

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**De *Livro* de José Luís Peixoto a *Libro*, traducción
académica y edición de Arlequín: una traductora, dos escopos.**

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS PORTUGUESAS)

PRESENTA

DIANA ÉRIKA ALCARAZ LÓPEZ

ASESORA

DRA. ALMA DELIA MIRANDA AGUILAR

CIUDAD DE MÉXICO, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
1. INTRODUCCIÓN.....	10
1.1. SOBRE <i>LIVRO</i> DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO.....	11
1.2. EL PROYECTO DE TRADUCCIÓN DE <i>LIVRO</i> , EL ENCARGO, LOS CAMBIOS Y LOS AJUSTES EDITORIALES	14
1.3. SOBRE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE <i>LIVRO</i>	21
1.4. EL ESTILO Y LAS VOCES DE LOS PERSONAJES EN <i>LIVRO</i>	25
2. MARCO TEÓRICO.....	46
2.1 “EXTRANJERIZACIÓN” Y “DOMESTICACIÓN” DE UN TEXTO TRADUCIDO.....	46
2.2 SOBRE EL CONCEPTO DEL “ESCOPO”, LA TEORÍA DEL ESCOPO Y SU RELACIÓN CON ESTE TRABAJO	57
3. CARACTERÍSTICAS DE MI PROPUESTA DE TRADUCCIÓN PARA LA EDICIÓN MEXICANA DE <i>LIVRO</i>	64
3.1. LA VISIBILIDAD DEL OTRO MEDIANTE LOS ELEMENTOS EXTRANJERIZANTES.....	64
3.2. LA PRESENCIA DEL REGISTRO POPULAR EN LOS ELEMENTOS DOMESTICANTES.....	73
4. PROBLEMAS Y ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN EN <i>LIVRO</i>	85
4.1. NIVEL SEMÁNTICO.....	87
4.2. NIVEL MORFOSINTÁCTICO.....	92
4.3. NIVEL EXTRALINGÜÍSTICO.....	96
5. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN, DE <i>LIVRO</i> A <i>LIBRO</i>	108
6. CONCLUSIONES.....	122

7. ANEXO 1. TABLA CONTRASTIVA: FRAGMENTOS PROPUESTOS VS VERSIÓN PUBLICADA...	125
8. ANEXO 2. CORREOS INTERCAMBIADOS CON EL AUTOR.....	135
9. BIBLIOGRAFÍA.....	138

AGRADECIMIENTOS

Compré la novela *Livro* en el centro de Lisboa en 2012, en mi primer viaje a Portugal, desde entonces me ha acompañado en muchas etapas de mi vida personal y de mi formación académica, por lo que he establecido un vínculo con ella de numerosas y especiales formas.

Tanto la traducción de esta obra, como el trabajo de titulación que a continuación presento, no sólo me pertenecen a mí, sino también a las personas que siempre me acompañan. Por ello, quiero darles las gracias a mis padres Irma López y Simón Alcaraz y a mi hermana Lina Alcaraz por ser mi soporte en cada decisión.

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a mis profesores y profesoras de las carreras de Letras Hispánicas y Letras Portuguesas por todos los conocimientos que me han transmitido. A las profesoras Dra. María Elena Isibasi, Mtra. Cristina Díaz, Mtra. Paloma Paula Reyna y al Dr. Iván García por tomarse el tiempo de revisar este trabajo y darme sus consejos para ayudarme a mejorar el texto. Recibí una retroalimentación extremadamente valiosa.

Añado un especial agradecimiento a la Maestra Fátima Andreu, quien me formó como traductora e inició conmigo el proyecto de esta traducción comentada; a los profesores José Juan Padilla y Leonardo Herrera, con quienes aprendí en el CELE mis primeras palabras en portugués, y finalmente, a la Doctora Alma Miranda, quien no sólo ha asesorado este trabajo, sino que ha creído en mí a lo largo de estos años, gracias a sus enseñanzas y a las oportunidades que me ha brindado he crecido profesionalmente.

Con especial cariño quiero agradecer a mis amigos más cercanos (Hector Alemán, Álvaro Cortés, Gilberto Magallón, Afonso Esteves, Emanuel Ribeiro, Yadira Serralde y Ana Zúñiga), cuyo apoyo ha sido siempre incondicional, con ellos he tenido la oportunidad de trabajar, viajar o estudiar, y cada experiencia ha enriquecido mi vida enormemente. Agradezco además a mi amigo Karl Vikat por la ayuda en la comprensión de lectura de los textos en inglés que aquí se incluyen.

Por supuesto, quiero agradecer a todos mis alumnos y alumnas, de quienes aprendo todos los días, por ellos descubrí que la enseñanza es algo que me apasiona y me impulsa a ser mejor en lo que hago.

Este trabajo también está dedicado con inmenso cariño y respeto al autor de la novela *Livro*, José Luís Peixoto, quien, a partir de que nos conocimos personalmente en el Palacio de Bellas Artes en 2018, me ha ofrecido su amistad y ha depositado su confianza y apoyo para desarrollar otros proyectos de traducción de sus obras en México. Gracias, José Luís, por creer en mí y gracias, muchas gracias por tantas y tantas historias, todas tus obras me han cambiado la vida de mil maneras.

Ciudad de México, 04 de septiembre de 2023

“Tu sabes ver, acredita
nas cores que vês, este
verde é verde, não é
o único verde, nada é
único, mas é real e
sincero, se lhe fizerem
perguntas, responderá
a verdade, essa é
também a tua obrigação,
se fizeres perguntas
a ti próprio, responde
a verdade, acredita,
tu sabes, este verde é
verde, não é menos
verde do que qualquer
outro, claro ou escuro,
acredita, acredita,
acredita, tu sabes
ver.”

José Luís Peixoto in *Regresso a casa*.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es presentar y comentar las principales características de mi propuesta de traducción para la novela *Livro* del autor portugués José Luís Peixoto, la cual fue publicada en 2018 por la editorial jalisciense Arlequín.

Este trabajo fue posible gracias a la Dirección General del Libro de los Archivos y de las Bibliotecas (DGLAB)¹ y al Instituto Camões, quienes, mediante el Programa especial de apoyo a la traducción, edición y reedición² y con motivo de la Feria del Libro de Guadalajara 2018, auspiciaron este proyecto.

En el capítulo uno de este trabajo, como parte de la contextualización de la obra traducida, hablaré de forma general acerca de la novela *Livro* y su importancia en el mundo de la literatura lusófona; reflexionaré sobre los cambios y ajustes realizados por la editorial a mi propuesta inicial y expondré lo más importante sobre la traducción española de este mismo texto; finalmente, hablaré acerca del estilo y las voces de los personajes de esta obra, ya que es relevante para entender sus implicaciones en el proceso de traducción.

En el capítulo dos, haré una breve revisión sobre el concepto “escopo” y sobre las principales características de la teoría del escopo de Hans Vermeer y Katharina Reiss y su vinculación con el trabajo aquí presentado, así como un análisis de los conceptos “domesticación” y “extranjerización” de un texto traducido, de acuerdo con las teorías de Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin, Antoine Berman, Lawrence Venuti y Boris Schnaiderman, ya que éstas fueron la base para fundamentar decisiones tomadas con respecto al tratamiento de algunos problemas de traducción.

En el capítulo tres, describiré las principales características de mi propuesta de traducción y expondré de qué manera los elementos tanto extranjerizantes como domesticantes que la conforman cumplen determinadas funciones dentro de la ficción y son significativas para la lectura de la novela.

En el capítulo cuatro, expondré los diferentes problemas a nivel semántico, morfosintáctico y extralingüístico a los que me enfrenté en el proceso de traducción y las estrategias utilizadas para su tratamiento. En este capítulo, presento de forma esquemática

¹ En portugués: Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas.

² En portugués: Programa especial de apoio à tradução, edição e reedição: ‘Portugal-Guadalajara 2018’

todos los fragmentos citados en los puntos tres y cuatro, tanto del texto en portugués como los correspondientes a mi propuesta de traducción.

En los anexos están incluidos los fragmentos de mi propuesta de traducción que difieren de la versión publicada, añadí en la tabla el texto original como referencia. También se encontrarán los correos electrónicos del autor en los que figuran las respuestas a todas las consultas realizadas y que cito a lo largo de este trabajo.

Con todo lo anterior, además de ofrecer un panorama de los aspectos más significativos que conforman mi propuesta, reflexionaré en torno a algunas de las teorías de la traducción y estrategias de las que he realizado una constante investigación y que han resultado óptimas en la aplicación y vinculación a esta experiencia de traducción.

1.1. SOBRE *LIVRO* DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

En septiembre de 2010, a sus treinta y seis años, en las instalaciones de Bloco Gráfico, empresa del Grupo Porto Editora, José Luís Peixoto era testigo de la impresión de su novela *Livro*. El evento fue documentado por la RTP (Rádio e Televisão Portuguesa).³ La voz del reportero introduce la nota con las siguientes palabras:

Podia ser uma linha de engarrafamento, ou uma unidade de produção de iogurtes, mas é um livro, um romance, no exato momento em que as páginas se aconchegam à capa, e, qual é o cheiro deste livro que chega às mãos do leitor como se fosse massa tenra de pão quente?⁴

Al lado de lectores y amigos, Peixoto observa los pliegos que contienen su texto. El entrevistador le pregunta sobre sus emociones en ese momento, a lo que el escritor responde:

“É realmente incrível, este romance começa com uma frase que é: <<A mãe possui o livro nas mãos do filho>>. Nunca imaginei que essa primeira frase viesse a ser tão

³ *Grupo Porto Editora: José Luís Peixoto e o seu Livro | Quetzal. You Tube.* (Lisboa: Rádio e Televisão Portuguesa, 15 de septiembre de 2010) <https://www.youtube.com/watch?v=Q11fT20nGzE>. La transcripción de esta introducción y de los diálogos de este programa y que se citan más adelante son mías.

⁴ *Loc.cit.*

concreta em relação ao nascimento do próprio livro, que realmente me hei poussado assim nas mãos, quase como se eu fosse o filho e o livro fosse de muitas mães.”⁵

A este suceso le seguirían la publicación y promoción de esta obra. Con el paso de los años, no sólo sus lectores portugueses tendrían acceso a este texto, sino que poco a poco aparecerían varias traducciones del mismo. Hoy podemos encontrar *Livro* en español, francés y recientemente en polaco. En 2013, José Luís Peixoto recibiría por esta obra el premio “Libro d’Europa” otorgado en Italia a la mejor novela europea.

