innovadora.

En esencia, lo que se necesita para que una manifestación artística crezca, se nutra y se revigore es la habilidad para reinventar y reformular la danza, pero al mismo tiempo es importante que mantenga su verdadero espíritu. Por extraño que parezca, en oportunidades incluso con todos los requisitos habituales de Odissi en su sitio, la danza carece de profundidad. Algunas otras veces el lenguaje corporal resuena con el verdadero espíritu de la danza Odissi. Estoy convencida de que el único criterio para medir esta “autenticidad” consiste en hacer de la danza un lenguaje

²⁵ **Devadasi** es un término sánscrito que significa sirviente de Deva (DIOS) o Devi (DIOSA). Se trata de un tipo de práctica religiosa llevada a cabo básicamente en el sur de la India. : es un término sánscrito que significa sirviente de Deva (DIOS) o Devi (DIOSA). Se trata de un tipo de práctica religiosa llevada a cabo básicamente en el sur de la India

²⁶ **Nrityagram** es el primer Gurukul moderno de la India para danzas clásicas indias y una comunidad intencional en forma de aldea de danza, creada por la bailarina de Odissi Protima Gauri en 1990.

y una expresión tan propia, que su uso surja desde adentro y no de una aberración superficial. Ningún cambio convendrá solo por el hecho de cambiar. Así como el poeta usa su lenguaje, así debería el bailarín usar el lenguaje de los movimientos. No obstante, primero las mentes cerradas y las actitudes rígidas deberían cambiar.

Escrito en Odissi 3, del 26 al 30 de diciembre de 2006

Odissi

Un capítulo único en el renacimiento de las danzas de la India

El surgimiento de la danza Odissi, como se concibe hoy en día, es un episodio fascinante en el renacimiento de las danzas de la India; este renacimiento puede atribuirse a una serie de situaciones fortuitas. No fue sino hasta mediados de los años cincuenta que la danza Odissi comenzó a ser reconocida. Las bailarinas del templo o las *Mahari* de Orissa cayeron en el olvido y compartieron el mismo destino que todas las bailarinas profesionales del resto de la India. En los años cuarenta, el dicho en boga en Orissa era que solo las mujeres desvergonzadas elegían a la danza como profesión. Sin embargo, la música era tan popular como en la actualidad y era menos satanizada; no obstante, en 1933, la escuela de música Utkal Sangeet Samaj con sede en Cuttack (Odisha) contaba con pocos estudiantes. Los *Gotipuas*, eran niños prepúberes entrenados para bailar en atuendos femeninos como *Sakhi Pillas*, quienes tuvieron una participación activa al actuar en *Jatras* o teatros en los templos y festivales. La fama de Uday Shankar ya se había extendido hasta el occidente y bailarines provenientes de Bengala, quienes en algún momento se educaron bajo su guía, comenzaron a viajar a estados vecinos para ser instructores de danza como

forma de ganarse la vida. Uno de ellos fue Ban Bihari Malti, originario de Midnapore (Bengala) quien viajó hacia Cuttack y comenzó a instruir a Priyambada Mohanty luego de que sus padres enviaran a su joven hija a instruirse con él por compasión y para salvar al joven de morir de hambre debido a la falta de estudiantes.

Este hecho inspiró a más padres a aventurarse y a enviar a sus hijos para que aprendieran de él. Priyambada dice que Ban Bihari le enseñó una especie de danza parecida al Bharatanatyam y esta danza fue presentada por estos estudiantes en algunos programas exclusivos en los que estos niños de familias acomodadas mostraban sus habilidades. Uno de los jóvenes que asistió a las clases de “Danza oriental” con el maestro Ajit Ghosh (quien fue estudiante de Uday Shankar) en Cuttack a principios de los años cuarenta fue Minati Misra; tanto ella como Priyambada luego se convertirían en pioneras de la danza Odissi. Cuando Singhari Shyam Sunder Kar, quien era más famoso por ser músico, vio a la pequeña Priyambada bailar, este se ofreció para enseñarla. Su familia provenía de Singhari de Manikarnika Sabi, en Puri, Shyam Sunder Kar se encargaba del Bada Singhar (preparación de la deidad de Jagannath para el ritual vespertino) en el templo de Puri, y desde muy joven recibió formación musical de personas como Gadi Jagannatha, Chintamani Misra, Hsrihar Rayaguru y otros, e incluso de especialistas en música indostánica como Jasobanta Mule y Pandit Ranchandra. Él instruyó a *Maharis* para cantar en el templo y Parasamani Mahari (la última devadasi) también cantó en AIR²⁷ y era su discípula. Singhari era conocido por su actuación como Parasurama en el

²⁷ **All India Radio**, oficialmente conocida como Akashvani, es una emisora de radio nacional de India, establecida en 1936.

Jatra o teatro tradicional de Puri Sahi. Su capacidades musicales, actorales y para tocar el Pakhawaj eran destacables, aunque solo algunos estaban conscientes de sus conocimiento sobre la danza, un arte que instruyó a Priyambada, mientras ella interpretaba las instrucciones que él le daba. Priyambada debía bailar envuelta en un sari de más de 12 metros al estilo de las *Mahari*, además con el rostro untado en pasta de cúrcuma y ataviada con joyas de oro por encima de la cintura y adornos de plata en los pies. Singhari Shyam Sunder Kar y Durlav Chandra Singh, un especialista en Dhrupad que trabajó para el Teatro Raas y que más tarde se unió al Teatro Kalicharan y Annapurna A y B, y Dhiren Das del que Minati Misra aprendió música, fueron pioneros de la música Odissi.

En esta época de los años cuarenta, Orissa tenía una escena teatral muy activa; con fiestas de *Ras Leela*²⁸ en la que empleaban a muchos de los jóvenes talentosos que se formaron como bailarines de *Gotipua*, quienes bailaban en clubes locales llamados *Akhada(s)*²⁹. Para una obra escrita por Kalicharan Patnaik, quien fue un poeta y musicólogo, un especialista en Dhrupad como Durlav Chandra Singh con la ayuda de Singhari, se compuso una danza para una *Mahari* llamada Haramani Devi. Esta danza fue instruida por el profesor de Gotipua Harihar Panda. En ese momento, el teatro de Harihar Panda Kalichandran era incapaz de sostenerse y por ende se disolvió; los artistas que trabajaban en él se unieron a Annapurna A y más tarde a Annapurna B; y fue en esta actividad teatral donde jóvenes de toda Orissa sembraron

²⁸ **El Ras leela** o danza Ras o Krishna Tandava, forma parte de la historia tradicional de Krishna descrita en escrituras hindúes como el Bhagavata Purana y literatura como el Gita Govinda, donde baila con Radha y sus *sakhis*.

²⁹ **Akhada:** es una palabra india para un lugar de práctica con instalaciones para el alojamiento.

las semillas que se convertirían en el futuro de la danza Odissi, y que por fortuna comenzaron a trabajar en estos teatros.

Pankajcharan Das fue criado en un hogar *Mahari*, pero nació en el seno de una familia *Madeli* vinculada al templo de Jagannath en Puri. Kelucharan Mohapatra nació en una familia Chitrakar de Raghurajpur, mientras que Debaprasad Das nació en una familia de un inspector de policía de la aldea Keul Chabi Sua del distrito de Jhankada ub Cuttack. Todos estos jóvenes, muy apasionados por la danza, se habían formado para la danza Gotipua en una Akhadas.

Mientras que Pankajcharan también era conocido por sus acrobacias Banda nritya (un estilo practicado por los Gotipua), Kelucharan era un magnífico percusionista y Debaprasad además de bailar, tenía un gran talento para los papeles humorísticos. Todos ellos habían participado de forma activa en grupos de *Raas lila*, antes de incorporarse a compañías de teatro. Para aumentar la audiencia en el teatro, en 1946, se decidió hacer un prólogo de danza de quince minutos para la obra *Benami*. Esta obra fue presentada por Annapurna B, con Pankajcharan como compositor de *Mohini Bhasmasura*, y para abrir, la obra fue el propio coreógrafo quien protagonizó al *Asura* Kelucharan Mohapatra. Al inicio, le contrataron por su destreza como percusionista, pero dejó a todos sorprendidos con su habilidad para danzar en el papel de Shiva. Para el papel de la consorte de Shiva, trajeron de Annapurna en Puri a Laxmipriya (quien luego se convertiría en la esposa de Kelucharn) como Parvati. Su gracia como bailarina hizo que la dirección del teatro contratara al maestro de Gotipua Krisnhachand Mohapatra para enseñarle dos canciones escritas en idioma oriya; estas canciones fueron "*Nahi Ke Karu dela*" y

"*Jano Re Mo Rana Parma Mito*" que se hicieron muy populares entre los jóvenes que aspiraban a convertirse en bailarines. El meteórico ascenso de Laxmipriya como estrella, definió en cierto modo la evolución posterior de la técnica *abhinaya* en la danza Odissi. Con el éxito sin precedente de *Mohini Bhasmasura*, le proseguiría en 1947 la obra "*Sadhava Jhia*" (La hija del mercader), con la actuación de Pankajcharan y Kelucharan Mohapatra como compositor de "*Dashavatar*". Durlav Chandra Singh se encargó de la partitura rítmica, y también produjo los *Drupad*³⁰*bols* que luego fueron transformados por Kelucharan en los *Odissi Bani bols*. Este elemento de *Dashavatar* sigue siendo una parte invariable del repertorio de la danza Odissi. En 1948, en el montaje de danza *Baidehi Bilasa* (escrito por Upendra Bhanja), Kelucharn compuso una danza para Laxmipriya, que interpretaba el papel de Kalavati. Se dice que esta danza tenía un *Pushpanjali*, un *Bhoom pranam*, *bols* como "*tharikitadhi*" y "*thaithai*" y el "*Trikhandi Pranam*", los cuales forman parte del *Mangalacharan*, el número de invocación tal y como se interpreta hoy en día en un recital de Odissi.

Al dejar Annapurna y unirse a Kalavikash Kendra, la primera institución de enseñanza de la danza en Cuttack, Orissa, Kelucharan Mohapatra comenzó a recibir alumnos, aunque la danza aún no estaba totalmente definida. Kurkum Mohanty habla sobre algunos términos como "Hunter's Dance" o la Danza de los cazadores, "Fisherman Dance" o la Danza de los pescadores o "Rail Gadi" etc. A los jóvenes bailarines también le enseñaron estos estilos en Kalavikash Kendra (en Cuttack, es el centro de enseñanza y organización de espectáculos de danza clásica y folclórica de la

³⁰ **Bol:** es un sonido o sílaba que ayuda a identificar y recitar ritmos.

India), junto con otros estilos como el Kathak e incluso en la pieza Alarippu de la danza Bharatanatyam. En 1954, Dhrendra Patnaik bailó “*Dashavatar*”, una danza que aprendió de Kelucharan, para un festival inter-universitario en Nueva Delhi; esta actuación fue merecedora de un premio en la categoría de Bailarines masculinos. Mientras tanto, Priyambada Mohanty recibió el premio en la categoría de Bailarines femeninas, con la nueva pieza compuesta por Kalicharan Patnik llamada “*Gumangi Kahinil*”. La primera muestra de esta danza en Delhi causó intriga en los espectadores y Charles Fabri (1899- 1968, historiador húngaro del arte, arqueólogo, crítico del arte moderno y teatro, novelista y dramaturgo) no reparó en halagos en su reseña del diario *Stateman*, al mencionar “la llamativa y original danza Odissi de Priyambada Mohanty, sin duda una bailarina nata”.