Durante la promoción de la obra, que incluyó entrevistas para radio y televisión y ferias de libro, a Peixoto se le preguntaba por qué la novela llevaba este singular título que causaba extrañeza entre el público; él mismo explica con simpatía este hecho curioso en el programa “Ler mais, ler melhor” con las siguientes palabras:

“O título do romance: *Livro* (as pessoas até me perguntam duas vezes se é efetivamente o título do romance), ao contrário de outros romances que escrevi anteriormente, foi um ponto de partida na forma como pensei todo o romance e acaba por ter múltiplas justificações ao longo das páginas [...]”⁶

La obra *Livro* no debe su nombre a la casualidad, sino a diversos motivos que el lector descubrirá al final de la novela. Peixoto continúa la justificación del título de la siguiente manera:

“[...] por um lado, existe um livro que se menciona logo na primeira frase do romance [...] e que vai passando por toda a narrativa pelas situações mais incríveis até o final em que é feita uma grande revelação sobre esse próprio livro; depois, por outro lado, existe uma personagem que, para além de ter um interesse muito vasto pelo mundo dos livros e de o expor amplamente, se percebe, já no decorrer do romance, que o seu nome próprio é Livro, fruto de uma história que acaba por estar presente em todo este

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Ler mais Ler melhor, José Luís Peixoto. Youtube.* dirigido por José Alberto Lemos. (Lisboa: Rádio e Televisão portuguesa, 15 de septiembre de 2010). <https://www.youtube.com/watch?v=BIMSBE7pgFk&list=LL&index=2&t=220s>. La transcripción es mía.

enredo intrincado mas também na génese deste título que, sendo tão simples, acaba por ser tão pouco habitual.”⁷

Por otra parte, el discurso de Peixoto sobre el tema de esta obra ha girado siempre en torno al hecho de que se trata de una novela sobre la inmigración de los portugueses a Francia durante los años 60 y 70, en las crudas décadas de la dictadura de Antonio de Oliveira Salazar. Este es el eje central de la narración, el cual además está rodeado de un entramado de historias con un universo de personajes y temas. El mismo José Luís Peixoto en esa entrevista, apunta:

“Este é um romance que acompanha várias personagens nos últimos cinquenta anos da vida portuguesa, essas personagens nos anos sessenta imigram para França, por tanto, todo esse movimento de imigração para França acaba por ser muito acompanhado, mas de certa forma o livro tenta, através das suas personagens e dos seus enredos deter-se nesta questão deste Portugal que mudou tanto nestas décadas tanto a nível político como a nível económico como a nível social.”⁸

Un asunto que llamó la atención cuando *Livro* se hallaba en su momento cúlmine de promoción, fue el hecho de que era una novela que se desarrollaba, en parte, en un pueblo alejado de la capital portuguesa, dicho pueblo había tenido su inspiración en Galveias, el pueblo natal del propio autor, ubicado aproximadamente a 145 kilómetros de distancia de Lisboa y con tan sólo 1,429 habitantes.

El hecho de que los personajes de esta obra mostraran marcas tan específicas de ruralidad, le otorgó un toque de exotismo incluso para los mismos portugueses, quienes, al hacer su vida en ciudades como Oporto o Lisboa, no dirigían los ojos a los pueblos más alejados. Con este libro, aunque indirectamente, Peixoto estaba invitando a los lectores a acercarse a este extraño universo llamado “interior de Portugal”, tan oculto y olvidado, pero tan presente aún en el siglo XXI. En algunas entrevistas el propio Peixoto ha hablado sobre este tema, poniendo énfasis en la relevancia que tiene para él la ruralidad:

⁷ *Loc.cit.*

⁸ *Loc.cit.* La transcripción es mía.

La ruralidad nos ayuda a pensar el punto en el que estamos. El mundo cambia a toda velocidad, más rápido de lo que podemos asumir y nos deja sin referencias. En cambio, en el campo, las referencias están claras, los cambios son naturales y nos parecen justificados y comprensibles. Hoy en día, lo rural es lo revolucionario.⁹

Cuando *Livro* fue publicado, su autor ya gozaba de renombre en el mundo de las letras, ya que en 2001 había ganado el Premio José Saramago por *Nenhum olhar*. La novela *Livro* era, por lo tanto, un texto muy esperado y con los años ocuparía un lugar muy importante en la lista de las numerosas publicaciones de este autor. Actualmente, *Livro* sigue siendo motivo de menciones, artículos, estudios y por supuesto traducciones.

Desde mi punto de vista, esta novela podría ser descrita a partir de la palabra “pluralidad” por su contenido y peculiar estructura; dicha pluralidad se extiende hasta el estilo narrativo que presenta y también a las voces de sus personajes.

Entre retrospectivas y acontecimientos que se suceden en la historia, la voz narrativa es una en la primera parte del texto y a ésta se le suma otra en la segunda parte. Esta pluralidad tanto en el estilo narrativo como en las voces de los personajes tuvo implicaciones importantes en el proceso de traducción, aunque en esto ahondaré en el punto 1.4.

1.2. EL PROYECTO DE TRADUCCIÓN DE *LIVRO*, EL ENCARGO, LOS CAMBIOS Y LOS AJUSTES EDITORIALES

El proyecto de traducción de la novela *Livro* de José Luís Peixoto y su posterior edición fue auspiciado, como he mencionado en la introducción de este trabajo, por la DGLAB y el Instituto Camões, mediante el “Programa especial de apoyo a la traducción, edición y reedición”. La editorial jalisciense Arlequín solicitó este apoyo y contrató mis servicios para la etapa de traducción.

Entre los parámetros que se me presentaron dentro del encargo, destaca el tiempo de entrega del trabajo, el cual constaba de tres meses. La forma de entrega consistía en un archivo simple de Word evitando siempre las notas a pie de página.

⁹ Luis Alemany, “Cultura. Literatura”, ELMUNDO.es (página web), consultado el 14 de octubre de 2021, <https://www.elmundo.es/cultura/2016/11/09/5820a987268e3e23518b457e.html>.

Como en todo encargo, dichos parámetros influyeron en la tarea de traducción, por un lado, porque el breve tiempo con el que contaba para trabajar me impediría demorarme demasiado en reflexiones y tratamiento de problemas y, por otra parte, la ausencia de notas al pie de página sin duda determinaría las estrategias más adecuadas que debería escoger.

Tras la entrega de la traducción, me puse a disposición de los editores de Arlequín para que me contactaran en caso de cualquier duda o comentario respecto a mi trabajo. Sin embargo, los contactos que tuvimos sólo fueron posteriores a la entrega, cuando me comentaron que se encontraban en la fase de corrección de estilo y posteriormente fui avisada de la maquetación del texto.

Tiempo después, con la edición de la novela en las manos y con este proyecto de titulación ya encaminado, decidí hacer una comparación entre la versión originalmente entregada y la versión publicada, pues me pareció que sería importante documentar estos datos. La comparación entre mi versión y la novela ya publicada resultó en el anexo que se encuentra en el punto seis de este trabajo, en el cual se puede notar que en la mayoría de los casos los cambios resultan ser bastante convenientes, aportando mejoras a mi versión.

Algunos ejemplos de lo anterior son la traducción de “milho moído”, la cual fue corregida por “maíz quebrado” y que yo había propuesto como “maíz molido”, el fragmento en portugués se lee: “Era um cacarejar que, assente sobre aquela hora da tarde, parecia distribuir uma misteriosa harmonia, como o *milho moído* que, muito às vezes, o vizinho lançava sobre a terra do quintal.”¹⁰ Finalmente, el fragmento de la edición quedó de la siguiente manera: “Era un cacareo que, asentado sobre aquella hora de la tarde, parecía distribuir una misteriosa armonía, como el *maíz quebrado* que, muy a veces, el vecino lanzaba sobre la tierra del patio.”¹¹

También me pareció apropiada la rectificación de la traducción de “vassouras de fogo”, la cual yo había traducido literalmente como “escobas de fuego” y que efectivamente se trataba de una “antorcha”. Aquí el fragmento en portugués: “Essa era a parte que o Ilídio e o Cosme preferiam e, por isso, depois de uma mulher ter passado *vassouras de fogo* pelo

¹⁰ José Luís Peixoto. *Livro*. Lisboa: Quetzal, 2010, p. 12. Para mayor practicidad, a partir de ahora, las citas de *Livro* se harán de manera parantética. Los fragmentos de la novela citados en este trabajo contienen la ortografía del texto original, es decir, la ortografía anterior al acuerdo ortográfico de 2010.

¹¹ José Luís Peixoto, *Libro*, trad. de Diana Alcaraz. Jalisco: Arlequín, 2018, p. 12. En este apartado, debido a la proximidad de las citas de las obras en portugués y en español del mismo autor, me referiré a la traducción publicada en México como Peixoto 2 y se citará de forma parentética.

porco, o Galopim ficou à espera.” (Peixoto, p. 30). A continuación, la versión en español ya publicada: “Esa era la parte que Ilídio y Cosme preferían y por eso, después de que una mujer pasó *la antorcha* por el puerco, Galopim se quedó esperando.” (Peixoto 2, p. 29).

Un caso parecido al anterior es el de “cara-de-cu”, adjetivo que yo había traducido demasiado literal como “cara de culo”, pero que efectivamente se utiliza para llamar a alguien “pendejo”. El fragmento en portugués se lee:

Estava feliz e atrasado. Quando chegasse à obra, de certeza que o mestre lhe ia chamar *cara-de-cu*. Adorava chamar-lhe *cara-de-cu*, fazia gosto nisso. Se o Josué estivesse presente, ria-se e não dizia nada. (Peixoto p. 69).

En español el fragmento quedó de la siguiente manera:

Estaba feliz y atrasado. Cuando llegara a la obra, seguro que el maestro lo iba a llamar *pendejo*. Le encantaba llamarlo *pendejo*, le daba gusto eso. Si Josué estaba presente, se reía y no decía nada. (Peixoto 2, p. 64).

Asimismo, la utilización del adjetivo “desgreñado” para “despenteado” en el fragmento: “Se esse *despenteado* que mijava atrás de sobreiros pode escrever e publicar um romance, eu também posso.” (Peixoto, p. 228), en lugar de “despeinado” que yo había utilizado en mi traducción inicial, me pareció apropiada, ya que transmite mucho mejor el registro popular del discurso que se está manejando. De este modo en la versión publicada se lee: “Si ese *desgreñado* que meaba atrás de los alcornos puede escribir y publicar una novela, yo también puedo.” (Peixoto 2, p. 214).

Como este caso también encontré el de “fim da tarde” que yo había traducido de forma literal como “fin de la tarde” y que tuvieron a bien corregir como “atardecer”, que es efectivamente a lo que se refiere esta idea. A continuación, comparto el texto en portugués: “No campo, num *fim de tarde*, estender esse conhecimento no ar, em pazadas, e assim separar aquilo que apenas presumo daquilo que foi mesmo.” (Peixoto, p. 240). En la versión publicada

se lee: “En el campo, en un *atardecer*, extender ese conocimiento en el aire, a paladas, y así, separar aquello que supongo de lo que realmente fue.” (Peixoto 2, p. 226).¹²

Considero que los ajustes de este tipo resultaron bastante benéficos para el texto; por algunos de ellos intuí que la persona que hizo la revisión, o por lo menos una de las revisiones, tenía conocimientos de portugués y consultaba la versión original.

La mayoría de los nombres de los personajes se mantuvieron como originalmente los propuse en mi versión traducida, aunque en algunos de ellos hubo algunos cambios, como el caso de “Lubélia” que en la publicación aparece como “Lubelia”, es decir, sin acento; o bien, “Ilídio” que ajustaron como “Ilidio”, también sin acento. El apodo “Pulguitas Pequeño” que había propuesto para “Pulguinhas pequeno”, uno de los personajes secundarios, también fue modificado para la publicación como “Pulguinhas Chico”. Los cambios más significativos fueron realmente pocos, como el ya mencionado apodo de “Pulguinhas Pequeno”, así como de la traducción de “Posto da guarda” como “Puesto de vigilancia” para el que yo había propuesto inicialmente “Módulo de vigilancia” y que aparece descrito de la siguiente manera en el texto en portugués:

Por dentro, o *posto da guarda* tinha um chão de tacos; tinha secretárias por estrear, vindas de Lisboa; tinha reposteiros nas janelas fechadas, que cheiravam a mofo. Só faltavam os guardas, mas esses nunca chegaram. A vila era demasiado longe de cidades onde ninguém conhecia o seu nome. (Peixoto, p.102).

Para la traducción de “Posto da guarda” había propuesto “Módulo de vigilancia” porque al leer la descripción del lugar antes presentada, me pareció que se trataba de un espacio amplio, que no concordaba con un mero “Puesto de vigilancia”, pues las imágenes que vi de un “puesto” correspondían a un lugar muy pequeño en el que cabrían una o dos personas, mientras que las búsquedas en internet de un “módulo” arrojaban imágenes de sitios más grandes en los que cabrían los escritorios que en la descripción se mencionan.

Con respecto a este cambio, debo mencionar que encontré un descuido por parte de quien editó el texto en español, ya que hubo un caso en el que no se hizo la modificación de “Módulo de vigilancia” por “Puesto de vigilancia”, causando confusión en la lectura. A

¹² Todas las cursivas son mías.

continuación pongo el fragmento en el que la palabra “módulo” no fue modificada como “puesto”:

Se cagan de miedo. Son unos coyones. Si no dan para el *módulo*, tienen miedo de que los otros piensen que están escondiendo algún crimen. Prefieren quedarse sin comer antes de que les arranquen las uñas con un alicate. (Peixoto 2, p. 90).

Por otra parte, entre los cambios significativos que considero no aportaron mejoras al texto puedo mencionar el caso de la utilización de la palabra “barriga” en lugar de “buche” para la palabra “bandulho” en el siguiente fragmento:

A culpa é do Salazar, esse filho de uma correnteza de putas, esse cão. E o padre é outro que tal. Enchem o *bandulho* de bolos, massa finta, mas têm a cabeça cheia de estreme. [...] O Ilídio ouviu estas palavras e sentiu-se importante, crescido, homem. Essa foi a primeira vez que o Josué lhe falou de política. (Peixoto, p. 97).

Este fragmento en la versión publicada se lee:

La culpa es de Salazar, ese hijo de su putísima madre, ese perro. Y el cura es otro igual. Se llenan *la barriga* de pasteles, masa fina, pero tienen la cabeza llena de estiércol. (Peixoto 2, p. 90).

No consideré acertada la modificación, ya que, “buche” transmitía exactamente el registro popular de la palabra “bandulho” y en general del discurso con el que habla el personaje.

Otro cambio que no consideré adecuado se halla en la frase prepositiva “de estrelas” de las siguientes líneas: “Havia grilos em redor da fonte. O céu *de estrelas* parecia um campo inteiro de tocas de grilo” (Peixoto, p. 20). En la versión publicada se modifica la frase que propuse “de estrellas” por “estrellado”, con lo cual, la versión publicada quedaría de la siguiente forma: “El cielo *estrellado* parecía un campo entero de madrigueras de grillos.” (p. 19).

No consideré la modificación adecuada, ya que, en portugués también existe el adjetivo “estrelado”, si el autor hubiera querido usarlo no habría tenido reparo, por eso decidí utilizar la frase prepositiva optando por una traducción más literal.

La última modificación hecha por la editorial se encuentra en el fragmento siguiente:

Em chegados, o Cosme podia começar a queixar-se dos *fogos ruges*, das *embutelhagens* ou das *auto-rutas*. O pai dele mantinha um sorriso de não entender e o Cosme murmurava-me:

É muito anciano, está próprio para toda a sorte de *malatias* [...]

Depois, quando as trigémeas começavam a ser umas pequenas mulheres, o Cosme não as queria ouvir falar de *fiançados* na vila, não se haviam de *mariar* com *marrocanos* dessa ordem. Se elas se preparavam para fazer um *turno*, geralmente, virava *jalú*, quando elas protestavam, ele ordenava:

Tá gola.

Elas respondiam:

Mafú.

Tanto as trigémeas, como o Cosme, como a mulher dele, a fazer o quarto ou a fazer a loiça, falavam este grego/latim que eu percebia bem. (Peixoto, p. 232).

Este fragmento contiene palabras en cuya formación se mezcla el francés con el portugués. Para la versión en español, mi propuesta era incrustar palabras en francés original en el texto en español, pues consideré que sería una buena forma de evidenciar el contraste entre ambos idiomas. Mi propuesta de traducción era la siguiente:

Acabados de llegar, Cosme podía comenzar a quejarse de los *feux rouges*, de los *embouteillages* o de las *autoroutes*. Su padre ponía una sonrisa de no entender y Cosme me murmuraba: *embouteillages*

Es muy anciano, está propenso a toda suerte de *malatías*. [...]

Más tarde cuando las trillizas comenzaban a ser unas pequeñas mujeres, Cosme no las quería oír hablar de *fiancés* en el pueblo, no se habrían de maridar con

marrocaïns de ese tipo. Si ellas se preparaban para hacer un *tour*, generalmente, se ponía *jaloux*, cuando ellas protestaban, él ordenaba:

Ta geule.

Ellas respondían:

Yo m'en fous.

No obstante, la editorial dejó este fragmento con las palabras que aparecen en el texto original, en la versión publicada se lee de la siguiente manera:

Acabados de llegar, Cosme podía comenzar a quejarse de los *fogos ruges*, de los *embouteillages* o de las *auto-rutas*. Su padre ponía una sonrisa de no entender y Cosme me murmuraba:

Es muy anciano, está propenso a toda suerte de *maladías*. [...]

Más tarde cuando las trillizas comenzaban a ser unas pequeñas mujeres, Cosme no las quería oír hablar de *fiançados* en el pueblo, no se habrían de maridar con *marrocanos* de ese tipo. Si ellas se preparaban para hacer un *turno*, generalmente, se ponía *jalú*, cuando ellas protestaban, él ordenaba:

Ta gola.

Ellas respondían:

Mafú.

Tanto las trillizas, como Cosme, como su mujer, haciendo el cuarto o lavando los trastes hablaban este griego/latín que yo entendía bien. (Peixoto 2, pp. 218-219).

Al analizar este caso como un problema de traducción, considero que con mi propuesta original se lograba cubrir una parte de lo que éste exigía: evidenciar el contraste de lenguas utilizadas en el diálogo; aunque debo reconocer que la pérdida de creatividad con respecto al original era muy obvia, incluso, considero que esta escena, en principio, tendría un toque de comicidad, la gracia del discurso de Cosme hablando este “francés-portugués” queda totalmente opacada en mi propuesta de traducción.¹³

¹³ En uno de los videos que utilicé para documentarme sobre *Livro* y que se puede ver en

Una vez hecha esta breve revisión sobre las modificaciones realizadas por los editores de la publicación en español, puedo reconocer tres grupos de cambios dentro de la edición publicada: cambios pertinentes que resultaron en mejoras en el texto (que corresponden a la mayoría de los casos), cambios ligeros en la ortografía de los nombres de algunos personajes y cambios que perjudicaron en cierta medida el texto, aunque estos, como se pudo ver, fueron realmente pocos.

Es importante exponer y contrastar estos cambios y ajustes hechos por la editorial, pues, como se verá a lo largo de mi trabajo, en ocasiones los objetivos (escopos) de la editorial eran mucho más pragmáticos, mientras que mis objetivos, como lo reflejaron mis propuestas para algunos fragmentos de la novela, consideraban reflexiones académicas que, por ser poco prácticas, fueron alteradas o cambiadas en el texto ya publicado.

1.3. SOBRE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE *LIVRO*

Es necesario documentar la existencia de una traducción española de *Livro* realizada en 2011 por Carlos de Acevedo. La obra fue editada por Aleph, una editorial barcelonesa. Tuve acceso a esta versión de la novela porque el autor me la facilitó pensando que podría servir de apoyo para mi trabajo, aunque decidí no consultarla sino tiempo después, cuando me encontraba redactando este trabajo de titulación y noté algunas situaciones interesantes que me gustaría apuntar en este espacio.

Derivado de la lectura que hice de la edición española de *Livro*, pude observar que es una traducción en la que, por momentos, se refleja el primero de los métodos de los que habla Schleiermacher en *Sobre los diferentes métodos de traducir* en el cual “[...] el traductor se esfuerza por suplir con su trabajo la carencia de conocimiento, por parte del lector, de la lengua original.”¹⁴ En palabras de Lawrence Venuti, en ciertos momentos, Carlos de Acevedo estaría utilizando un procedimiento más “domesticante” en el que resaltan estrategias traductorales sobre todo de adaptación.

<https://www.youtube.com/watch?v=HGSCYSPMScg&t=7s> (minuto 3:05) Peixoto lee este fragmento y por el tono de lectura, así como por la reacción de los asistentes, es notoria la intención cómica del pasaje, la cual se pierde en la traducción.

¹⁴ Friedrich Schleiermacher, “Sobre los diferentes métodos de traducir” en *Teorías de la traducción, Antología de textos*, trad. de Valentín García Yebra, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 137.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el pasaje en el que dos personajes conversan durante el camino a Francia. Allí, Libânia le cuenta a Adelaide sobre su boda en la que habían comido *rojões*: “Tinha casado por procuração. A Libânia contou-lhe que foi uma festa bonita com *rojões*¹⁵ e mostrou-lhe um retrato, vestida de noiva, ao lado de um homem bem-posto, de fato.” (Peixoto, p. 15). En la traducción de Carlos de Azevedo, este fragmento se lee de la siguiente manera:

Se había casado por poderes. Libânia le contó que había sido una fiesta bonita, con *torreznos*, y le enseñó un retrato, vestida de novia, al lado de un hombre bien vestido, de traje.¹⁶

Al utilizar el vocablo en español torreznos para la palabra en portugués *rojões*, el traductor ha desplazado el platillo portugués y lo ha reemplazado por un platillo mucho más familiar en España. Esto se comprueba si se atiende a las definiciones de diccionario de cada uno de los platillos que a pesar de ser similares son alimentos diferentes.

Por un lado, *Infopédia* nos indica que los *rojões* son un “[...]prato tradicional minhoto que consiste em pedaços de carne de porco frita, com batatas, sangue de porco e tripa enfarinhada [...]”¹⁷ Mientras que, por otro lado, torrezno es, según la RAE, simplemente un: “Pedazo de tocino frito o para freír.”¹⁸ A pesar de que en ambos casos se trata de un alimento frito de carne de puerco, tienen un aspecto diferente; su modo de preparación es distinto, pues, mientras que los *rojões* se marinan y se condimentan bastante –incluso con vino verde y generalmente llevan distintos acompañamientos–; los torreznos simplemente se dejan reposar un tiempo y luego se fríen por algunos minutos.

Torreznos, pues, es un plato muy conocido en España, mientras que *rojões* parece ajeno a su gastronomía; la elección de escoger la designación de torreznos en lugar de *rojões*,

¹⁵ Las cursivas son mías.

¹⁶ José Luís Peixoto. *Libro*. trad. De Carlos de Acevedo, Barcelona: El Aleph Editores, 2011, p.108. Las cursivas son mías.

¹⁷ *Infopédia*, “rojão”, consultado el 15 de septiembre de 2021 [Digital]
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/roj%C3%B5es>

¹⁸ *Diccionario de la Real Academia Española*, “torrezno” consultado el 15 de septiembre de 2021 [Digital]
<https://dle.rae.es/torrezno?m=form>

se adapta de una manera más fácil a la realidad del lector español, evitando así el elemento extranjerizante.