Por lo general, esta danza comienza con una oración a Ganesha, un breve *Batu* seguido de *Sabhinaya Pallavi* (que incluye tanto *nritta* como *abhinaya*) con un final de *Natangi*.- Esta rutina dura de entre seis a ocho minutos; breve pero distintiva. La danza en Orissa comenzó a adquirir un lugar propio en los ojos de los amantes del arte. Estos fueron años en los que las entidades regionales comenzaron a tomar consciencia acerca de sus identidades respectivas y la división de los estados según el idioma se tornó un factor decisivo en el reforzamiento de la identidad cultural, de forma que era única en cada región. Con el enfoque de personalidades como Kalicharan Patnaik y poetas como Mayadhar Mansingh avocados a la literatura y al arte en Orissa, creció el deseo de muchos de crear un proyecto de danza clásica desde el punto de vista de la identidad regional a partir de las danzas clásicas reconocidas como Bharatatyam, Kathak, Manipuri y Kathakali. Es importante recordar que al

contrario de todas las danzas antes mencionadas, la danza Odissi solo se realizaba en los templos dedicados al dios Jagannath y no fue hasta que los Gotipuas tomaron la batuta y que comenzaron a participar en los *Jatras* y festivales afuera del templo que la danza Odissi comenzó a conocerse. Fue cosa del destino que en este tiempo llegara como director PV. Krishnamurthy al All India Radio Cuttack quien provino de una familia amante de la música. Este nuevo director era un excelente compositor y ya había adquirido fama en sus empleos anteriores en Kerala. Mientras más PVK se daba a conocer, tomó un mayor interés sobre las artes escénicas de Orissa. Incluso, un historiador y ministro como Harekrushna Mahatab, lo alentó a aunar esfuerzos con toda la ayuda estatal posible. PKV también fue el responsable de descubrir al talentoso Chaurasia, quien desde entonces ha crecido hasta convertirse en un gran flautista, fue contratado para trabajar en AIR. En ese momento, PKV se puso en contacto con Kelucharan Mohapatra y fue el primero en reconocer su talento excepcional. Junto a Surendra Mohanty, un experto en teatro y otros, PVK comenzó a ser el catalizador para unir a músicos y bailarines, y al combinar esfuerzos, surgió una nueva etapa en las producciones de arte dramático, con el apoyo de los comentarios destacados de Kelucharan Mohapatra. A partir de 1948, la formación que recibió de Dayal Sharan, una alumna de Uday Shankar, le proporcionó un profundo entendimiento sobre el movimiento y la coreografía.

Maestros independientes como Kasinath Sahu, Laxminarayan Patra, y Harihar Panda enseñaban a la par que Priyambada. Bailarines de la talla de Minati Misra, Minati Das (quien luego se convertiría en esposa de Justice Ranganatha Misra), Meera Das, Jayanti Ghosh, Minakshi Nanda, y Sadhana Bose fueron los más jóvenes

en actuar. El joven Sanjukta, de apenas cinco años de edad, se convertiría en uno de los bailarines más famosos y fue uno de los estudiantes de Kelucharan antes de que comenzara a instruir a Kalavirash Kendra en 1953. La primera institución de Odissi se creó a través de los esfuerzos hercúleos de un empresario Gujarati llamado Babulai Doshi, quien prometió estar descalzo hasta que fuese capaz de crear una institución mediante la recaudación de fondos. Esto inició incluso antes de que Keluchandran y Mayadar Rout comenzaran su tarea como maestros. Esta última también era una actriz que interpretaba papeles masculinos. A comienzos de los años cincuenta los prejuicios que sostenía la sociedad contra la danza habían disminuido y muchos jóvenes estaban deseosos de aprender el arte. En 1955 Pankajcharan Das y Kelucharan Mohapatra produjeron la obra “*Sakhi Gopal*”, con composición de Kelicharan Patnik, para la Feria Industrial en Delhi. En 1952, un mega evento patrocinado por el gobierno llamado “Kumar Sambhan” comenzó a organizarse en Orissa y esto alentó a la actividad turística. Para este evento Kelucharan Mohapatra creó varias producciones que combinaban la actuación y la danza en conjunto con Govind Tej como guionista y Bhuvaneswar Mishra como supervisor. En 1954, para la celebración de *Upenda Bhanja*, Laxmiproya interpretó a Labanyabati y Sadhana Bose asumió el papel de *Rutuvalika*, mientras que Kelucharan tomó la batuta en el área coreográfica.

A principios de los años cincuenta, Debaprasad Das instruía a jóvenes en el arte del Gotipua. Luego del *Festival de la Juventud* donde asumió el papel principal, tocó la pieza *Mardala* para el recital de Priyambada. Debaprasad Das se convirtió en el Gurú de Odissi para la bailarina Indrani Rebman, quien expresó gran deseo de

aprender lo que era la danza Odissi para ese momento. Durante los próximos cuatro a cinco años Debaprasad viajó junto a Indrani realizando giras mundiales. Luego del paso de Pankajcharan por Annapurna de 1944 a 1949, este se dedicó a ser profesor privado con un amplio repertorio que incluía *Banda Nritha*, *Thali Nritha* y *Dashavatara*, además de su extenso repertorio con sus propias coreografías. Tiempo después fue maestro de Yamini Krishnamurthy y Sumati Kaushal.

En 1957, para unir todas las actividades relaciones con la danza, se creó lo que se conoce como *Jayantika*, con el propósito de unir bajo un solo techo, y con una terminología apropiada, todas estas expresiones artísticas. Esta organización estaba conformada por profesores, teóricos y alumnos de la danza Odissi, quienes se reunían en el hogar de Loknath Misra. Los gurús habían prometido ante su dios trabajar al unísono para promover la danza Odissi. Tanto Debaprasar Das, Pankajcharan Das, Kelucharan Mohapatra, Mayadhar Rout así como Raghunath Patnik formaron parte de *Jayantika*. Sin ningún tipo de registro escrito y solo con la palabra era suficiente para proceder y llegar a un consenso sobre los aspectos técnicos y especificar los aspectos principales en un formato definido para todos los recitales de danza. La posición de Jagannath o *chauka* (postura cuadrada semi-sentada) estipulada por Dhirendranath Patnail fue aceptada en la danza Odissi luego de algunas deliberaciones como posición central del estilo de danza, mientras que la posición de *tribhangi* era parte de ella. La técnica que establecieron era una versión sofisticada de la danza *Gotipua* en conjunto con elaboraciones y matices influenciado por las esculturas en los templos de Orissa. Pankajcharan Das deseaba mantener la postura *Mahari* que era diferente a la utilizada, y de hecho era su preocupación principal

hasta que se decantó por la teoría de Dhirendharath Patnaik. La visión de Pankajcharan con respecto al inicio de cada baile era que debía comenzarse con un saludo al dios Jagannath (*Kalindi tal vipina...*) en el *Mangalacharan* o preludio. No obstante, se decidió que en las composiciones de Kalicharan Patnaik como por ejemplo *Padavande Gananatha* , interpretada por Priyambada, Ganapati o Ganesha sería la deidad que sería adorada en esa actuación, al final esta proposición fue rechazada.

Batu, una versión sofisticada de la danza *Gotipua* con *Theighara Nata*, fue un elemento a seguir en la invocación a los dioses. Estaba caracterizada por un perfil escultórico y poses inspiradas en la arquitectura del templo, y también estaba conectado con el *Batuka Bhairva* (según Shiva Purana, Batuk Bhairav es un grupo de dioses que son adorados antes del comienzo de la adoración de Shiva), es una manifestación del Shivaismo. Esto se convirtió en un tema polémico, ya que los tres maestros principales de la institución no estaban de acuerdo. Luego Kelucharan aceptó el nombre de *Batu*, aunque Pankajcharan insistió en el nombre “*Thai Nata*”, una de las mejores composiciones de su escuela. Este *Pallavi* se basa en contradicciones. Mientras las composiciones tradicionales del Medioevo en Orissa como las de Kabi Surya Baladev Rath (1780-1845), Gopalakrishna (1784-1881) y Banamali Das (1720-1793) aportaron una gran cantidad de material para el *abhinaya*, el *nrtitta*, no obstante, representó un reto complejo. En la antigua tradición típica de la danza Odissi de *bhav sangeet* (música ligera) donde la música *akap*, *khayal*, *swara* (una forma importante de música clásica indostánica en el subcontinente indio), los artistas improvisaban y elevaban el conocimiento del estilo raga en un momento

donde no era dominante (incluso se citan algunos registros para establecer su presencia activa en los períodos anteriores). . En ese momento, no existían corpus o composiciones como *Jatiswaran* o *Tillana* en la danza Bharatnatyam, y mucho menos que se pudiera utilizar para dar base al *nritta*. Los primeros *pallavis* curiosamente se basaron en canciones tradicionales en idioma oriya, con solo esbozo de *swara mettu* en *Swara* (una palabra sánscrita que connota a la vez un soplo, una vocal, el sonido de una nota musical correspondiente a su nombre). “*Dekhibo para asare*” basado en “*Manara kara More*”, el *pallavi* llamado “*Arabhi Pallavi*” basado en la canción “*Ajimo dekhili Ghanashyamaku*” La pieza *Saveri*, basada en la canción “*Navaghanakailya kerangechanhila lo chaila*” y *Shankarabharanam*” también tuvieron su origen en “*Chahanre nidhibara kalakushalaku*”.

Los grandes cambios en la música Odissi fueron causados por los *pallavis*. En ese momento, la danza estaba adquiriendo una nueva visión; dos de los más grandes compositores en ese momento fueron Balakrishna Das y Bhubaneshwar Misra. El primer artista era conocido por sus evocadoras canciones en idioma oriya; se formó bajo la tradición de la música Indostánica y vivió en Benarés por muchos años. Por otro lado, Bhubaneshwar Misra fue un discípulo de Dwaran Venkataswamy Naidu (uno de los violinistas de música carnática más destacados del siglo XX) que se formó bajo la tradición de la música carnática clásica. Por ende, las nuevas composiciones de estos artistas llevaban el sello de música clásica tradicional. Figuras como las de Pandit Jasraj y Madhuo Mudgal compusieron excelentes *pallavis* siguiendo las tradiciones indostánicas a las que pertenecían. El esposo de Sanjukta, Raghunath Panigraht, compuso canciones para Sanjukta junto al Gurú Kelucharan,

así que elaboraron coreografías en las que elevó los aspectos tanto la música carnática como la música indostánica.

Fue justo antes de ese momento cuando dos artistas relacionados con la danza Odissi, como lo son Sanjukta Panigrahi y Mayadhar Raut, fueron seleccionados en una lista de solicitantes para instruirse en la Academia Kalakshetra en la ciudad de Chennai; esto fue posible gracias al patrocinio de unos de los principales diarios de Orissa. Minati Misra que también se formó en la Academia Kalakshetra. Una de las grandes ventajas de estudiar en esa academia era que su formación estaba basada en bases teóricas con referencias a antiguos textos.

Por ejemplo, Mayadjar Raut fue capaz de usar el conocimiento obtenido para otorgarle a la técnica *abhiunaya* en la danza Odissi, que para ese momento era muy básica, una nueva base codificada con la idea de que el *sanchari* (o la elaboración de emociones en la danza) fuese presentado en las nuevas interpretaciones.