En la segunda parte de la novela, cuando los personajes se desplazan hacia Francia y aparece una cantidad importante de palabras en francés, el traductor de la edición española opta, en ocasiones, por no conservar los conceptos en el idioma original, sino ofrecer al lector palabras más cercanas o familiares a él, como es el caso de la *sopa de courgette* en: “Depois do almoço, *sopa de courgette*¹⁹, tomates recheados, as horas passavam devagar, mas não havia pressa.” (Peixoto, p. 139), en la traducción española se lee de la siguiente manera: “Después de comer, *sopa de calabacín*, tomates rellenos, las horas pasaban lentamente, pero no había prisa.”²⁰

Sucede lo mismo con la palabra *kitchenette* –Que aunque no es propiamente francés, sino un anglicismo llevado a Francia, no deja de ser una palabra extranjera– en: “Sozinha em casa, encostada ao balcão da *kitchenette*. As roupas negras assentavam-lhe no corpo a lembrança da vila” (Peixoto, p. 167), pues en la edición española el traductor opta por nombrar a la *kitchenette* más literalmente como *cocina americana*: “Sola en casa, apoyada en el mostrador de la *cocina americana*. La ropa negra le instalaba en el cuerpo el recuerdo del pueblo.”²¹

Estas últimas dos decisiones tomadas por Carlos de Acevedo aproximan al autor del texto original hacia su lector, haciendo que este último no perciba el elemento extranjero del texto de partida y en cambio lo sienta más cercano a su realidad.

Los puntos aquí analizados contrastan con las decisiones que tomé sobre los mismos fragmentos, ya que me pareció importante conservar ciertos elementos extranjerizantes, utilizando el préstamo como principal estrategia traductora, pues consideré que estos conceptos en el texto en portugués contenían una intención significativa tanto dentro de la ficción como en el impacto de su lectura, lo cual me interesaba rescatar en el texto en español. Por lo tanto, además de utilizar un procedimiento parcialmente extranjerizante para la traducción mexicana, me interesaba utilizar también un procedimiento comunicativo en el que se conservara la misma finalidad, comprensión y expresión que caracterizaba al texto

¹⁹ Las cursivas son mías.

²⁰ *Op.cit.*, p. 131. Las cursivas son mías.

²¹ *Ibid.*, p. 157.

original y que produjera el mismo efecto en el lector de habla hispana (variante mexicana) que se produce en el lector de habla portuguesa (variante europea).

1.4. EL ESTILO Y LAS VOCES DE LOS PERSONAJES EN *LIVRO*

Para hablar del estilo en *Livro* es necesario especificar que la obra se divide en dos partes: la primera va del inicio y hasta la página 204 y la segunda va de la página 205 hasta el final. Existen dos voces narrativas, y ellas, así como el modo de expresión de los personajes, tuvieron implicaciones importantes en el proceso de traducción.²²

La primera parte de la novela sigue una línea temporal que abarca un periodo de veintiséis años, de 1948 a 1974. La mayoría de los hechos se hallan enmarcados con el año en el que sucedieron, como se ve a continuación:

(1948)

A mãe pousou o livro nas mãos do filho. Que mistério. O rapaz não conseguia imaginar um propósito para o objecto que suportava. Pensou em cheirá-lo, mas a porta do quintal estava aberta, entrava luz, havia muita vida lá fora. O rapaz tinha seis anos, fugiu-lhe a atenção, distraiu-se, mas não se desinteressou pelo livro, apenas deixou de o interrogar enquanto objecto em si, começou a questioná-lo de maneira muito mais abstracta, enquanto intenção, enquanto sombra de um acto. (Peixoto, p. 15).

El texto anterior corresponde al párrafo inicial de la novela, la voz narrativa es heterodiegética y tiene un conocimiento omnisciente de los hechos, mediante descripciones detalladas, conduce al lector para que este aprecie el pueblo y a las figuras de Ilídio y su madre bajando muy temprano por la pendiente:

Desciam devagar, a firmar cada pé nas pedras da ladeira. A mãe e o filho, carregados de malas, vestidos com as roupas mais novas, equilibravam-se. Do cimo da ladeira, podia ver-se a distância da vila e, lá ao fundo, os campos estendidos. Talvez houvesse pássaros que, naquele mesmo lugar, apenas abriam as asas e, planície após planície, deixavam-se deslizar até ao horizonte. A mãe e o filho não podiam, estavam presos por sapatos apertados. (Peixoto, pp. 15-16).

²² En el punto cuatro de este trabajo hablaré más detalladamente de las implicaciones que la variedad de estilo y las voces de los personajes tuvieron en el proceso de traducción.

Al llegar a una de las fuentes, la madre le da indicaciones a Ilídio para que se quede ahí, lo deja con una maleta y un libro. A su corta edad, Ilídio atiende a lo que ella le dice, aunque la mayoría de las veces su mente vuela distraída entre objetos y situaciones que el lector logra notar gracias a las detalladas descripciones del narrador.

La mente del niño fluctúa entre acontecimientos importantes de la escuela y de su casa, y pequeños hechos, tales como una mosca que dibuja un ángulo recto en el aire, el recuerdo de su joven y curiosa cabra, o la remembranza de una lombriz que, al ser comida por una de las gallinas, despierta su apetito.

En la primera parte de la novela el narrador pone los ojos del lector en los delicados movimientos de la hierba o en sutilezas como el paso de una lagartija por el muro de una casa:

Uma lagartixa a subir pelo muro. À sua frente, metros, estava o muro da Dona Milú, entornava um manto de hera, folhas verde-escuras, quase pretas. À sua direita estava a fonte nova, um chafariz de três bicas a escorrerem água farta para um pequeno tanque, com um bordo de mármore, que chegava acima dos joelhos das mulheres, até à cintura do Ilídio, e que tinha marcas arredondadas diante das bicas, onde se podia ajeitar as vasilhas. (Peixoto, p. 18).

Al mostrar a los primeros personajes, este narrador detalla el paso del tiempo, muestra escenas que se suceden rápidamente y presenta de forma fugaz a personajes secundarios que aparecen cerca de la fuente en la que Ilídio pasa largas horas de pie. Más tarde, se sabrá que, tras esperar hasta la madrugada, su madre no llega ni llegará.

En paralelo a la presentación de Ilídio y su madre, la voz narrativa guía al lector hacia Josué, el albañil del pueblo, quien se hará cargo de Ilídio al haber sido abandonado por su madre cerca de la fuente. El narrador presenta a Josué concentrado en las pequeñas obras de la terraza de Doña Milú:

O pedreiro estava na varanda da casa da Dona Milú. Pelas suas contas, mais meio dia e terminava as pequenas obras para as quais tinha sido chamado e que, sozinho, lhe levaram quase duas semanas. O pedreiro abria um buraco na parede da varanda da

casa da Dona Milú e chamava-se Josué. Era novo, tinha trinta e oito anos. O pedreiro entalou um dedo entre o maço e o escopro, deixou cair o escopro ao lado dos pés e enrodilhou o rosto. Soprou o dedo, pfff; depois, para esquecer, cuspiu com força. O vento parou nesse instante.

Um arco longo e demorado.

Em baixo, o cuspo estalou no centro de uma pedra do passeio. Aí ficou, a secar ou a ser esquecido. (Peixoto, p. 16).

El detalle de esta descripción es notable cuando la voz narrativa conduce la atención del lector hacia la trayectoria que dibuja el escupitajo de Josué para luego continuar con la historia.

En esta parte del libro el narrador presenta también a Cosme y a Galopim, quienes mantendrán hasta el final de la novela una relación de firme y verdadera amistad con Ilídio y con ellos vivirá sucesos importantes de la infancia, adolescencia y adultez. Cosme será, de hecho, una pieza importante en el viaje hacia Francia. Las intervenciones de ambos personajes aportarán algunos de los momentos más cómicos de la historia.

Con la intervención de Cosme y Galopim son introducidos los primeros diálogos más largos, los cuales estarán siempre desprovistos de los tradicionales guiones. En las primeras apariciones de Cosme y Galopim, el narrador describe detalladamente escenas cotidianas en el pueblo, como la matanza de un puerco, escena de la que cito un fragmento a continuación:

Os homens vinham a rodear o porco. Um deles segurava uma corda que estava amarrada à pata da frente do animal, roncava, farejava tudo, foçava. Quando se aproximou da banca, o porco percebeu algum segredo terrível. Dir-se-ia que percebeu o que lhe ia acontecer a seguir. Os homens pegaram nele, seguraram-lhe as patas, deitaram-no em cima da banca e o Josué espetou-lhe a faca até ao cabo num ponto certo do pescoço. Durante esse tempo, o porco guinchou com todas as forças, a sua estridência fazia impressão, ofendia a pele. (Peixoto, p. 29).

Algo recurrente en esta primera parte del texto son las escenas típicas de la vida cotidiana del pueblo como la construcción e inauguración de la fuente, las idas de Josué a la barbería y los

momentos de Galopim con su hermano en el palomar. A continuación, cito la escena de la barbería para ejemplificar un poco más este estilo descriptivo:

A barbearia cheirava a creme da barba, claras em castelo raspadas da cara com uma lâmina, pontos de sangue, pequenas figuras brilhantes de carne viva, o lápis de gelo para tapar as feridas, o borrifador de pó de talco, de borracha, como uma buzina muda; a barbearia tinha o cheiro daqueles que estavam sentados nas cadeiras a conversar ou à espera de vez e daqueles que se assomavam para ver quem estava. As paredes estavam forradas por fotografias de atrizes e outras mulheres estrangeiras. Nos instantes em que as conversas chegavam ao silêncio, os homens ficavam parados a olhar para as mulheres das fotografias. Elas olhavam sempre de volta, mantinham um sorriso que cada homem acreditava ser apenas para si. (Peixoto, p. 40).

Otro personaje de gran relevancia para la historia y que se da a conocer en esta primera parte es Adelaide, el gran amor de Ilídio; de ella se habla por primera vez en la escena de la matanza del puerco. Con el paso del tiempo, se enamoran y se hacen novios, aunque mantendrán una relación clandestina, pues la tía de Adelaide, la Vieja Lubélia, jamás aprueba esta relación. Un día, cuando la tía se entera de su relación, manda a Adelaide a Francia. Ilídio decide ir a buscarla en compañía de Cosme:

O Ilídio levantou-se, ficou sentado no colchão, nada o poderia impedir de olhar directamente para o Cosme, o silêncio breve.

Foi para a França.

O silêncio longo. Dentro desse tempo, em que se poderia imaginar uma carroça que não estava a passar na rua, ou um rebanho de ovelhas que não estava a passar na rua, o olhar do Ilídio encheu-se de perguntas, de medo, de paisagens distantes, de vento, de ternura, de desejo, de coragem e de certezas.

Ajudas-me?

Agora, não é boa altura para pedir mais dinheiro ao meu pai.

Não é isso. Eu cá me arranjo. Ajudas-me a perguntar maneira de chegar à França?

Antes de sair, rapaz, o Cosme sorriu.

Eu vou contigo. (Peixoto, p. 94).

En esta escena es notable cómo, nuevamente, el narrador mueve la atención del lector entre el diálogo que se está desarrollando sobre la noticia de la partida de Adelaide y los detalles y elementos que, en este caso, podrían haber circundado la situación, como el paso de una hipotética carreta o un imaginario rebaño de ovejas. Luego de la escena antes citada, se sabrá que los personajes se alejarán por mucho tiempo de Portugal. En Francia, Ilídio nunca se volverá a encontrar con Adelaide y aunque regresará en ciertas ocasiones para visitar a Josué, no será sino hasta el final de la historia, muchos años más tarde, que regresará definitivamente a Portugal.