Las técnicas de *Mangalacharan*, *Batu*, *Pallavi*, *Abhinaya* y *Moshka* emergieron como una forma de presentación a pesar de los desacuerdos. La aproximación de Kelucharan Mohapatra fue la más apoyada y surgió de la opinión general. Antes de estos acuerdos, el vestuario de las *mahari* consistía en un sari de aproximadamente 8 metros (por lo general usado en la ciudad e Benarés), drapeado de forma distinta, en conjunto con una blusa de terciopelo, y joyas de plata (aunque se usaba más joyas de oro antes) que se usaban desde la altura de la cadera hasta los pies.

La danza Odissi ha recibido la aprobación de las personalidades más importantes de *Sangeet Natak Akademi*. Luego de su esfuerzo descomunal,

Kelucharan enfermó y tuvo que ser internado en una clínica por un largo tiempo, aunque más tarde regresó a la vida artística ya recuperado por completo. Priyambada bailó al compás de sus composiciones (once temas coreografiados por el propio Kelucharan) en la biblioteca Sapru Houseen 1961, con Indira Gandhi como espectadora, música compuesta y cantada por Balakrushna Das, junto a Balakrushna Das y Hariprasad Charusia en la flauta, acompañados de Bhubaneswar Misra en el violín. En 1964, la danza Odissi tuvo un gran apoyo lo que se tradujo en funciones de tres días en Bombay, contando con más de cien artistas provenientes de Orissa (incluyendo las danzas tradicionales como el *Chhau*).

En el año 1967, *Central Sangeet Akademi* organizó un seminario llamado *Gita Govinda*. En esta oportunidad, Kelucharan Mohapatra compuso danzas para dos bailarines; estas obras fueron *Astapadis*, “*Sakhiya Keshi Madanam Udaram*” y “*Dheera Sarneere*” De forma gradual, más obras del poeta Jayadeva como los himnos ³¹*Ashtapadis* fueron adaptados a la danza. Sin embargo, las inscripciones en el templo de Puri establecen, bajo la orden de Patrararudra Deva, que solo los poemas de Gita Govinda podrían ser interpretadas en el templo y en frente de la deidad (Jagannath); el único remanente de la época de las *maharis* era la canción “*Srita Kamala Kuchamandala drutakundala*”. La mayoría de las canciones que forman parte del repertorio cantado en el *Bhitar gaomis* son en idioma oriya. Al retomar los poemas de Gita Govinda, se recuperó el esplendor en la danza que se desarrolló gracias al fórum Jayantika. En la actualidad, no se puede concebir una presentación

³¹ **Ashtapadi:** es una obra de Jayadeva, un gran devoto de Krishna. Está repleta de elementos propicios para el *bhakti rasa*: música y danza.

Odissi sin una composición del tipo *Jayadeva Ashtapadi*. Por el año de 1968, estudiantes de varias partes del mundo como Menaka Thakkar, Sonal Mansingh, Rani Kama, Myrta Bravie (Argentina), Akemi Sakurai (Japón), Kumkum Lal y Nalini Maholtra entre otros se convirtieron en estudiantes de Kelucharan. En 1964 el Gobernador del Estado de Orissa creó la institución educativa Utkal Sangeet Mahavidyalaya, con Minati Misra como directora, y con Debaprasad Das y Pankaj Charan como profesores.

Es importante señalar que Minatti Misra indicó que, al inicio, no había mucha diferencia entre los estilos de los tres profesores, ya que se basaban en las enseñanzas de la danza *Gotipua*.

Años después, cuando separaron sus caminos, comenzaron a evolucionar como profesores ya que cada uno de ellos tenía un punto de vista particular, con sus respectivas convicciones de estilo, y así se convirtieron en las tres escuelas de danza Odissi; cada una de ellas desarrolló un repertorio y acentos diferentes. De nuevo, el Gobierno del Estado de Orissa en 1984 patrocinó a otra institución dedicada a la enseñanza de la danza Odissi llamada *Odissi Research Centre*, dirigida por Kumkum Mohanty, y el Gurú Kelucharan Mohapatra se convirtió en el gurú para las bailarinas. Hasta 1994, Kelucharan trabajó en esta institución y junto a Bhubasnerwar Misra como músico compusieron innumerables elementos como *Pallavis*, *Ashtapadis*, *geets* en idioma Oriya y producciones de danza y artes dramáticos Odissi.

Indrani Rehman dio a conocer la danza Odissi en todo el mundo, y fue Sanjukta Panigrahi quien elevó la danza Odissi en todo el planeta. De hecho, la mayor parte de la vida del Gurú Kelucharan la pasó viajando alrededor del mundo sin cesar.

Hoy en día los practicantes de la danza hablan con pasión sobre las “Tradiciones Odissi”, una superestructura que fue construida a partir de los restos que sobrevivieron la dureza de la historia.

Este artículo fue publicado en Swarbharati-2011

YAKSHAGANA

El teatro viviente de Karnataka”

“La ruta esmeralda”, así describieron esta zona campestre, con una mezcla mágica, de vegetación de una tonalidad verde exuberante junto a un terrenos montañosos, con helechos de textura similar al terciopelo, y todo esto nutrido por las aguas de los ríos Kaveri y Hermavathi; la ciudad de Udupi está ubicada en una sección de este cinturón de vegetación del Estado de Karnataka, al sur de la India. Esta ciudad era el hogar del líder y filósofo Madhavacharya. Udupi también es conocida por su famoso templo dedicado a Krishna junto a sus ocho *maths* o *ashrams* que atraen a peregrinos de todo el mundo. Sin embargo, Udupi también ha adquirido reconocimiento por sus delicias culinarias; de hecho es una mina de cocineros. El impacto de la cultura de sus templos tiene su reflejo en la forma de teatro denominada Yakshagana, la cual puede ser una de las presentaciones más exóticas del teatro “folklórico”³² de la India. Esta forma de teatro incluye mitos y leyendas dentro de su

³² ³² *Está categorizado como folclórico aunque forma parte del arte intrínseco de su población, por ende desafía la clasificación

variado repertorio, así como la transición entre la fantasía y la realidad, por ende resulta en una fusión muy entretenida.

Como todos los teatros tradicionales Yakshagana combina el teatro y la opera. Al contrario de las artes esotéricas, estas no dependen de un patrocinio de un reino ya que el Yakshagana siempre ha obtenido apoyo del público. A pesar de lo repetitivo que pue Los inicios del teatro Yakshagana no pueden ser rastreados con exactitud en orden cronológico. Sin embargo, no se puede negar que era coetáneo con las formas teatrales que florecían en las zonas vecinas. La danza-teatro Katakali de Kerala, la danza Kuchipudi de Andhra Pradesh, la expresión artística Tamasha del Estado de Maharashtra, y el teatro Jatra de Bengala. Cada forma de arte está íntimamente relacionada a la región donde pertenece. No obstante, comparten algunas similitudes con el Yakshagana sobre todo en la forma en la que se presenta. El teatro callejero de Tamil Nadu “Terukuttu” es una den llegar a ser muchos ritmos folklóricos, esta forma de teatro alberga algunas variedades clásicas; además, los intérpretes requieren de una formación constante para adquirir experiencia.

La danza clásica de Kathakali trata temas similares, donde los personajes de las épicas de la India son representados de forma inconmensurable, y son presentadas en un mundo de exageración; esta expresión artística también utiliza unos trajes y maquillajes fantásticos. A pesar de todas las similitudes, la danza teatral Kathakali carece de diálogos, aunque utiliza un elaborado vocabulario de símbolos y gestos, justo lo que le falta al arte escénico Yakshagana. El arte popular de Maharashtra, *Tamasha* y el arte Bengalí llamado *Jatra* se encuentran conectados por la música y la danza, y estas son codificadas y ensayadas, pese a contar con un discurso

extemporáneo. La danza Kuchipudi de Andhra Pradesh, por todos sus matices clásicos, es una mutación directa del Yakshagana, ya que su fundador vivió por más de una década en Udipi e incorporó esta forma de arte.

La palabra *Yakshagana* está compuesta por las palabras “música” (*gana*) y “lo celestial” (*yaksha*). De acuerdo con el venerable erudito, Dr. Shivram Karanth, en los primeros años del siglo XII, la literatura se refiere al “*Yakshangana*” como un tipo de música. Ahora bien, en el siglo XV y XVI existía una forma de entretenimiento llamada *Talamaddala* en el que el *Bhagavatar* o el cantante principal narraba toda la historia junto a una canción acompañados por los instrumentos de percusión, ³³*Maddala* y el ³⁴*Chenda*, al unisonó de otros participantes quienes representan a varios personajes con breves interludios de diálogo extemporáneo. Este método de narración se corresponde con el Yakshagana, y es parte indudablemente de la base sobre la que se sustenta. Sin embargo, se puede asegurar que a finales del período Vijayangar, el Yakshagana habría madurado hasta convertirse en una forma teatral completa.

La inconfundible música del Yakshagana tiene una sólida base clásica, junto a ciertas características melódicas con patrones de escalas que ascienden y descienden, aunque estos patrones son desconocidos por los sistemas de música clásica en la India. El *Bhagavatar* o cantante en Yakshagana juega el papel más importante. Las

³³ **Maddalam:** es un instrumento de percusión pesado, un tambor fabricado con la madera del árbol del jaca. El Maddalam es un instrumento clave en los conjuntos de percusión tradicionales de Kerala, como el Panchavadyam, el Keli y la orquesta Kathakali.

³⁴ **Chenda:** es un tambor cilíndrico de madera de 60 cm de longitud y unos 30 cm de diámetro. Las dos caras de la chenda están cubiertas de piel. Aunque la chenda tiene dos caras, solo se golpea una de ellas. El tamborilero cuelga la chenda de su cuello de forma que quede más o menos vertical y, con dos palos que sujeta con ambas manos, golpea la parte superior de la chenda.

Prasangas en el Yakshagana son obras en idioma canarés, escritas con una concepción operística, donde toda la narración obtiene su tono del canto. Los patrones bien codificados de las canciones se ajustan a modos o *ragas* específicos y las formas de los versos proporcionan el enlace ocasional en la narración. La separación silábica también cumple con las necesidades específicas de la danza y del ritmo. Todo el concepto se basa en gran medida en el *bhagavatar*, cuya interpretación debe responder por completo a las necesidades emocionales de la narración. De hecho, ataviado con un *dhoti*³⁵ y un turbante de colores, ocupa un lugar privilegiado en un banco elevado en el centro del escenario y anuncia el inicio de las actuaciones con su canción. Su presentación y su canto son los que proporcionan a los personajes la estructura necesaria para desarrollar personalidades convincentes. También proporciona el enlace necesario en la narración y a menudo asume el papel de oyente empático que responde al tiempo y evoca respuestas del orador en el escenario. Aparte de los conocimientos musicales obvios, el canto prolongado exige una potencia pulmonar excepcional, ya que a falta de cualquier aparato para amplificar la voz, se requiere un canto a todo pulmón para que se escuche sobre los instrumentos de percusión como el *Maddala* y el *Chemda*. El *Bhagavatar* en el teatro Yakshagana es llamado el primer *vesa* o el encubridor y, acto seguido, entran los otros personajes al escenario.

Como en todo arte dramático en Sanscrito, la trama se desarrolla a través de un reto, conflicto y confrontación; es un escenario en donde la valentía (*veera*) es la

³⁵ **Dhoti:** es la prenda de ropa típica para los hombres en India. Tradicional en Bengala y en la cultura del valle del Ganges, esta vestimenta se ha extendido por parte de la India. Consiste en una pieza rectangular de algodón que puede llegar a medir 5 metros de largo por 1,20 de ancho.

protagonista. Los personajes heroicos, maestros de la grandiosidad, son combinaciones exageradas de lo valiente, lo vano-glorioso y lo extravagante; lo tosco pero valiente y lo real pero malévolos. El demonio y la diablesa se pavonean en el escenario con una fuerza que casi eclipsa los demás papeles. El teatro Yakshagana se especializa en papeles que combinan el hombre y la bestia, como Narasinja, quien es el avatar mitad hombre y mitad león del dios hindú, Visnú; el avatar Hanuman, quien es el dios mono venerado por los hindúes, y que lo consideran un aspecto del dios Shiva, así como los personajes míticos como Garuda (un ave mítica considerada un dios menor) y Jatayu (un semidiós en forma de buitre). En contraste con estos personajes de otros mundos, también se puede encontrar personajes que reflejan lo humano como el payaso Hanumanayaka (parecido a lo que se denomina en sánscrito "*Vidushaka*") y Narada (un sabio divino, que tiene un papel prominente en varios textos puránicos). Estos personajes hablan una prosa sencilla en canarés, a diferencia de la solemne entonación grandilocuente de las otras figuras. El soliloquio en primera persona (o el diálogo cara a cara) sirve de contrapunto a la narración en tercera persona del cantante. Al ser el estilo de danza muy vigoroso, le deja poca capacidad pulmonar al intérprete para hablar. El deseo de sublimar la retórica de la celebración no es fácil para algunos artistas por lo que la danza y el discurso se convierten en híbridos incómodos en los que la primera se reduce a una posición secundaria. Es una pena porque la música y el verso tienen un excelente sentido teatral que requiere poco acompañamiento. Los recientes experimentos teatrales para prescindir de los diálogos y convertir la Yakshagana en pura ópera-danza han sido bien acogidos. La estructura rítmica del energético movimiento de los pies junto con los saltos, giros y las

piruetas, la convierten en un arte ideal para representar a los héroes. Compuesta con gran habilidad, la combinación rítmica se inscribe en los ciclos métricos de siete (*kore*), cinco (*jhampe*), seis (*trivude*), ocho (*adi*), catorce (*asta*) y cuatro (*eka*) sílabas, que corresponden más o menos a sus equivalentes clásicos. Los movimientos, por lo general enérgicos, pueden convertirse a veces en ligeros y suaves, retratando estados de ánimo de amor y compasión.

La mímica es un elemento esencial de la danza. Los ojos siguen de forma natural los movimientos de las manos emulando así la teoría central de la danza interpretativa, tal y como se prescribe en el "Espejo de los Gestos" (*Abhinaya Darpana*); por cierto, un verso que se recita en el prelude de un recital de Yakshagana.

La escena de la batalla o (*kalaga*) ocupa un lugar privilegiado; ésta se caracteriza por un gran ideal de persecución, agitación de símbolos como el arco y los personajes se encuentran en posición de guerra. Los golpes salvajes con la espada y el pulso del *Chenda* crean una sensación de frenesí e histeria bélica en la que no se muestra ninguna escena sangrienta, sino que el personaje asesinado desaparece. Presenciar un espectáculo completo en su entorno natural es una experiencia única. En el patio del templo o en cualquier zona abierta, cuatro vigas de bambú en cada esquina delimitan un escenario de seis metros cuadrados, decorado con banderolas de hojas de mango ensartadas y con un banco elevado en la parte trasera para el cantante y su acompañante. En este austero escenario, los personajes, espléndidamente ataviados, hacen mímica, bailan y recitan sus oraciones en el corazón de la enorme

multitud, sentada en el suelo con comida empaquetada para calmar el hambre durante la larga representación.

Una obra completa de "Yakshagana Prasanga" comienza con un prólogo llamado *sabhalakashana*. Después de que los músicos vestidos con *dhoti* y con turbantes púrpura y rojo entran por la derecha del escenario para cantar versos de invocación dedicados a Visnú, a los *ashtadik-palakas* (guardianes de los ocho puntos cardinales), a Ganesha y a Subrahmanyam, se recitan pasajes de textos que ensalzan las virtudes de diferentes aspectos de la danza. Luego hace su aparición el *Hanumanayaka*, quien, al estilo de un payaso, ridiculiza de forma delicada a todos los sectores de la sociedad con diálogos jocosos. El *Bhagavatar* es quien dirige al payaso en su aparición, y también actúa como un oyente preocupado y comprensivo.

El papel femenino es representado por hombres, y se incorporan a continuación la *strivesa* con énfasis en *laysa* o la danza más suave, que representa al amor o *sringara*. El papel femenino se trata de forma superficial y se tiene la sensación de que al lado de los hombres, quienes están ataviados con fantásticas ropas de Yakshagana, ella parece no encajar por su simple vestuario del que presume la *Strivesa*, que es seguida por el interludio sin dialogo llamado *Bala Gopala*.

Ahora viene el momento álgido del espectáculo y el más exigente desde el punto de vista gráfico. Es la representación de *Oddologa* (término en idioma canarés que designa la corte real o la corte de dios) y es en este momento cuando nos presenta a los personajes principales. Las palabras de alabanza cantadas por el Bhagavatar acompañan al actor que entra, parcialmente cubierto por una cortina que se mantiene cruzada, mostrando tentadoramente solo su magnífico tocado y los movimientos de

sus pies. La tensión aumenta cuando el telón se retira para mostrar al bailarín en todo su esplendor. Cada actor tiene una secuencia introductoria especial de danza acorde con su papel. Luego procede la impresionante formación grupal de arcos, líneas rectas y figuras de ocho, exhibiendo un excepcional trabajo en equipo que es todo un deleite para la vista, aunque los personajes menores entran sin tanta fanfarria. La entrada de los demonios está marcada por gritos y sonidos sobrenaturales. Los personajes que representan el poder divino, como Chandí, Narasimha o Hanuman, hacen que la entrada sea más espectacular al ser conducidos al escenario con el estruendo de la percusión y la luz inquietante de los portadores de antorchas. Ver a los jóvenes de Yakshagana abordar con facilidad el abrumador aspecto *Aharya* (maquillaje y vestuario) es ser testigo de la creatividad en esa ardua labor. La base principal es a base de polvo de zinc mezclado con pigmento de *ingalika* (carmín) en la cara, junto a un contorno rojo en los lados de la sien. Las marcas de la frente, de color blanco, negro y rojo, tienen diferentes patrones para los distintos personajes. Para el maquillaje de los demonios se utiliza una base de color verde, ya que contrasta con el color rojo: este maquillaje contiene líneas de demarcación delimitadas por puntos blancos en forma de pirámide llamados *citte*. Las motas de algodón dan un grosor bulboso a la nariz y una lengua colgante de metal rojo completa el efecto estrambótico.

Los atuendos no están completos sin la elaborada aureola en forma de hoja llamada *mundas* que envuelve la cabeza, que es un símbolo al esfuerzo y la imaginación. Parece un sombrero exótico ya hecho. Pero, en realidad se confecciona en cada ocasión. Sobre el moño falso, se monta una capa tras otra de mechones de

paja trenzada, cada una de las cuales se asegura firmemente debajo del moño. La tela negra sobrepasa la altura requerida, con cintas de color amarillo, rojo y dorado que se entrecruzan sobre ella para asemejarse a los rayos del sol. Los adornos decorativos, el *turai tavare* y el *kenchu*, se fijan con alfileres y se atan para completar los *Mundas*. Los adornos de madera con espejos y oropeles son obras maestras de la artesanía local. El elaborado *kedage* (pieza para la frente), el *Tholu bapuri* (brazaletes), el *Bhujakriti* (peculiar adorno con púas para la parte superior del brazo y el hombro), el *Yadekattu* (espléndida coraza), el *Veerakase* (obra maestra con borlas en forma de espejo que se lleva alrededor de la cintura) y los *Karnapatrastras* (adornos para las orejas con tupidas borlas) completan el deslumbrante atuendo. El demonio tiene un enorme tocado y un tipo especial de *bhujakriti*. De hecho, es tan voluminoso el peso que llevaba encima que su movimiento adquiere automáticamente una imponente solemnidad. El actor disfrazado es un amasijo de cuerdas y cintas sujetas en unos 60 o 70 lugares (más de la mitad de ellos en la cabeza) que impiden la circulación sanguínea. Los iniciados tienen que aprender primero a soportar las vertiginosas secuelas de la actuación. La danza disminuye gradualmente la tirantez para que el actor se sienta más cómodo. Aparte de las tradicionales comparsas de los templos, muchos grupos comerciales se han lanzado a actuar a gran escala y, a pesar de las influencias cinematográficas, se conservan las tradiciones. A juzgar por el mecenazgo actual, el arte dramático Yakshagana seguirá ofreciendo su especial mundo fantasmagórico durante años.

Del archivo personal de la autora

La danza Kathak en la encrucijada

En 1994, académicos, artistas y críticos, tanto en Chandigarh como en Delhi, trataron de determinar el origen del Kathak, así como el futuro de esta antigua danza.

La primera fase de este gigantesco seminario sobre Kathak, organizado por el Instituto Kala Kendra de Chandigarh, tuvo sus aciertos y desaciertos. El seminario se convirtió en gran medida en un asunto interno, debido a que la mayoría de los seguidores de esta danza en Delhi consideraron que las pronunciaciones llevadas a cabo en ese evento, realizado en el auditorio Azad Bhavan, no eran dignas de atención. ¿Dónde se encontraban las decenas de estudiantes de Kathak o de Bharatiya Kala Kendra, quienes acuden fielmente a todos los eventos abanderando la danza Kathak? Ahora bien, tanto si se tratara de la percepción de que todo lo relacionado al Kathak es inherente a las cuatro paredes del Kendra (lo que es una pena), como si se tratase de una mala publicidad por parte de los organizadores, al final los perdedores fueron los ausentes. También pudo ser que el auditorio Azad Bhavan impactó de forma negativa en la asistencia. No obstante, aunque se esperaba que la audiencia mostrara preocupación por el Kathak, solo observamos vacuidad. La danza en la India está basada en una experiencia estética de reflejos e imágenes que vienen del espejo de la mente proveniente de lo que vemos y experimentamos, que no tiene relación con la realidad. La manifestación artística, aunque se basa en la experiencia de la vida real, está muy alejada de la realidad. La manifestación artística, aunque se basa en la experiencia de la vida real, se aleja del realismo. El Dr. Puru Dadheech se refirió a este enfoque indio de las artes al iniciar su ponencia en Pracheen Kala

Kendra de Chandigarth, y citó la famosa frase: “*Satyam brooyaat, Priyam brooyaat, Na brooyaat Satyam apriyam*”

En la India se tenía la creencia de que las verdades incómodas debían permanecer ocultas, y se utilizaba el arte para convertir lo incómodo en placentero. El otro enfoque al que se refirió este orador es que una de las mayores riquezas del Kathak es su carácter abierto.