Las travesías hacia Francia de Cosme, Ilídio y Adelaide, también son contadas minuciosamente por este primer narrador. La escena de cuando Cosme e Ilídio se quedan dormidos sobre un nido de pulgas, es claro ejemplo de esto:

Acordaram também ao mesmo tempo. Antes, revolveram-se na terra, como se tentassem escapar de um sonho, pesadelo. Eram pulgas. O dia estava a nascer, novo, e tinham carreiros de pulgas que lhes subiam pelas pernas, pelos braços, que lhes faziam longas travessias pelas costas e pelo peito, que lhes pontuavam o pescoço e o rosto. (Peixoto, p. 120).

En otra escena, Adelaide llega en tren a París y el detalle de la descripción sobre lo que pasa en la estación final es muy preciso:

Pára, comboio; pára, comboio, repetia dentro de si. A Adelaide, abraçada à sua única mala, seguia-a com passos rápidos e curtos, passinhos, sem saber para onde olhar. No corredor, havia grandes multidões que se empurravam de encontro à porta. Então o comboio parou, bufou e, após um instante, as portas abriram-se e libertaram um emaranhado de vozes sortidas na Gare de Austerlitz.

Quando saíram, ainda a Adelaide estava a desentropçar as pernas, já a Libânia, depois de movimentos furtivos da cabeça, estava com os dois braços à volta do pescoço de um homem, o seu marido barbudo. Os pais estavam a abraçar os filhos,

que choravam desalmados e que tinham crescido tanto em meses, os homens estavam a dar apertos de mão uns aos outros e a Adelaide estava sozinha, o mundo construía-se à sua volta.(Peixoto, p. 123).

A medida que el lector se va familiarizando con los personajes más importantes de la obra, también son introducidos y descritos con minuciosidad otros tantos como el cura de la iglesia, Doña Milú, la Vieja Lubélia y El Sorna, de quienes, además, vamos conociendo su historia personal.

Hasta aquí, queda asentado que el estilo de la primera voz narrativa dirige la atención del lector a los detalles mínimos de las situaciones que describe y también da a conocer a los personajes principales.

Me parece importante detenerme en este punto y centrar mi atención en el lenguaje de estos personajes, pues, así como el estilo del narrador aquí utilizado tuvo gran injerencia en el proceso de traducción, la tuvo también la forma de expresarse de cada uno de ellos.

Toda vez que, como he referido, los personajes principales de *Livro* pertenecen a una zona rural, la manera en la que se expresan tendrá una relación intrínseca con ese universo. Al ser Galveias, el pueblo natal de José Luís Peixoto, la fuente de inspiración para la creación de un pueblo ficticio en la novela, será más que lógico que frases y vocabulario propios de Alentejo surjan en los diálogos de esta primera parte. En una retrospectiva que hace el narrador sobre las palabras de la madre hacia Ilídio tenemos justamente el ejemplo de la aparición de una frase que sólo se usaría en Alentejo:²³

Havia tons de voz que a mãe só utilizava para certas palavras ou expressões, como quando se saturava e dizia: por favor, a esculpir cada consoante, com um grande silêncio entre por e favor, a soprar no fim; ou como quando dizia: ora, é só lérias e mais lérias e dava uma gargalhada; ou como quando dizia: *tu queres é remolgaria e*

²³ Supe que la frase era propia de Alentejo al consultar la página web *Palavras Cruzadas*, en la que se presenta un juego utilizando esta palabra. Cfr. <https://www.palavracruzadas.pt/livros-que-li/livro>. Mas tarde, el propio autor confirmó el origen de la frase como propiamente alentejana, como se ve en el siguiente pie de página.

*parodim*²⁴, e parecia que estava a cantar. Não faltariam exemplos de palavras que conseguia lembrar na voz da mãe. (Peixoto, p. 12).

“Tu queres é remolgaria e parodim” es una frase que típicamente se usaría en Alentejo y en palabras del propio Peixoto significa lo siguiente:

Quanto a esta expressão, ‘remolgaria’ vem de remolgo, que significa preguiçoso e ‘parodim’ vem de paródia que significa animação. Assim, o significado é que ele só quer festa, animação e não fazer nada.²⁵

Los personajes usan frases propias de esta región de Portugal para expresarse y utilizan también un registro popular en muchas de sus intervenciones, así, hay diálogos como el que se presenta a continuación en el que Josué utiliza algunas palabras soeces en su discurso:

Têm miúfa. São uns ratos borrados. Se não derem para o posto, têm medo que os outros pensem que estão a esconder algum crime. Antes querem ficar sem comer do que arrancarem-lhes as unhas com um alicate. A culpa é do Salazar, esse filho de uma correnteza de putas, esse cão. E o padre é outro que tal. Enchem o bandulho de bolos, massa finta, mas têm a cabeça cheia de estrume. [...] O Ilídio ouviu estas palavras e sentiu-se importante, crescido, homem. Essa foi a primeira vez que o Josué lhe falou de política. (Peixoto, p. 97).

Otro momento en el que se puede notar el registro popular de los personajes es cuando Ilídio, y sus amigos, en plena pubertad, hablan de Adelaide mientras se masturban:

[...] Quando o Cosme falou dela, esperto, começou logo a coçar-se.

Tem um belo quadril.

Mas é mesmo boa?

²⁴ Las cursivas son mías.

²⁵ La explicación sobre esta frase me la compartió el propio autor por correo electrónico. Cfr. el anexo de correos de este trabajo.

É boa, é gorda. Tem uns refegos aqui na barriga.

Viste-lhe a barriga?

Dava para ver mesmo por cima da roupa. Deixa-me falar.

O Ilídio deixava-o falar, mas tinha perguntas que queria fazer. O Cosme tinha já a mão dentro das ceroulas. Quando o Ilídio e o Galopim meteram também a mão dentro das ceroulas, houve um cheiro a transpiração, a pila mal lavada, que aqueceu o ar do barracão ligeiramente.

É de perna grossa, dá para ver pelos artelhos. E tem ombros largos e tem cá uns mamões. Ui, até dói. Aqui, na zona da cinta, é toda torneada, parece uma mula.

E chega quando?

Eu sei lá quando é que chega. Deve estar a chegar. Já te disse para me deixares falar.

O Cosme não gostava de ser interrompido enquanto se masturbava, irritava-se.

Estavam a falar de uma rapariga que tinha chegado de outra terra para ser criada pela velha Lubélia, sua tia. (Peixoto, pp. 30-31).

Estas formas peculiares de expresión popular de los personajes, la aparición de regionalismos o frases idiomáticas, representaron problemas de traducción que me condujeron a la utilización de ciertas estrategias de adaptación y, por ello, considero relevante exponerlas aquí.

Por otro lado, en la segunda parte de la novela, los personajes son presentados años después, cuando casi todos han regresado a Portugal, luego de haber pasado muchos años en Francia. Ilídio y Adelaide se encuentran instalados nuevamente en el pueblo, Adelaide ha comprado la casa de Doña Milú, Cosme aparece en compañía de su esposa y sus trillizas, y Josué aparece a una edad muy avanzada, más tarde, se mencionará su muerte, así como la muerte de Galopim. A partir de este momento los eventos ocurridos entre el pueblo, Lisboa y París se narran en primera persona, el estilo del narrador de la segunda parte es mucho más directo, sobrio e incluso ácido y aunque en algunos intervalos aparece la voz del primer narrador, ésta no es ya la más representativa.

Es notable la introducción de un narrador homodiegético, con conocimiento relativo de los hechos. La voz narrativa corresponde al personaje Libro, un hombre erudito, aunque

petulante, de 36 años, estudiante de la Sorbona de París. Libro es el hijo de Adelaide y, aunque al principio parece que su padre es Constantino, un lisboeta amante de los libros, luego se sabe que su verdadero padre es Ilídio. Aquí, un fragmento del momento en el que este personaje pone de manifiesto su interés por lecturas selectas:

Prefiro ignorar aquilo que toda a gente está a ler. Para o bem e para o mal, tenho tempo. Acalento a imagem de leitor solitário, único leitor de páginas que as multidões já esqueceram. Concedo-me o direito de fruir as minhas ilusões. Se for por consciência, não é por ingenuidade. Diverti-me com a passagem em que a mãe dos irmãos dança bebop com Jean-Paul Sartre. Tenho a certeza, a certeza, de que Sartre deveria ser um péssimo bailarino, descoordenado.(Peixoto, p. 210).

El personaje y también narrador, Libro, menciona su nombre y cuenta la anécdota de lo difícil que fue para su madre bautizarlo:

A minha mãe deu-se a grandes trabalhos para me baptizar Livro. Valorizo esse esforço. No registo francês, disse que era um nome português. Acabava em ó, não tiveram dificuldade em acreditar. No registo português, disse que era um nome francês, de origem argelina. Foi preciso baralhar algumas notas de cem francos entre os certificados da maternidade. Valeu o investimento. (Peixoto, p. 211).

En la primera parte de la novela se conoce una de las justificaciones del título de la obra: el libro que le fue entregado a Ilídio cuando tenía seis años. En este punto, gracias al fragmento anterior, se da a conocer otra de las justificaciones para el título del texto, es decir, el propio nombre de un personaje que al mismo tiempo es narrador.

En esta segunda parte, la interacción del lector con el texto también da un giro importante, ya que la voz narrativa pretende que el lector sea más activo y participe en ejercicios como el siguiente:

Indique os seguintes dados:

(1) Nome da sua mãe.

(2) Autor/a mais antigo que já leu.

(3) Título do último livro que terminou de ler (sem contar com este, que ainda não terminou de ler).

(4) Primeira coisa que fez hoje ao acordar (infinitivo) [...].

[...] Preencha os espaços em branco com as respostas anteriores:

Se algum dia tiver uma filha, hei-de chamar-lhe _____ (1), como a minha avó. Não hei-de obrigá-la a ler _____ (2), lerá apenas aquilo que escolher. Se encontrar um exemplar de _____ (3) na sua mesinha-de-cabeceira, saberei que lhe transmiti a procura, o desejo de compreender o mundo. À margem disso, havemos de _____ (4) juntos [...] (Peixoto, pp. 207-209).

En este fragmento, el lector debe completar los espacios en blanco con la información que se le pide; el texto antes citado aparece así, sin aviso ni explicaciones previas, se trata de un cambio sorpresivo que contrasta con el tono y estilo que el narrador anterior venía utilizando.

A partir de este momento, la interacción del narrador con el lector será, de hecho, tan profunda que, ya para el final de la novela, el segundo narrador llegará a atribuirle al lector una pequeña intervención:

Como é que tu, tendo nascido e crescido na França, dominas tão bem o português?²⁶
Espera, deixa-me recompor do susto, deixa-me respirar. Não esperava que falasses agora. Estavas aí, tão quieto a ler esta descrição do Constantino na secretaria do asilo. Não esperava. (Peixoto, p. 247).

Al hablarle al lector tan directamente, el narrador quiebra la pared que divide la ficción de la realidad y él mismo evidencia y analiza este hecho cuando escribe:

²⁶ Dentro de la ficción esta pregunta la hace el lector de la novela, iniciando un diálogo con el narrador.

Costumam pôr-me essa questão e não tenho dificuldade de responder, mas estares a colocar-ma assim, através deste livro, tão de repente, desrespeitando as dimensões leitor/narrador/autor, não me parece adequado. Se Aristóteles tivesse imaginado que poderias falar desde esse ponto para este, creio que teria escrito a sua *Poétique* de maneira diversa. Por outro lado, essa é uma questão apenas intuída, o que lhe retira alguma credibilidade. Por outro lado ainda, chegou em má altura, interrompeu a descrição do Constantino na secretaria do asilo e pode trazer alguma confusão a outros leitores, simultâneos ou futuros, mais acostumados aos postos tradicionais do leitor, do narrador e do autor. (Peixoto, pp. 247-248).