¿Cuál es el origen de la palabra “Kathak” en lo que respecta a la danza? Mientras que la denominación de todas nuestras danzas clásicas es un fenómeno reciente (desde la década de 1920); de acuerdo a Puru Dadheech, fue en 1939 que la Escuela Bhatkhande contó con un maestro que se denominaba bailarín de “Kathak” en vez de un *Natwari nritya* o la “Danza de Krishna”.

En su conferencia llamada “*Kathak aur Kathak Shabda kee Pramanikta*”, Braj Vallanh Misra indicó que un tal K. Ambrose fue el primer extranjero en escribir sobre el Kathak en 1930; Ambrose utilizó un término inadecuado sin embargo y, como esta persona era influyente, el término permaneció intacto. La danza Kathak está relacionada con los cuentacuentos (“*Katha kahe so Katthak*”). Ambrose consideró que el adjetivo de Kathak debería ser *Katha+ik = Kaathik*. Si nos guiáramos por el “*Dhwani Sutra*” y lo empleamos para el término Kathak, para Ambrose, éste era el término más adecuado, ya que aparte de la media consonante, (que se considera auspiciosa y que se encuentra en todos los nombres de los dioses y diosas), el Kathak contenía los *bols* “*tat*” y “*tha*” que son esenciales en esta danza.

A Jiwan Pani le llamó la atención que se hace referencia al término Kathak en la épica Mahabharata: “*Kathakaaschapore Rajan Samanascha Vanaukasaha Divyaakhyaanaani ye chaapi pathanti madhuram dvijaaha*”.

Asimismo, Braj Vallabh Mishra señaló que un erudito del Estado de Maharashtra, llamado Kaiyata, observó en el texto *Bhasyapradipa* una mención al Kathak en el siglo X: “*Granthikeshu it Kathakeshu iti arthah*”. El argumento del Dr. Braj Vallabh Mishra era que la referencia encontrada en el Mahabharata se produjo en el contexto de la casta de los narradores, considerados como inferior, y por tanto no calificaban para recibir los favores del rey; esta teoría no fue apoyada ya que se consideraron otros aspectos que acompañan a la narración, aunque este arte escénico se delimitaba a una casta en definitiva.

Tanto para el Dr. Mishra como para Puru Daheech, los inicios embrionarios del Kathak se remontan a las tradiciones “Kush Lavah” mencionadas incluso en el Amarakosha³⁶, “*Charanaasty Kusha Lavah*”. En su charla sobre la evolución del Kathak, Puru Dadheech señaló que mientras que en la épica Ramayana, según la mitología, fue recitada por primera vez en la corte del propio Rey Rama por Lav y Kush (hijos de Rama); el Kush-Lavah pasó a representar el arte de la narración experta y la interpretación de instrumentos. Una connotación que se utiliza en el Natya Shastra y que también es mencionada por Kautilya. El “*Chaarana parampara*”³⁷ que destacaba en este arte, cantaba *prasatis*³⁸ en alabanza al rey.

³⁶ **Amarakosha:** es el nombre popular de Namalinganushasanam, un tesoro en sánscrito escrito por el antiguo erudito indio Amarasimha.

³⁷ **Chaarana Parampara:** libro de poesías del período medieval perteneciente a la región de Gujarat.

³⁸ **Prasantis:** alabanzas.

Cuando se añadió al Kathak la característica del “*Kinkini Vadya Vedische*” o la especialidad de usar cascabeles en los tobillos, también llamados Ghungroo, esta novedad se convirtió en tradición, al añadir el distintivo sonido de los cascabeles en parte de la percusión auditiva y musical. Pronto la épica Mahabharata se convirtió en una fuente inagotable de relatos para los Kathaks, quienes se convirtieron en narradores profesionales. Según Puru Dadheech, el mismo nombre *Kushilapuram* se convirtió en el *Kuchelapuram* del que deriva la danza clásica Kuchipudi. Mientras que la canción “*Paramparic Katha*” sigue formando parte de las adoraciones en los templos de Ayodhya. Este estilo de danza en solitario se desarrolló como *raas* en el distrito de Mathura, en la localidad de Vrindavan. *Solah nritya* según los 16 *Upacharams* ofrecidos al Señor Krishna, adquirió el aspecto de “*Lila*” para convertirse en el “*Raas Lila*”, que era similar a las antiguas obras europeas en la que reinaba la moralidad. Fue en este momento en que los primeros movimientos en apoyo al Kathak comenzaron a sobresalir. Los templos fueron clausurados en la época medieval (ya que la corte Mogol no favorecía el hinduismo, por lo tanto no estaban de acuerdo con las obras sobre Krishna y Radha). Según Puru Dadheech, la danza Kathak quedó aislada del ámbito de la corte hasta mucho tiempo después. La danza Kathak siguió siendo en esencia una forma narrativa para todos los niveles de audiencia que adoptó un método naturalista y sencillo, sin la rigidez altamente estructurada de la mayoría de los estilos clásicos.

De acuerdo a Puru Dadheech el *Bhav*³⁹ en la danza Kathak pertenece hoy aún más a la categoría de *Lokadharmi*⁴⁰. Él también mencionó que el texto *Natya Shastra* se creó en el norte de la India y que luego se transmitió al sur. Aunque estoy de acuerdo con muchas de las conclusiones de Puru Dadheech, hay que considerar la tradición sánscrita como nexo que unía a toda India como una sola, al desaparecer la distinción entre norte y sur.

¿Es el *Natya Shastra* la obra de un solo hombre o una compilación realizada por varios eruditos a lo largo de un período? ¿Era Bharata Muni un rey, un erudito, un artista, o solo un sinónimo del país?⁴¹ ¿O de *Bhava*, *Raga* y *Tala*⁴²? Aún todas estas preguntas se siguen debatiendo. La referencia a Radha-Krishna cuando Braj Vallabh Mishra se refirió a los *Alwars*⁴³ del sur de la India en una interesante digresión en las conferencias en Chandigarh. Estos santos recitaban canciones sobre Kannan y Nappinnai (consortes de Krishna), creando así la primera imagen de Radha (la consorte principal de Krishna) y este culto a Krishna creció con rapidez posteriormente en el norte de la India. Balakrishna⁴⁴ se creó por primera vez en Mayon en Mullappradesh de Karnataka. Estas declaraciones suscitaron incredulidad y

³⁹ **Bhav o Bhava:** la generación de emociones en la mente del público es el objetivo final del Abhinaya.

⁴⁰ **Lokadharmi:** es parte de la Abhinaya. Su naturaleza es poética y sigue una forma codificada para presentar las emociones y expresiones.

⁴¹ En hindi, uno de los 22 idiomas oficiales de India, *Bharat* significa India.

⁴² **Tala:** puede definirse como un "patrón rítmico" o "ciclo temporal". Un ejemplo: el primer paso, y de hecho, toda la primera mitad de los pasos en Kuchipudi, se basan en el compás de 8.

⁴³ **Alwars:** también denominados como "Los inmersos", fueron santos y poetas en el sur de la India quienes pertenecían a Vaisnavismo.

⁴⁴ **Balakrishna:** significa "El Niño Krishna Sagrado". Se le podría comparar con el "Divino Niño" en el catolicismo.

asombro entre los presentes; ante esta mezcla intercultural entre el norte y el sur, es difícil asumir una posición absoluta.

El Dr. Suresh Awasthi consideró que la contemporaneidad en la danza Kathak podría adquirirse sin que la forma artística perdiera sus variedades tradicionales. Además, el ambiente *Nawabi*⁴⁵ era un aspecto que fue muy destacado del Kathak. El reciclaje y el cambio siempre formaron parte de los *Paramparas*. Tomando como punto de referencia la tradición Akhyan⁴⁶ de Gujarat. Awasthi citó el ejemplo de “*Okha-haran*” o “*Usha-haran*” de la tradición Akhyan, que Kumudini Lakhia había utilizado en su trabajo experimental vinculado a los “*Prasangas*⁴⁷” separados a través de los movimientos del Kathak. El intercambio entre disciplinas formaba parte del *Natya Shastra Prayoga Parampara*, afirmó Aswati. Él abogó por que se trabaje más en la sociología y en la música del Kathak.

Al ser el *Kayva*⁴⁸ la fuerza vital del Kathak, su interpretación en el *Abhinaya* fue juzgada por la forma en las que se cuentan las historias y no por lo que se saben de ellas, como es el caso de todas las danza clásicas de la India.

¿Por qué los debates entre las *Gharanas*⁴⁹ son tan beligerantes? La ponencia de Rashmi Vajpayi sobre las técnicas de enseñanza y transmisión de conocimientos se centró en la necesidad de un punto de referencia como guía para el maestro de

⁴⁵ Una de las *Gharanas* o escuelas del Kathak se encuentra en la ciudad de Lucknow, en el estado de Uttar Pradesh; allí se tenía lugar la corte de los Nawab, donde se desarrolló un estilo del Kathak.

⁴⁶ **Akhyan**: era un teatro musical tradicional y un género medieval de la poesía gujarati y rajastaní.

⁴⁷ **Prasanga**: significa “mención”. Se refiere a los comentarios fortuitos realizados por superiores. Prasanga representa uno de los trece *vimarśasandhi*, según el *Natya Shastra* capítulo 21.

⁴⁸ **Kayva**: nomenclatura para los movimientos de las manos y las posiciones de los pies en Kathak.

⁴⁹ Existen en la actualidad tres escuelas o *gharanas* de Kathak: Lucknow Gharana, Jaipur Gharana y Banaras Gharana.

Kathak. Mientras que el “*Ang*”⁵⁰ de Birju Naharaj se tomaría como el ideal en la *Ghanara Lucknow*, en la *Gharana Jaipur* se preguntaban a quién podrían tomar como modelo, aunque este intercambio de ideas tomó un tono acucioso que menospreciaba a esta última *gharana*. Fue en este momento que la bailarina Damayanti Joshi, quien se enorgullece de haberse nutrido y formado en ambas escuelas (Lucknow y Jaipur), fue nombrada la encargada de dar sabios los sabios consejos que prevalecieron en el debate. No obstante, mientras Damayanti admiraba la gracia de Lacchu Maharaj, el *laya*⁵¹ que recorría cada parte de Acchan Maharaj y el “*chamak*”⁵² y la vitalidad de Shambhu Maharaj, había transformado lo que había recibido de sus gurús en lo que llamaba su propia declaración individual. Su creatividad está en llevar al Kathak de forma similar a las pinturas en miniatura, que trata de cubrir el espacio en el escenario y en dar el “*thaat*”⁵³, al incidió de la actuación, con un enfoque emocional Y en su actuación en Delhi, se enfocó en el “*Nazaqat*”⁵⁴ del *Lucknow Gharana*. Esta escuela, además de los *Radadhari*,⁵⁵ tuvo grandes maestros como Thakur Prashad, Kalka y Binandin Maharaj, quienes recibieron el patrocinio de la corte de Avadh⁵⁶. Los intérpretes de esta danza se lamentan de que, en medio de la locura por la innovación

⁵⁰ **Ang:** los rasgos principales y generales del cuerpo se conocen como “Ang”. Hay 6 tipos de ang: cabeza, manos, pecho, brazos, caderas y pies.

⁵¹ En música, el tiempo que transcurre se conoce como Laya.

⁵² Hace referencia al brillo del bailarín

⁵³ **Thaat:** se utiliza para denotar la postura que adopta un bailarín de Kathak al comienzo de su actuación.