Por otro lado, se destaca el uso recurrente de notas a pie de página, las cuales en ocasiones son utilizadas como explicaciones (algunas bastante extensas) sobre sentimientos o ideas que pasan por su mente; por ejemplo, a la oración: “A casa onde passei a minha infância e adolescencia tinha cento e sesenta metros quadrados” (Peixoto, p. 211), se añade la nota:

Nunca encontrei o abrigo que ainda procuro, uma mão que me feche no seu interior e me guarde no bolso de dentro do casaco, paredes que me digam com veludo: descansa, menino. Mas procuro, continuo, como se acreditasse que vou encontrar. (Peixoto, p. 211).

Otro ejemplo lo hallamos en la frase “Aquilo que sei” (Peixoto, p. 217), a la cual se le añade la siguiente extensa nota explicativa:

Esforço-me por não esquecer. Em todos os momentos, desenvolvo trabalhos dentro de mim para ter sempre presente aquilo que aprendi. Muitas vezes, tento sobrepor memórias e perceber, perante situações concretas, qual o ensinamento que tem mais valor naquele caso. Por um lado, por outro lado. Dar um passo pode ser fruto de uma decisão complexa. Há a possibilidade de seguir para a direita ou para a esquerda, posso continuar em frente ou voltar para trás, desfazer. Cada escolha lançará uma cadeia de resultados. Mal comparado, é como acordar na estação Sèvres-Lecourbe e não ter mapa do metro, nunca ter estado ali, não saber sequer onde se está, não saber sequer o que é o metro. Ter de aprender tudo. Ao fim de algum tempo, com sorte,

conversando com pedintes cegos, tocadores de concertina, talvez se consiga chegar à conclusão que se quer ir para a estação Ourcq, esse é o lugar onde se poderá ser feliz, mas como encontrar o caminho sem mapa, sem conhecer linhas e ligações? É possível arrastar a vida inteira no metro de Paris e nunca passar por Ourcq. É também possível passar por lá e não reconhecer que é ali que se quer sair. (Peixoto, p. 217).

En total se contabilizan once notas a pie de página con diversas funciones como explicar información, sentimientos o pensamientos de los personajes.

Como amante del conocimiento y los libros, el narrador refleja un lenguaje más formal y académico, también hará constantes alusiones a nombres de diversos autores y de obras en portugués y en francés. En el siguiente fragmento habla sobre los libros de Constantino, su supuesto padre:

Os livros do Constantino tinham estantes novas. Eu tinha a minha cabeça a baralhar formas de organização. Sentia-me menos ou mais qualquer coisa do que a ordem alfabética. Sempre gostei de procurar livros, não quero saber onde estão, basta-me saber que existem. Com esta mentalidade, encontrei uma lógica de arquivo que, num dia, me levava a arrumar autores por ordem de penugem facial: Jules Verne, Hemingway, Balzac, Gertrude Stein, Rimbaud. E que, no dia seguinte, me levava a organizá-los pela relevância capilar na dicotomia obra/autor: Henry James de um lado, Anaïs Nin do outro. (Peixoto, p. 214).

De Constantino se sabe que es originario de Lisboa, que se fue a vivir a París, donde conoció a Adelaide, con quien posteriormente se casó, se enfatiza que Constantino tiene mal carácter y que no mantiene vínculo alguno con su supuesto hijo Libro; de hecho, su relación con él es casi nula y las veces que llegan a algún intercambio de palabras éste siempre resulta ser desagradable, como lo muestra la siguiente cita:

Besta, parasita, animal, incorrecto, bicho, cavalgadura, inferior. Durante a adolescência, não fui capaz de ensinar o Constantino a não me fazer perguntas. Ele não sabia nada acerca do colégio, dos corredores, mas achava que sabia. Só fazes uma coisa e nem uma coisa fazes. Que frase tão bonita, tão inteligente, belo ritmo, bela

merda. Ele achava que era capaz de me ler pelas notas, pelas faltas, pelos comentários dos profs no boletim de final de semestre. (Peixoto, p. 219).

Hacia el final de su vida, Constantino es víctima de la demencia senil, por lo que Adelaide y Libro deciden internarlo en un asilo e irse a vivir a Portugal.

Más arriba he hablado del gusto que Libro tenía por la lectura y que desarrolló al crecer al lado de Constantino, a ello se debe que su estilo narrativo sea como hasta ahora he mencionado: académico, sobrio y formal, intentando emular el tono de un crítico literario, que usará sobre todo al criticar un texto que tiene toda una historia dentro de la ficción de la novela y ahora se verá por qué.

En un momento de la historia, se sabe que este segundo narrador conoce el libro que le había sido entregado a Ilídio al inicio de la novela. Esto sucede porque Ilídio se lo regala a Adelaide, ella lo conserva por muchos años y, por lo tanto, Libro, su hijo, llega a tener contacto con él. Años después, Adelaide le regala a Libro por Navidad una edición nueva de este texto.

Semanas depois, nós na casa enorme, a sentirmos a altura das paredes, dois pratos, o lume e, quando chegou a hora dos presentes, eu esperava meias ou cuecas, um pulôver talvez, não esperava nada. Rasguei o embrulho e lá estava o romance dele, com um cartão que dizia: um Livro para o Livro, joyeux Noël. Não fui capaz de corresponder com um sorriso à altura das expectativas da minha mãe. Preocupou-se:

Costumavas brincar com ele quando eras pequeno.

Eu sabia que costumava brincar com ele quando era pequeno. Eu ia aos figos com ele, mas não ia aos figos com Proust; eu andava de bicicleta com ele, mas não andava de bicicleta com Cervantes; eu jogava à bola com ele, mas não jogava à bola com o Stendhal. Não era por isso que tinha mais ou menos consideração por Proust, por Cervantes ou por Stendhal. (Peixoto, p. 224).

Es evidente que a Libro el regalo no le agrada, pero para no lastimar a su madre, le miente y le dice que le ha gustado:

Não gostaste?

Tive de dizer-lhe que sim, gostei, gostei, porque gosto pouco de ver a minha mãe a fazer beicinho. Ela sabia bem o quanto a leitura é um assunto sério para mim. Aquele presente foi um risco que achou que podia correr com segurança, coitada. Por isso, dividia-me entre não querer decepcioná-la e a vontade nula de ler aquele monte de páginas numeradas. Guardei o livro, achei que havia de se esquecer e bebi um cálice pequeno de vinho do Porto. (Peixoto, p. 224).

Tras recibir de Cosme el mismo regalo de Navidad, es decir, otra edición de esa misma novela, Libro resuelve leer la obra y hace una crítica de ella; sorpresivamente, la crítica es justo sobre la primera parte de *Livro* y resulta ser bastante negativa:

O enredo é frouxo, invertebrado e, nos momentos esparsos em que consegue encaixar-se com interesse relativo, narra experiências banais, histórias que não se distanciam daquelas que poderiam pertencer ao vizinho ou, quando muito, ao vizinho do vizinho. Um episódio de licantropia e o desfecho sanguinário de uma personagem mal desenvolvida apenas acrescentam ausência prosaica de lógica. A raiz da vulgaridade generalizada está, sem dúvida, na falta de experiência vivida do autor, que não é nenhum Jack London, nenhum Kerouac. (Peixoto, pp. 224-225).

En la crítica, Libro no menciona el nombre del autor de la obra, aunque hace una breve alusión a su apellido:

Estou bem consciente do mau entendimento que pode redundar de uma defesa simplista da experiência, tanto mais que me estou a referir a um autor que vem logo antes de Pessoa nas estantes alfabéticas das bibliotecas, mas sei que, mesmo Flaubert, que tanto insistiu no afastamento entre a obra e o autor, ao sentar-se no banco de

tribunal, com as nozes cingidas pelo quebra-nozes, não teve pudor de admitir que se chamava Emma. (Peixoto, pp. 225).

Con esta alusión, la historia da un salto de la ficción a la realidad trayendo a colación al propio José Luís Peixoto, esto se confirma con la referencia que se hace del tema central de la novela criticada: la inmigración de los portugueses a Francia, tema del cual, según Libro, el autor no tiene conocimiento alguno, ya que nunca vivió en carne propia estos hechos:

É por isso que me indigna que ele, nunca tendo passado pelas dificuldades da emigração, se tenha atrevido a tocar no assunto. Até porque, se aborda o tema, é para o tratar de forma superficial, não retratando nunca aquela que foi a vivência de milhões de portugueses. Não se pode falar daquilo que não se conhece, falta o testemunho privilegiado. (Peixoto, p. 225).

Tenemos aquí una crítica que va del texto hacia el propio autor de la obra, del cual se dan algunos datos que también coinciden con la persona de José Luís Peixoto, pues se trata de un autor nacido en el pueblo que se nos presenta en la primera parte de la novela:

Compreendo que o Cosme pudesse conhecer o romance. Não há mais escritores que tenham nascido na nossa vila, por enquanto. Mas como teria conseguido comprá-lo? Pergunta sem resposta. (Peixoto, p. 226).

Más tarde, se continúa con la crítica:

As personagens arrastam-se, incoerentes, desconexas. Longe da riqueza subjectiva, apresentam-se como figuras bidimensionais. Longe da construção arquetípica, apresentam-se como fantoches de densidade rasteira. Se algum dia, por mero acaso, se cruzassem com Ishmael, com Julien Sorel ou com Raskolnikov, o que teriam para dizer-lhes? (Peixoto, p. 226).

Luego de hacer referencia a la primera parte de la novela *Livro*, curiosamente, Libro también hará referencia a la segunda parte de la novela, es decir, en la cual él mismo está fungiendo como voz narrativa. La crítica, nuevamente, es desalentadora:

A segunda parte consiste num desequilíbrio estrutural injustificado, experimentalismo fora de tempo. É nesse ponto que o romance atinge níveis intoleráveis de arrogância. Para lá das constantes referências a autores que ele, nitidamente, desconhece, num exercício fútil de name-drop, esperteza de google, o clímax de insensatez é alcançado numa espécie de autocrítica que, fazendo parte do romance, se refere ao próprio romance. A auto-referencialidade e o pós-modernismo têm as costas largas. Aquilo que transparece é a tentativa de, com esse artifício, levar os outros a dizer que o seu romance não é assim tão mau. (Peixoto, p. 227).

Y la crítica hacia el autor sigue de esta manera:

Em última análise, a tentativa descarada de controlar as críticas que o romance possa sugerir. Como se quisesse antecipar-se aos comentários dos outros e, assim, os esvaziasse de sentido. Esta intenção tenta camuflar a velha queixa dos escritores em relação aos críticos. Se me apontam falhas, a culpa é deles. Desrespeito e ressentimento mal dissimulados. (Peixoto, p. 227).

El propio nombre de la obra es motivo de crítica ácida por parte de este personaje/narrador y ahora crítico literario:

Um nome é suficiente? Não é. Um título também não. Esperar-se-ia muito mais de um romance intitulado *Livro*. Com expectativas mínimas, seria de supor que um romance que se apresenta como *Livro* tivesse, ao menos, a honestidade de ser aquilo que anuncia. *Livro* sugere perigosamente o livro, artigo definido que esta sucessão de páginas, por mais encadernadas, nunca merece. Na melhor das hipóteses é *um* livro. E triste. Sinto-me lesado por ver o meu nome como título de uma obra rala. (Peixoto, p. 227).

En este instante, el narrador refiere que el hecho de haber conocido una obra tan mala a la que tan duramente critica, lo inspiró a escribir su propio libro, que es justamente el que leemos en ese momento:

O aspecto positivo das horas que perdi a ler esse presente de Natal, meu pálido homónimo, foi que, mal o pousei, comecei logo a escrever este livro que estás a ler. Se esse despenteado que mijava atrás de sobreiros pode escrever e publicar um romance, eu também posso. (Peixoto, p. 228).

Esto lo confirma páginas más adelante cuando dice: “Grande parte deste livro que estás a ler foi escrito com a soma do que conservo desses agostos.” (Peixoto, p. 236).

En este punto, Libro, que hasta aquí había sido narrador y personaje, se convierte también en autor. Incluso, hay un momento en que el lector podrá verlo sentado en su escritorio, redactando el párrafo que éste lee en ese mismo instante:

Estou aqui, sentado a esta mesa, com este teclado de computador à frente, esta janela aberta à esquerda, esta cama desfeita atrás de mim.

Em 248 antes de Cristo, aos trinta e seis anos, Aristóteles abandonou a Academia. Tenho trinta e seis anos, tenho um bilhete de identidade, numerado, que o comprova. Até este xis, este: X, o livro que estás a ler tem 404853 caracteres, incluindo notas de rodapé e espaços. (Peixoto, p. 260).

Una vez establecido el estilo del narrador en la primera y segunda parte, me parece buen momento de hablar sobre la forma de expresión de los personajes de esta segunda parte, pues es importante para entender algunas de las problemáticas a la hora de traducir, de las cuales hablaré en el capítulo cuatro.

Como he mencionado anteriormente, en esta segunda mitad de la novela los personajes continúan siendo los mismos: Adelaide, Cosme, Constantino, Ilídio etc., lo que cambia es la línea temporal en la que son presentados; aunque con algunos saltos de tiempo, sabemos que este periodo comprende entre el año 2008 y el año 2010, lo cual queda expreso en la siguiente cita:

Estava encostado a uma parede lateral, olhei em volta à procura de algo, um pau, algum objecto bicudo, mas não encontrei. Precisava de organização, de dados concretos, agachei-me e escrevi na terra do chão com o dedo:

9/7/2010

5/2010

7/2008

A tranquilidade dos números: nove de julho de dois mil e dez era o dia em que estava, aquele momento; maio de dois mil e dez tinha sido quando o Ilídio veio falar dos azulejos; julho de dois mil e oito tinha sido o mês em que chegáramos da França. (Peixoto, p. 263).

Todos los personajes pasaron muchos años en Francia y esto tuvo un impacto en ellos a la hora de comunicarse. Cosme, por ejemplo, adoptó una forma de hablar peculiar combinando el portugués con el francés como un modo de expresión cotidiano, Libro así lo refiere cuando describe la manera de hablar de Cosme y la extrañeza que le causaba a su padre que se expresara así:

Em chegados, o Cosme podia começar a queixar-se dos *fogos ruges*, das *embutelhagens* ou das *auto-rutas*. O pai dele mantinha um sorriso de não entender e o Cosme murmurava-me: É muito anciano, está próprio para toda a sorte de *maladias*.²⁷ (Peixoto, p. 249).

Las hijas de Cosme, nacidas en Francia, no hablan absolutamente nada de portugués. Libro hace alusión al monolingüismo de las trillizas de la siguiente manera:

Ainda na França, há três ou quatro anos, uma das trigémeas do Cosme, esquecida da língua portuguesa, apontou-me o nome dele, escrito na capa de um romance, e perguntou-me:

Comment ça se prononce?

²⁷ Las cursivas son mías.

Fiz-lhe notar que, erradamente, os franceses acentuam sempre a última sílaba das palavras estrangeiras; demorei-me a explicar-lhe a diferença entre o xis e o cê-agá mas, passados minutos, já estava outra vez baralhada. (Peixoto, pp. 222-223)

El tema de la comunicación en la familia de Cosme es presentado por Libro de una manera bastante cómica. La mezcla de idiomas que se daba entre ellos continuamente resulta interesante, sobre todo si se piensa como una problemática en la traducción. A continuación un fragmento sobre este tema:

Depois, quando as trigémeas começavam a ser umas pequenas mulheres, o Cosme não as queria ouvir falar de *fiançados* na vila, não se haviam de *mariar* com *marrocanos* dessa ordem. Se elas se preparavam para fazer um *turno*, geralmente, virava *jalú*, quando elas protestavam, ele ordenava:

Tá gola.

Elas respondiam:

*Mafú.*²⁸

Tanto as trigémeas, como o Cosme, como a mulher dele, a fazer o quarto ou a fazer a loiça, falavam este grego/latim que eu percebia bem. (Peixoto, p. 233).

La presencia de dos idiomas y la mezcla de estos es un tema que a Libro le causaba interés, tanto, que su proyecto de tesis para la maestría trataría sobre el tema del bilingüismo:

Após semestres e exames, preenchi a inscrição para um mestrado. Compus um título para a tese: «Bilinguisme: Nabokov et Beckett, le russe américain et le irlandais français.» O título e o tema foram aplaudidos por colegas e professores. Eu estava entusiasmado, ambicioso, achava que era dono de uma perspectiva única, poderia encontrar em mim novas interpretações, espécie de figura mitológico-académica, duas cabeças sobre um pescoço: francês e português, França e Portugal, Constantino e Ilídio. (Peixoto, p. 246).

²⁸ Las cursivas son mías.

No hay que olvidar que, al haber nacido en París y ser hijo de portugueses, Libro es bilingüe y en un momento de la narración lo hace notar de la siguiente manera: “Sim, nasci e cresci na França, e sim, escrevo em português; se não respondo ao teu porquê, é para o teu próprio bem. Levar-te a crer que podes saber tudo sobre mim, seria enganar-te.” (Peixoto, p. 247).

Si en la primera parte de la obra la expresión de los personajes se hallaba en la esfera de lo coloquial, lo que los caracteriza en la segunda es la mezcla que hacen de dos idiomas y en algunos casos, como el del propio Libro, el bilingüismo también será algo representativo.

Como se ha podido observar, a lo largo de lo que he expuesto en este capítulo, mientras que la primera voz narrativa tiene un estilo más descriptivo y concentra su atención en los detalles de las situaciones y los personajes, la segunda voz, en primera persona, tiene un lenguaje más académico, formal e incluso ácido.

Así mismo, el modo de expresión de los personajes es diferente en cada una de las partes de la obra, mientras que en la primera se expresan mayoritariamente por medio de un registro popular y en ocasiones muy específico de la región de Alentejo, en la segunda parte, al haber pasado muchos años de su vida en Francia, estos mismos personajes utilizan mezclas de portugués y francés para comunicarse, por lo que el tema del bilingüismo será algo relevante.

Al encontrarnos con dos partes significativamente diferentes tanto en los estilos narrativos como en la forma de expresión de los personajes, en el plano de la traducción hubo factores generadores de interesantes problemáticas a distintos niveles de la lengua, los cuales impactaron en su respectiva versión en español, de esto hablaré más tarde en el capítulo cuatro de este trabajo.

A continuación, en el punto dos de este trabajo, hablaré brevemente sobre algunas teorías y conceptos importantes en las decisiones de mi propuesta de traducción de la novela *Livro*, de lo que ya he dado un pequeño adelanto.

2. MARCO TEÓRICO.

En este espacio realizaré un breve análisis de los conceptos “domesticación” y “extranjerización” de un texto traducido, de acuerdo con las teorías de Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin, Antoine Berman, Lawrence Venuti y Boris Schnaiderman, ya que éstas fueron la base para fundamentar decisiones tomadas con respecto al tratamiento de algunos problemas de traducción.

Asimismo, haré una breve revisión sobre el concepto “escopo” y sobre las principales características de la teoría del escopo de Hans Vermeer y Katharina Reiss, así como su vinculación con el trabajo aquí presentado.

2.1. “EXTRANJERIZACIÓN” Y “DOMESTICACIÓN” DE UN TEXTO TRADUCIDO

Hacia 1813 en su ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Friedrich Schleiermacher ya dejaba testimonio de que no existe una única forma de traducir un texto. Tras exponer una reflexión sobre lo que considera “interpretación” y sus diferencias con la “traducción”, “imitación” y “paráfrasis”, explica que para él existen específicamente dos caminos que el traductor puede seguir en el proceso de traducción de un texto y lo expresa de la siguiente manera:

A mi juicio, sólo hay dos [procesos]: o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible, y hace que el lector se acerque a él; o bien deja lo más tranquilo posible al lector, y hace que el autor se acerque a él.²⁹

El camino que el traductor tome dependerá de su convicción, de lo que quiera transmitir en su versión final, lo importante será que en ese camino el traductor funja como un eje que finalmente haga posible que el autor del texto original y el lector de la versión traducida se encuentren en un mismo punto. Sin embargo, lo vital para Schleiermacher será el decidirse siempre por utilizar uno u otro método, pues una mezcla de ambos podría resultar bastante problemática y hasta riesgosa:

²⁹ Schleiermacher, *op.cit.*, p. 137.

Tan completamente diferentes entre sí son ambos que, en cualquier caso, hay que seguir uno de los dos con el mayor rigor posible, pues de lo contrario cualquier mezcla daría necesariamente un resultado muy dudoso, y sería de temer que lector y escritor no llegasen a encontrarse nunca.³⁰

El traductor que elija como método dejar tranquilo al lector y mover al autor, debe tener en cuenta que su texto final debería leerse como un texto escrito originalmente en la lengua de llegada, es decir, desprovisto de cualquier elemento extranjero; el otro método, en cambio, deberá ofrecer una traducción en la que se mantenga precisamente la sensación de que se está ante un texto distinto, con la huella o las huellas de la lengua en la que se escribió originalmente. Al respecto de este último método, Schleiermacher comenta:

¿Qué debe hacer el traductor para transmitir también a sus lectores, a quienes se presenta una traducción en su lengua materna, precisamente esta sensación de que se hallan ante algo extranjero? [...] si se desea que este contenido no resulte demasiado barato, si uno no desea medir lo magistral y óptimo junto con lo pésimo y escolar con el mismo rasero, hay que reconocer entonces que un requisito indispensable de este método de traducir es una orientación de la lengua que no sólo no es cotidiana, sino que deja entrever además que, en vez de haber crecido esta en plena libertad, se la ha obligado en dirección a una similitud ajena y hay que admitir que hacer esto con arte y medida, sin prejuicios propios ni de otra lengua, es quizá el mayor obstáculo que nuestro traductor tiene que superar.³¹

El mismo Schleiermacher refiere que sobre este proceso de traducción ya se ha hablado anteriormente en otros estudios, pero aún para el momento en el que se encuentra escribiendo este ensayo, tal proceso ha recibido algunas críticas por parte de puristas de la lengua alemana: “Se han escuchado con frecuencia las quejas de que semejante manera de traducir inevitablemente tiene que perjudicar desde dentro la pureza de la lengua, y su sosegado

³⁰ *Ibid.*, p. 138.