⁵⁴ **Nazaqat:** significa ele elegancia en sanscrito.

⁵⁵ La organización especial de los intérpretes contemporáneos del Ras Lila se llama popularmente los Rasadhari Mandalis.

⁵⁶ La unidad política de **Awadh** se remonta al antiguo reino hindú de Kosala, con Ayodhya como capital. El Awadh moderno solo se menciona en la época mogol de Akbar, a finales del siglo XVI.

que siempre ha formado parte del Kathak, las sutilezas (*Kalai*⁵⁷, *Dora*⁵⁸ y *Kasaknasak*⁵⁹) están desapareciendo, privando al arte de su delicada maestría.

En su ponencia sobre el *Natya*⁶⁰ en el Kathak, El Dr. Braj Vallabh Mishra explicó la idea de que el *Natya* se incluya en todas las disciplinas del arte escénico, tal y como el *Bhav* y el *Ras* eran las bases de la danza ya que, sin ella, el bailarín se convertiría en un "Yantra"⁶¹ (citando al propio Bharata). Ser capaz de aislar un estado del ser de la vida real y contemplarlo, dándole una expresión a través del arte para que incluso una emoción negativa como el *Karunyam* o la tristeza pudieran dar una experiencia de alegría estética, fue la gran contribución de Bharata y la estética de la India. Se trata de un enfoque en el que la mente y el cuerpo trabajan al unísono debido a que la mente solo conoce el lenguaje de las emociones. En la creación de emociones, los "Upangas"⁶² forman parte del "Mukhaja" o el rostro, que tiene a los ojos como su centro de expresividad. En la danza Kathak, el *Gat Bhav*⁶³ es un excelente ejemplo de cómo los *Upangas* forman parte de la creación del *Bhav*, y debido a que esta danza es el arte de contar historias, el *Natya* es su impulso primigenio.

La ponencia del Dr. S:K. Saxena, llamada "*Kathak kuch Buniyaadi Baaten*", valió su peso en oro para los bailarines de Kathak, quienes no tuvieron mucha representación en el auditorio Azad Bhavan por desgracia. Rara vez nos encontramos

⁵⁷ **Kalai** :es la técnica del Kathak que se enfoca en el movimiento de las muñecas.

⁵⁸ **Dora** es un delicado movimiento de cuello.

⁵⁹ **Kasak-masak** es un bol que ejecuta en la danza Kathak, en particular moviendo las partes superiores del cuerpo con expresión se denomina.

⁶⁰ **Natya**: comprende todos los elementos dramáticos de la danza.

⁶¹ **Yantra** son representaciones geométricas con un significado espiritual. En la danza Kathak, yantra, significa la técnica de formación o de distribución en el escenario.

⁶² **Upanga**: es una clasificación del Aangiga Abhinaya, que significa expresar por medio de los miembros del cuerpo.

⁶³ **Gat Bhava** es cuando el bailarín representa a dos o más personajes con una media vuelta.

con un experto en estética que pueda contemplar los microaspectos del *laya* y de la melodía. Se denomina *Lehra* a la línea musical repetitiva que se interpreta en el Kathak *Nritta*, que recibe su nombre de las “ondas” al tener curvas pero no ángulos. Es muy importante mantener el flujo de la línea melódica y no fracturarla. El Dr. Saxena habló sobre la percusión (tabla), incluyendo a su “*dayan*⁶⁴” y “*hayan*”. Él lo comparó con el enfoque tridimensional de los bailarines, donde la perspectiva total comprende el arriba, abajo, hacia adelante, hacia atrás y los ángulos izquierdo y derecho. En este sentido, es importante la forma en que se relaciona el “*bol*” con el “*ang*”. El flujo de la “*nagma*⁶⁵” debe ser melódico y no debe perder de vista el “*sam*⁶⁶” al ejecutar una plétora de orquestación. El Dr. Saxena dio ejemplos de cómo los contrastes entre los ragas *aroha* y *avahora*⁶⁷ y la tensión entre los *bols* más prolongados se integran en la danza en una identidad unificada, de manera en que las uniones entre ellas no se distingan. Algunos *bols* tienen un ritmo suave, mientras que otros registran un tono más grave. El secreto del Kathak se basa en capturar estos registros musicales junto al *dhwani*⁶⁸ intrínseco de cada *bol*. La demostración del Dr. Saxena fue toda una revelación ya que destacó la diferencia entre el canto para el *Sangeet*⁶⁹ y el canto para la danza. Es esencial para los bailarines cubrir cada espacio del escenario, y así permitir que tanto la palabra como los *bols* se expresen a través de

⁶⁴ **Dayan y Hayan:** los dos instrumentos de percusión que conforma la tabla.

⁶⁵ **Nagma y Lehra:** ambos son lo mismo. Lehra o Lahera es una palabra derivada del hindi/urdú que significa literalmente "ola de mar".

⁶⁶ **Sam:** es el primer tiempo de un *taal*, es decir, el medidor musical en el sistema de música clásica de la India.

⁶⁷ **Aroha y Avahora:** son dos ragas pueden utilizar el mismo *svara* (sistema musical sánscrito) pero se distinguirán por su escala ascendente y descendente (*āroha* y *avaroha*).

⁶⁸ **Dhwani:** generalmente significa Melodía o Música o Sonido.

⁶⁹ **Sangeet:** significa "cantar juntos" en sánscrito.

la danza. De esta forma, el énfasis en la línea musical cambia. Es una pena que muchos amantes del Kathak hayan perdido la oportunidad de presenciar esta impresionante actuación por no asistir.

El enfoque negativo que tuvo Pratap Singh Chaudary, de Jaipur, sobre sus ensayos acerca de las dificultades en las actuaciones de Kathak en la actualidad, (según el autor) no ha ganado popularidad. Si bien es cierto que en muchos casos las actuaciones carecen de *Ras*, que existe la necesidad de renovar los viejos patrones, que los métodos de enseñanza no son siempre los más apropiados, que existe una carencia en el perfil del bailarín así como en el *ang*; también es cierto que hay aspectos positivos de la danza que el orador ignoró. Por otro lado, Jayant Kastuar salió en defensa del Kathak actual y conversó sobre los cambios producidos debido a las exigencias del proscenio. En todo caso, el carácter pesimista de Pratap Singh Chaudhary contrarresta el exceso de confianza aunque esta dualidad podría evitar un final fatalista para esta hermosa tradición.

En su artículo escrito en Chandigarh, el pandit Tirathram Azad, debatió sobre el origen del “*thaat*”⁷⁰ Cuando comentó que en el comienzo, la danza representaba el despertar gradual del cuerpo. Azad citó el Natya Shastra que indica que el “*ang saushtam*” o el “*Tauratrika*”⁷¹ son muy importantes, y que significan un punto de partida, donde el cuerpo se encuentra en un equilibrio perfecto y preparado para el movimiento. El autor lamentó que la esencia de “*khade hone ka ang*” se estuviera

⁷⁰ El concepto de “*thaat*” no es exactamente equivalente al de la escala musical occidental, ya que su función principal no es servir de herramienta para la composición musical, sino como base para la clasificación de los ragas.

⁷¹ **Tauratrika**: significa la combinación de Geeta, Vadhya y Nritya.

convirtiéndose en "*bhaag-ne-ka andaz*"; esto se debe a la necesidad de los bailarines en cubrir el espacio del escenario. En un artículo publicado en Delhi y dedicado a la *Gharana Jaipur*, el gurú analizó cómo la influencia de las posiciones de guerra; por ejemplo, la pose del guerrero o las estocadas con la espada, le habían otorgado un carácter central con base en el *Veera*⁷² *Rasa*, en lugar del *Sringar*⁷³. Al referirse a los “*Dev Pari Joda*”, los señores Harihar Prasad y Hanuman Prasad, hablaron sobre cómo los gurús que carecían de educación formal, que fueron criados dentro del sistema *Guru-Shishya*⁷⁴, se convirtieron en compositores renombrados. Incluso Narayana Prasad firmó el siguiente *paran*, “*Parana bhed Narayana banavat*”. Hay una historia que cuenta la visita de Hanuman Prasad al templo Radha Govinda Mandir, y allí se lo encontró encerrado, componiendo “*Mere Suno Nath*” mientras estaba de pie en una de las escaleras. Esta escena era como mínimo confusa, ya que este *Bhajan*⁷⁵ se le atribuyó a Bindadin. Su firma se puede encontrar en una de sus líneas; “*Binda ko ek Ram tero hi savare*”. No obstante, la versión a la que se refería el autor no contaba con una línea identificadora. Azad, para ser justo, no quiso dar una

⁷² **Veera** o Valor es el *Rasa* de la intrepidez, la seguridad en sí mismo, la determinación, el heroísmo, el valor y el perfecto control del cuerpo y la mente.

⁷³ **Sringar**: significa maquillaje. En las danzas de la India el *Sringar* son las coreografías endonde , por lo general, las mujeres simulan que se adornan, se colocan maquillaje para sus esposos o para un dios en particular.

⁷⁴ La tradición *guru-shishya*, o *parampara* ("linaje"), designa una sucesión de maestros y discípulos en religiones de origen indio como el hinduismo, el jainismo, el sijismo y el budismo (incluidas las tradiciones tibetana y zen).

⁷⁵ **Bhajan**: se refiere a cualquier es una composición hermosa, fuerte y devocional con un tema religioso o ideas espirituales, específicamente entre las religiones indias, en cualquier idioma. Normalmente, los bhajans se acompañan de instrumentos de percusión como la tabla, el dholak o una pandereta.

declaración que diese lugar a controversia. Si bien los *dhuns*⁷⁶ podían ser copias de textos tradicionales, muchas palabras y frases eran comunes en las composiciones. En este tipo de tira y encoje, las afirmaciones acerca del *Gharanedari*⁷⁷ parecen no tener sentido. Cuando gurús de la talla de Mohan Rao Kalyanpurkar, y muchos otros como él, se nutrieron de las *gharanas* Lucknow y Jaipur, ¿cuáles son las escuelas con las que los estudiantes de Kathak tienen mayor relación, a excepción de la mayor escuela de esta danza?

Con su inimitable estilo, Jiwan Pani explicó de forma sencilla, a través de ejemplos cotidianos, la diferencia entre "*Lokadharmi*⁷⁸" and "*Natyadharmi*" El "*Bhav Batan*⁷⁹" y la emotiva danza sin *sahitya*⁸⁰ en "*Gat Nikas*⁸¹" fueron mencionados como los aspectos especiales de la técnica Abhinaya en Kathak.

Este crítico y otros con la misma tendencia hablaron sobre "La improvisación en el Kathak", "La danza clásica como disciplina formadora del carácter", y "El arte de la crítica con referencia especial al Kathak.

En el primer día de las ponencias, el moderador fue indiferente y poco profesional. Sin embargo, en el segundo día, todos los eventos fluyeron, ya que Jiwan Pani fue el moderador en Chandigarh. Por otro lado, las discusiones en Delhi eran

⁷⁶ **Dhuns:** son piezas instrumentales ligeras pertenecientes a la música clásica indostánica.

⁷⁷ **Bhav Batan:** estilo tradicional de la danza Kathak

⁷⁸ **Natya Dharmi y Lok Dharmi:** son dos divisiones de Abhinaya según Natya Shashtra. Natyadharmi significa orientado al teatro y 'Lokadharmi' significa orientado a la vida. Natyadharmi se refiere a las convenciones del escenario.

⁷⁹ **Bhav Bataana:** forma parte de la técnica o el arte del *Abhinaya*. La improvisación juega un rol esencial en el arte del Kathak. Esta danza debe capturar la fugacidad del desarrollo emocional de una historia que solo responde al momento de la actuación.

⁸⁰ **Sahitya** :significa literalmente literatura en sánscrito. También se utiliza para referirse a la letra de una composición de música carnática o a la letra de cualquier canción.

⁸¹ **Gat nikas:** es el aspecto más elegante y grácil en el que se mantiene una postura de baile significativa o abstracta y luego los bailarines se mueven en un paseo estilizado o *gati*.

más apasionadas. En Chandigarh, el seminario limitó a los ponentes Y estas declaraciones quedaron sin respuesta debido a la falta de estudiantes. A pesar de ello, debemos felicitar al Instituto Kala Kendra por tan alta habilidad de organización.

Este artículo se publicó por primera vez en The Hindu,

CAPÍTULO VI

6. Análisis De La Traducción

6.1. Problemas y soluciones de la traducción

Durante el proceso de traducción de los textos descritos con anterioridad en este trabajo, surgieron una serie de inconvenientes que dificultaron la comprensión y transmisión del mensaje.

Para el análisis y la clasificación se tuvo en cuenta el enfoque de Hurtado Albir sobre los problemas y dificultades de la traducción, quien estableció que los problemas de traducción son parte esencial de esta tarea y tales dificultades están relacionadas con la competencia del traductor y pueden superarse con la documentación adecuada o capacitación.

Problemas pragmáticos

La naturaleza de este encargo de traducción hace indispensable la utilización de técnicas de traducción como son la explicitación y amplificación, por la divergencia de los conocimientos culturales entre los receptores del texto origen y texto meta. Esto se puede evidenciar en la amplia utilización de notas de traductor.

A continuación, se presentan algunos ejemplos de presuposiciones acerca de personajes y lugares que fueron solucionados a través de la amplificación.

Técnica: amplificación.

T.O.: Yakshagana specialises in roles combining man and beast like Narasimha and Hanuman and mythical characters like Garuda and Jatayu. **(T.O. Pág 111, párrafo 2).**

T.M.: El teatro Yakshagana se especializa en papeles que combinan el hombre y la bestia, como Narasinja, quien es el avatar mitad hombre y mitad león del dios hindú, Visnú; el avatar Hanuman, quien es el dios mono venerado por los hindúes, y que lo consideran un aspecto del dios Shiva, así como los personajes míticos como Garuda (un ave mítica considerado un dios menor) y Jatayu (un semidiós en forma de buitre). **(T.M. Pág. 21, párrafo 6).**

Técnica: amplificación.

T.O.: It was just before this time that two persons connected with Odissi, viz Sanjukta Panigrahi and Mayadhar Raut, had been selected out of a list of applicants for training in Kalakshetra in Chennai,” **(T.O. Pág. 106, párrafo 2).**

T.M.: Fue justo antes de ese momento cuando dos artistas relacionados con la danza Odissi como Sanjukta Panigrahi y Mayadhar Raut fueron seleccionados en una lista de solícitos difiitantes para instruirse en la Academia Kalakshetra en la ciudad de Chennai”: **(T.M. Pág. 16, párrafo 2).**

Técnica: amplificación.

T.O.: The *gotipuas*, who were pre-puberty boys trained to dance as *sakhi pillas* in female attire, were very active, performing during temple *Jatras* and festivals”. (**T.O. Pág. 100, párrafo 1**).

T.M.: Los *Gotipuas*, eran niños prepúberes entrenados para bailar en atuendos femeninos como *Sakhi Pillas*, quienes tuvieron una participación activa al actuar en *Jatras* o teatros en los templos y festivales. (**T.M. Pág. 9, párrafo 1**).

Problemas culturales

Durante la realización de la traducción, como era de esperarse, se encontraron abundantes problemas culturales. Debido a la naturaleza del texto prácticamente todos los problemas están relacionados a las diferencias entre la cultura origen y la cultura receptora, que incluye el sistema de medidas, diferencias en la religión, las creencias, en la gran cantidad de palabras y expresiones para referirse a instrumentos musicales, técnicas de danzas, diferentes tipos de composiciones musicales etc. Así mismo la autora también incluye muchas citas en idiomas propios de la India como son el sánscrito, el hindi y el oriya. Estos problemas fueron solventados empleando la adaptación y la amplificación.

Técnica: adaptación.

T.O.: Priyambada was made to perform draped in a 14 yard saree worn the Mahari way with face smeared in turmeric paste, and decked in gold jewellery above waist with silver ornaments below on the feet. **(T.O. Pág. 101, párrafo 1).**

TM.: Priyambada debía bailar envuelta en un sari de más de 12 metros al estilo de las *Mahari*, además con el rostro untado en pasta de cúrcuma y ataviada con joyas de oro por encima de la cintura y adornos de plata en los pies. **(T.M. Pág.10, párrafo 1)**

T.O.: Balakrishna was first created in Mayon in Mullapradesh of Karnataka. **(T.O. Pág. 116, párrafo 1)**

Técnicas: amplificación y adaptación.

T.M.: (En las notas de traductor): “Balakrishna significa “El Niño Krishna Sagrado”. Se le podría comparar con el “Divino Niño” en el catolicismo.” **(T.M. Pág. 28, párrafo 2).**

Como se indicó anteriormente, en el texto abundan palabras en idiomas de la India, la mayoría de ellas no interfiere en la comprensión de la oración; sin embargo, hay excepciones. Para solucionar este problema cultural, la pasanté consultó a su profesor de idioma hindi, Saurabh Gautam.

Técnica: modulación.

T.O.: But there is no prescribed rigidity - what is *auchitya* or propriety is judged by aesthetics - one factor, certainly not wanting in Ramli's work. **(T.O. Pág. 99, párrafo 1)**

T.M.: La *auchitya* o justificación se juzga por la estética, este es un factor que sin duda no falta en la obra de Ramili. **(T.M. Pág. 8, párrafo 1).**

Técnica: transposición.

T.O.: By getting closeted within the temples in the medieval period (since the Mughal court did not favour the Krishna-Radha concentration), **(T.M. Pág.116, párrafo 2)**

T.M.: Los templos fueron clausurados en la época medieval (ya que la corte Mogol no favorecía la religión hindú, por lo tanto no estaban de acuerdo con las obras sobre Krishna y Radha). **(T.M. Pág. 27, párrafo 2).**

Técnica: amplificación (nota a pie de página).

T.O.: However, in the 15th and 16th centuries there was a form of entertainment called *Talamaddala* wherein the *Bhagavatar* or the main singer narrated the story through song accompanied by the *Maddala* and *Chenda* percussion. **(T.O. Pág 110, párrafo 1)**

T.M.: Ahora bien, en el siglo XV y XVI existía una forma de entretenimiento llamada *Talamaddala* en el que el *Bhagavatar* o el cantante principal narraba toda la historia junto a una canción acompañados por los instrumentos de percusión, *Maddala* y el *Chenda*, al unisonó de otros participantes quienes representan a varios personajes con breves interludios de diálogo extemporáneo. **(T.M. Pág. 20, párrafo 2)**

Técnica: amplificación (nota de pie de página).

T.O.: Well-conceived song patterns are set to specific modes or ragas with verse forms providing the occasional link in the narration. **(T.O. Pág.110, párrafo 3).**

T.M.: Los patrones bien codificados de las canciones se ajustan a modos o *ragas* específicos y las formas de los versos proporcionan el enlace ocasional en la narración. **(T.M. Pág. 27, párrafo 1).**

Problemas lingüísticos

Los problemas lingüísticos encontrados en la traducción se deben a las diferencias estructurales existentes entre los dos idiomas. Entre ellos se destacan las figuras de estilo como metáforas, símiles, comparaciones, además de terminología especializada de danzas de la India y, por supuesto, la puntuación. Para solucionar algunos de estos aspectos, se utilizaron la modulación y la amplificación.

Técnica: modulación

T.O.: “Emerald Route” is how a writer described it — this countryside with its magic of lush green vegetation...” **(T.O. Pág. 1, párrafo 1)**

T.M.: La ruta esmeralda, así describieron esta zona campestre, con una mezcla mágica, de vegetación de una tonalidad verde exuberante... **(T.M. Pág. 19, párrafo 1).**

Técnica: modulación y amplificación

T.O.: ... and hilly terrain with fur-like fern, nourished by generous waters of the Kaveri and the Hemavathi. In a part of this verdant belt of Karnataka, lies a small town, Udupi. (T.O. Pág. 1, párrafo 1)

T.M.: y un terreno montañoso con helechos de textura similar al terciopelo, y todo esto nutrido por las aguas de los ríos Kaveri y Hermavathi; la ciudad de Udupi está ubicada en una sección de este cinturón de vegetación del Estado de Karnataka, al sur de la India. ... (T.M. Pág. 19, párrafo 1).

Técnica: modulación.

T.O.: Some *bols* fall like pearls, lightly, while others register a more stubborn presence. (T.O. Pág. 118, párrafo 2).

T.M.: “Algunos *bols* tienen un ritmo suave, mientras que otros registran un tono más grave.” (T.M. Pág. 31, párrafo 13).

Problemas textuales

Los problemas textuales en el texto están relacionados a expresiones usadas tanto por terceras personas como por la autora.

Técnica: modulación.

T.O.: Laxmipriya's meteoric rise as a star signalled and sealed in a way, the capsule of what was to evolve as the later Odissi abhinaya. (T.O. Pág. 102, párrafo 1).

T.M.: El meteórico ascenso de Laxmipriya, como estrella, definió en cierto modo la evolución posterior de la técnica *abhinaya* en la danza Odissi. (**T.M. Pág. 11, párrafo 2**).

Técnica: modulación.

T.O.: “Nothing should be taken as good or acceptable merely because it is old. Nothing should be treated as bad merely because it is new. Great men accept the one or the other after careful examination or deliberation. It is only a fool who has his mind led by the beliefs of others”. (**T.O. Pág. 95, párrafo 1**)

T.M.: “Nada debe ser aceptado como bueno o malo solo porque es viejo. Nada debe ser tratado como malo solo porque es nuevo. Los grandes hombres se declinan por una o por la otra luego de una meticulosa inspección o deliberación, los tontos son los únicos que ponen sus creencias en manos de otro.” (**T.M. Pág 1, párrafo 1**)

Técnica: modulación.

T.O.: True, but not keeping a bridle will mean the horse bolting and the entire style getting into a runaway situation where one will not know Odissi from any other form (**T.O. Pág.2, párrafo 3**).

T.M.: Cierto, pero si al caballo se le sueltan las riendas y se desboca, no significa que todo el estilo se salga de control y ya nadie pueda reconocer la danza Odissi. (T.M. Pág. , párrafo 1).

6.2. Dificultades de la traducción

La mayoría de las dificultades que se encontraron durante la realización de esta pasantía fueron de índole textual y competenciales. La abundancia de términos relacionados con las danzas clásicas de la India, presuposiciones en el texto, así como oraciones con una sintaxis compleja dificultó la traducción. Estas dificultades se solventaron revisando libros, textos paralelos, diccionarios online de danza clásicas de la India, de música carnática y de muchas páginas webs en inglés principalmente de este país para poder solventar todas las dudas.

Aunque la pasante tiene un buen nivel de conocimiento acerca de la cultura y las danzas clásicas de la India, la amplia gama terminológica, junto a la falta de experiencia en el área de la traducción, formó parte de las dificultades competenciales. Si bien es cierto que se domina las lenguas de entrada y salida, muchas veces el texto origen no está escrito en inglés británico estándar, sino que poseía trazos del idioma materno de la autora, el hindi. En ese sentido, toma cierto tiempo comprender estos matices del idioma; además de poder ser fiel al texto y adaptarlo para que los receptores no tengan que preocuparse por estos detalles.

CAPÍTULO VII

7. Conclusiones y recomendaciones

Por medio de este Trabajo Especial de Grado queda demostrada la complejidad del proceso de traducción y la importancia de concebirla como una acción comunicativa y de intermediación cultural. La traducción de textos de índole cultural es una tarea desafiante que implica un amplio conocimiento de la cultura origen y de la cultura meta. El traductor debe estar consciente de la carga de referentes culturales, en especial aquellos que no tienen equivalencia a la lengua de destino, como es el caso de elementos que forman parte de la vestimenta, instrumentos musicales, costumbres, lugares, personajes reales, mitológicos y religiosos. Es por ello que debe implementar las teorías que le ayuden a plasmar el significado de los términos correspondientes, así como de los matices culturales. En el caso de este TEG la naturaleza del encargo ha requerido la amplia utilización de técnicas como la amplificación y modulación. Esto se debe a la diferencia entre la cultura del texto origen y del texto meta. De esta forma los receptores del texto meta podrán comprender la riqueza cultural y lingüística de este texto.

Con respecto a las recomendaciones, se le sugiere a la Cátedra de Traducción de la EIM que incluya en su currículo el área de la traducción cultural porque permite preservar la diversidad al facilitar la comunicación entre diferentes comunidades lingüísticas. Además, facilita la comunicación efectiva entre diferentes culturas y

grupos de habla y evita malentendidos porque la falta de conocimiento y comprensión de los aspectos culturales en la traducción puede llevar a malentendidos y errores de interpretación. Por último, fomenta la sensibilidad intercultural y promueve el profesionalismo y la calidad en la traducción.

De igual forma, como punto final, la pasante cree que es necesario que los estudiantes conozcan y amplíen su conocimiento acerca de las CAT TOOLS, que será de gran ayuda al momento de iniciar su recorrido en el mundo de la traducción. En ese sentido, invita a los estudiantes que elijan un tema que les sea familiar a la hora de realizar su TEG, ya que todo traductor debe estar familiarizado con la terminología del texto origen al momento de traducir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Diccionario etimológico - Chile. (28 de 9 de 2023). Obtenido de <https://etimologias.dechile.net/?cultura>

Adam, J. M. (1992). *Les textes. Tpes et prototypes.* Paris.

Albir, A. H. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología.* Cátedra.

Albir, H. (2007). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología.* Madrid: Cátedra.

Amstrong, N. (2005). *Traducción, lingüística, cultura: A French-English handbook. Multilingual Matters.* Buffalo.

Aretz, I. (1976). *Manual del folklore venezolano.* Caracas: Monte Ávila.

Arnold, J. (2000). *La dimensión afectiva en el aprendizaje de idiomas.* Cambridge: Cambridge.

avatar, s. s. (s.f.). *The Films Division of India.* Obtenido de <https://filmsdivisionindia.tumblr.com/post/98646302872/bhavantarana-immanence-director-kumar>

Ayoya, G. V. (1977). *Introducción a la traductología.* Atlanta: Georgetown University.

Baker, M. (1992). *In Other Words: A coursebook on translation.* Londres: Routledge.

Centre, n. f. (s.f.). *Lasya.* Obtenido de Nasadhna: <https://nadsadhna.com/indian-music/dance-forms/lasya>

- Classical Dances of India: Everything you need to know about.* (s.f.). Obtenido de Clearias: <https://www.clearias.com/classical-dances-india/>
- Embajada de la India en Caracas.* (7 de 2023). Obtenido de Biblioteca: https://www.eoicaracas.gov.in/page_ol/libraryy/
- Enciclopedia Británica.* (s.f.). Obtenido de Nirguna: <https://www.britannica.com/topic/nirguna>
- Enciclopedia Hispanica .* (2001). Barcelona, España: Inc. Bansa Planeta .
- Fragiel, T. (29 de Julio de 2019). Reglamento Interno. Caracas, Venezuela.
- Gail, R. (1988). *Crosscultural Understanding.* Hertfordhire: Hall International.
- Giraldo, L. (2004). *Análisis de las dificultades de traducción del texto: When the teacher is a non-native speaker, de Peter Meyers.*
- Hofstede, G. H. (2001). *Pensamiento global, acción local. Cooperación intercultural y gestión global.* Munich: Beck.
- I., H. b. (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso.* Barcelona.
- Igareda, P. (2011). Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción.
- Ikala, r. d. (s.f.). *SciElo.* Obtenido de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-34322013000100009
- India, C. (s.f.). *Indian Music Glossary.* Obtenido de <https://www.culturalindia.net/indian-music/music-glossary.html?>
- Indian Instruments.* (s.f.). Obtenido de Khol: <https://www.india-instruments.com/encyclopedia-khol.htm>

- Kalyanikala Mandir.* (s.f.). Obtenido de Veera Rasa:
<https://kalyanikalamandir.com/blogs/veera-rasa/>
- Kathak Beyond Words.* (s.f.). Obtenido de Kathak fundamentals: <http://kathak-beyondwords-sukalpa.blogspot.com/2008/06/kathak-fundamentals.html>
- Larose, R. (1994). *Qualité et efficacité en traduction.* Montreal: Presses de l'Université du Québec.
- Learn Religions.* (s.f.). Obtenido de <https://www.learnreligions.com/the-ramayana-1770168>
- Littlewood, W. (1996). *La enseñanza comunicativa de idiomas.* Cambridge: Cambridge.
- Marinetti, C. (2011). "Cultural approaches". *Handbook of Translation Studies*, vol.2. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Ministry of Home Affairs.* (26 de 07 de 2023). Obtenido de Constitutional provisions relating to Eighth Schedule: https://www.mha.gov.in/sites/default/files/EighthSchedule_19052017.pdf
- Moreno, A. I. (2008). *El diseño de tareas de traducción e interpretación.* Almería, España: Universidad de Almería.
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies.*
- My Odissi.* (s.f.). Obtenido de Odissi: <https://www.my-odissi.com/odissi/>
- Nateshwar Dance Academy.* (s.f.). Obtenido de Kathak: Exploring the concepts of Nritya (Pure Dance) & Nritya (Expressive Dance): <https://nateshwardanceacademy.com/2016/05/24/kathak-exploring-the-concepts-of-nritya-pure-dance-nritya-expressive-dance/>
- National Digital Library of India.* (s.f.). Obtenido de <https://www.ndl.gov.in>

- Neunzig, W. (2022). *Quaderns. Revista de traducció 1, 1998*. Obtenido de <https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n1/11385790n1p155.pdf>
- Nida E.A y Taber, C. (1986). *La traducción teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Christiandad.
- Nida, E. (1964). *Toward a science of translating*.
- Nieto, L. G. (2001). *Teoría lingüística y enseñanza de la lengua*. Madrid: Cátedra.
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of Model for translation-oriented Text Analysis*. Atlanta: : Editions Rodopi B.V. .
- Nord, C. (2005). *nálisis de textos en traducción: teoría, metodología y aplicación didáctica de un modelo de análisis de textos orientado a la traducción*. . Amsterdam: Rodopi.
- Nord, C. (2009). *El funcionalismo en la enseñanza de traducción*. Mutatis Mutandis.
- Nord, C. (2010). *Las funciones comunicativas en el proceso de traducción: Un modelo cuatrifuncional*.
- Nord, C. (2012). *Texto base - texto meta: un modelo funcional de análisis pretranslativo*. Castelló de la Plana. Universidad de Jaume I.
- Nunan, D. (1998). *El diseño de tareas para la clase comunicativa*. Cambridge: Cambridge.
- Odisha+. (s.f.). Obtenido de Gotipua: The Boy Dancers of Odisha – II: www.odisha.plus/2019/10/gotipua-the-boy-dancers-of-odisha-ii-the-precursor-to-modern-day-odissi-by-aloka-kanungo/
- ODISSI DARPANA. (s.f.). Obtenido de Chauka and Tribhangi: <https://nrutyayanaodissi.wordpress.com/2015/12/14/chauka-and-tribhangi>

- Pym, A. (2016). *Teorías contemporáneas de la traducción*. Tarragona, España: Intercultural Studies Group.
- Rangashree. (s.f.). Obtenido de Glossary of Indian Dance: <http://rangashree.com/indian-dance-glossary.html>
- Real Academia Española*. (28 de 9 de 2023). Obtenido de <https://dle.rae.es/cultura>
- Reiss, K., & Vermeer, H. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. MADrid: Ediciones Akal.
- Scenic. (s.f.). Obtenido de An Introduction to Indian Classical Dances: <https://www.scenic.ca/news-and-updates/an-introduction-to-indian-classical-dance>
- Slide Player*. (s.f.). Obtenido de Abhinaya & its parts: <https://slideplayer.com/slide/16786649>
- Suja Music*. (s.f.). Obtenido de Nadanamakriya: <https://sujamusic.wordpress.com/nadanamakriya>
- Taft, R. (1981). *The Role and Personality of the Mediator*. Cambridge: Schenkman.
- Teresa, C. M. (2010). *La terminología: Representación y comunicación. Elementos para una teoría de base comunicativa*. Barcelona, España: Universidad Pompeu Fabra.
- The Indian Express*. (26 de 06 de 2023). Obtenido de More than 19,500 mother tongues spoken in India: Census: <https://indianexpress.com/article/india/more-than-19500-mother-tongues-spoken-in-india-census-5241056/>
- Today, G. (s.f.). *Abhinaya in Indian Performing Arts*. Obtenido de <https://www.gktoday.in/concept-of-abhinaya-in-indian-performing-arts/>
- Venkataraman, L. (2017). *Indian Dance - Through a Critic's Eye*. Nueva Delhi: Ministerio de Información y Comunicaciones, División de Publicaciones.

Vinay, J. P. (1958). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*.

Virtanen, D. (2008). *Drei Übersetzungstheorien im Vergleich und ihre Verwendbarkeit als Hilfestellung beim Übersetzen*. Vaasa, Finlandia: Univeridad de Vaasa.

Web India 123. (s.f.). Obtenido de Chenda:
<https://www.webindia123.com/music/instru/chenda.htm>

Wikipedia. (s.f.). Obtenido de Lasya:
https://en.wikipedia.org/wiki/Lasya?utm_source=pocket_reader

Wisdom Library. (s.f.). Obtenido de Stuti, Stutī: 19 definitions:
<https://www.wisdomlib.org/definition/stuti>

Wisdom Library. (s.f.). Obtenido de Nayakas: <https://es.wikipedia.org/wiki/Nayakas>

Wisdom Library. (s.f.). Obtenido de Khandita, Khaṇḍitā, Khamdita: 17 definitions:
<https://www.wisdomlib.org/definition/khandita>

ANEXOS

1. Texto origen.