³¹ *Ibid.*, p. 147.

desarrollo.”³² Por lo anterior, este tipo de traducción que refleja la huella de lo extranjero deberá tener como destinatario un lector que esté dispuesto a recibir y celebrar todo lo que sea diferente a su propia cultura:

Por ello, esta manera de traducir requiere, en cualquier caso, un proceso a gran escala, un trasplante de literaturas enteras a otra lengua, y, por lo tanto, sólo tiene sentido y valor en un pueblo que tenga una firme determinación de hacer suyo lo ajeno.³³

Schleiermacher señala que una traducción en la que se pretenda esconder la esencia del texto original, es decir, en la que se opte por el otro método en el que se deja tranquilo al lector, será una difícil empresa, pues significa pensar al autor original como un hablante nativo de la lengua meta:

Y no es menos cierto que, si queremos darles a nuestros compatriotas una idea nítida de lo que determinado autor representaba en su lengua, no podemos servirnos de mejor fórmula que la de presentarlo hablando como debemos imaginarnos que habría hablado en nuestra lengua, con mayor motivo cuando el grado de desarrollo en que encontró su lengua guarda cierto parecido con el de la nuestra en este momento.³⁴

Además, en el afán de conservar la pureza de la lengua meta, se podría caer en muchas inexactitudes y hasta contradicciones, dice al respecto Schleiermacher: “Es más, puede decirse que el propósito de traducir tal y como el autor habría escrito originalmente en la lengua a la que se le traduce no sólo es inalcanzable, sino además fútil y vano [...]”³⁵, pues en la medida en la que el traductor evite palabras y conceptos extranjeros, más caerá en la necesidad de parafrasearlos y explicarlos, aumentando inútilmente el volumen del texto y haciéndolo incluso más complicado que el original y en muchas ocasiones entorpeciendo su lectura, con el riesgo de caer en múltiples confusiones.

³² *Ibid.*, p. 144.

³³ *Ibid.*, p. 146.

³⁴ *Ibid.*, p. 147.

³⁵ *Ibid.*, p. 148.

Se confirma con claridad hasta qué punto la aplicabilidad de este método es limitada, y su casi nulidad en el ámbito de la traducción, cuando se advierten los obstáculos insuperables con los que se enfrenta en ciertas ramas de la ciencia y el arte. Si ya en el uso cotidiano de la lengua hay que reconocer que son pocas palabras las que se corresponden por completo con las de otra lengua, de forma que sean perfectamente intercambiables, y que incluso cuando se empleen en idénticas construcciones causen idéntico efecto, más aún habrá que reconocerlo en lo que se refiere a los conceptos, tanto más cuanto mayor carga filosófica soporten; y sobre todo, por lo tanto, habrá que reconocerlo respecto de la filosofía.³⁶

Al respecto de este último método en el que el traductor intenta no sacar de su zona de confort al lector, al ocultar las marcas de lo ajeno, conviene mencionar las ideas de Walter Benjamin en *La tarea del traductor* de 1923, pues, para él, el receptor de un texto o una obra de arte, es decir, el público, es totalmente secundario. A este respecto Benjamin manifiesta:

En ninguna parte la atención hacia el receptor resulta fructífera para la comprensión de una obra de arte o una forma artística. No es sólo que toda referencia a un público determinado o a su representante lo desvíe a uno del camino, sino que hasta el concepto de un receptor *ideal* es nocivo en toda discusión sobre teoría del arte, porque de esas discusiones tan sólo se solicita que partan en general de la existencia y la naturaleza del ser humano. Asimismo el arte también presupone aquella naturaleza física y espiritual; pero ninguna obra de arte presupone la atención del ser humano. Porque ningún poema está destinado al lector; ningún cuadro, a quien lo contempla; ninguna sinfonía, al auditorio.³⁷

Por lo tanto, así como una obra original,³⁸ en principio, no fue pensada para ningún receptor, la traducción de ésta tampoco debería estar pensada exclusivamente para alguien y, por lo

³⁶ Walter Benjamin, *La tarea del traductor*, trad. de Hans Christian Hagedorn, Madrid: Ediciones Sequitur, 2017, p. 152.

³⁷ *Ibid.*, p. 335.

³⁸ En este ensayo Walter Benjamin se refiere específicamente a la poesía y a la posible o posibles traducciones de la misma.

tanto, de ninguna manera debería estar simplificada para que ese alguien lo comprenda con mayor facilidad.

Para Walter Benjamin la obra de arte no es comunicativa y su valor no radica sólo en un mensaje, sino también en cómo se dice este mensaje, por lo cual, el traductor debería respetar las marcas del original, la estructura de su confección, siendo lo más apegado posible, sin deshilar su contenido en pos de una recepción más cómoda o en busca de una lectura más sencilla y asimilable.

El traductor, para Benjamin, debe ser un conducto y su verdadero quehacer se encuentra en las lenguas con las que trabaja que, aunque diferentes, poseen, dentro de su diversidad, una relación; el traductor opera en esa relación entre lenguas, trabaja con sus fragmentos hasta encontrar entre ellas un parentesco dentro del proceso de traducción.

Por lo tanto, esas diferencias entre ambas lenguas, que son la materia prima del traductor, deberían conservarse, pues es en estas mismas diferencias donde ambas, aunque pareciera contradictorio, se unen; si estas diferencias son borradas para facilitar la lectura al receptor, se estaría siendo meramente servil a un público, una cualidad que el arte, desde la perspectiva de Walter Benjamin, no conoce.

Benjamin se muestra a favor de una traducción en la que la cultura extranjera se refleje, pues, según él mismo, el proceso de traducción es un proceso de puertas abiertas con vista hacia las diferencias y hacia la pluralidad. Para estos autores es imperativo, por tanto, dejar que la lengua de partida vaya a la lengua de llegada y que en ésta se constituya y no que la lengua de llegada se aproxime a la de partida borrando las huellas de ésta.

En *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, Antoine Berman, específicamente en el apartado “La ética y la traducción”, apoya la visión de Walter Benjamin sobre que el objetivo del traductor no es meramente transmitir un mensaje y la traducción no tiene como fin único la comunicación:³⁹

A tradução só dependeria de uma metodologia se ela fosse apenas um processo de comunicação, de transmissão de “mensagens” de uma língua de partida (dita língua

³⁹ Como la obra consultada a lo largo de la escritura de este trabajo fue la traducción al portugués de *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, las citas de esta obra se hallarán en portugués.

fonte) a uma língua de chegada (dita língua alvo). Esta maneira de ver (e de nomear) as coisas é bastante difundida em “teoria” da tradução.⁴⁰

De hecho, Berman hace eco de las palabras de Benjamin cuando trata este tema sobre la comunicación de un texto o una obra de arte:

Esta crítica da comunicação se encontra em toda a reflexão de Benjamin sobre as obras, a tradução e a crítica. Não é este o lugar para ponderá-la; mas ela tem o mérito de varrer as banalidades que circulam a respeito da evidência do objetivo da tradução.⁴¹

Para Antoine Berman, el objetivo de la traducción es triple: ético, poético y de cierta forma filosófico⁴², el hecho de permitir que en una traducción se refleje la marca de lo extranjero también tiene este triple objetivo, su valor se halla en el reconocimiento y respeto hacia el otro:

O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro. Refiro-me aqui naturalmente a toda a meditação de Levinas em *Totalidade e infinito*. Essa natureza do ato ético está inserida implicitamente nas sabedorias gregas e hebraicas, para as quais, sob a figura do Estrangeiro (por exemplo, do suplicante), o homem encontra Deus ou o Divino. Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo, não é um imperativo. Nada nos obriga a fazê-lo. Aquiles, na *Iliada*, pode desdenhar Príamo suplicando, e tudo o leva a fazer isso; mas pode também atender a súplica, e assim, aceder a uma esfera que transcende a das suas proezas épicas.⁴³

⁴⁰ Antoine Berman, *A tradução e a letra ou o Albergue do longinquo*, trad. de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan y Andreia Guerini, Florianópolis: Copiart, 2013, p. 90.

⁴¹ *Ibid.*, p. 94

⁴² *Ibid.*, p. 95

⁴³ *Ibid.*, p. 96.

Esa otredad es lo que le transfiere existencia y vida propia al texto: piel, cuerpo y alma:

Ora, assim como o Estrangeiro é um ser carnal, tangível na multiplicidade de seus signos concretos de estrangeiridade, também a obra é uma realidade carnal, tangível, viva no nível da língua. E até sua corporeidade (por exemplo, sua iconicidade) que a torna viva e capaz de sobreviver durante séculos.⁴⁴

De esta aceptación del otro nace, de hecho, la justificación para el título de la obra que se ha citado, pues “albergue de lo lejano” se refiere justo al acogimiento de lo que es diferente para abrirnos cada vez más horizontes.

Por otra parte, Lawrence Venuti conocería las ideas de Schleiermacher gracias a una traducción al inglés de André Fevre del ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Tales ideas le dejarían una huella tan importante que en su obra, *La invisibilidad del traductor: Una historia de la traducción* de 1995, desarrollaría una teoría propia basada en ellas.

Como he mencionado antes, Schleiermacher reconoce dos caminos posibles para la traducción: el de dejar tranquilo al autor y acercar el lector a él, o bien, el de dejar tranquilo al lector y aproximar al autor; Lawrence Venuti retomaría esta teoría y llamaría a estos procesos “Método domesticante” y “Método extranjerizante”, también conocidos como la dicotomía “domesticación” vs “extranjerización”. A esta dicotomía le concede incluso un valor ético hacia el texto y cultura de partida, algo similar a lo que Berman había hablado unos años antes:

The term “domestication” and “foreignization” indicate fundamentally ethical attitudes towards a foreign text and culture, ethical effects produced by the choice of a text for translation and by the strategy devised to translate it, where as terms like “fluency” and “resistancy” indicate fundamentally discursive features of translation strategies in relation to the reader’s cognitive processing.⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.*, p. 95

⁴⁵ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, Londres: Routledge, 1995, p. 19.

Además de nombrar y explicar estos dos procesos de los que había hablado Schleiermacher tiempo atrás, Venuti también los adapta a la realidad de las sociedades estadounidense e inglesa, las cuales, según él, se inclinan por traducciones domesticantes, en las cuales cualquier marca de la cultura de partida es eliminada del texto traducido, por lo que el traductor es invisibilizado. Una traducción será incluso mucho más apreciada y categorizada como una traducción “como tal” en las esferas editoriales a partir de su fluencia:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text.⁴⁶

El discurso de Venuti en la obra citada resultó muy provocativo, ya que utilizó conceptos como *racism*, *imperialism* o *ethnocentric violence*, como cualidades de las sociedades estadounidense e inglesa, las cuales, al preferir aquellas traducciones que no representan ningún tipo de dificultad en el acto de la lectura, estarían ejerciendo violencia hacia el idioma de partida, al tiempo que imponen su cultura e idioma gracias a su posición privilegiada como potencias mundiales. La postura de Venuti es clara al abogar por las traducciones extranjerizantes; al respecto menciona:

To advocate foreignizing translation in opposition to British and American traditions of domestication is not to do away with cultural political agendas -such an advocacy is itself an agenda. The aim is rather to develop a theory and practice of translation that resists dominant values in the receiving culture so as to signify the linguistic and cultural differences of foreign text.⁴⁷

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

Para Venuti, el método extranjerizante en una traducción, inserto en sociedades como las que menciona, representaría una suerte de restauración cultural que permitiría un diálogo complejo pero nutritivo entre dos mundos, a pesar de las diferencias lingüísticas.

Hasta aquí, he expuesto las teorías referentes al método “extranjerizante”, que evidencian la importancia de que las marcas culturales y lingüísticas del texto de partida sean visibles en el texto de llegada. Toca ahora acudir a lo expuesto por Boris Schnaiderman, quien en *Tradução, ato desmedido* habla del caso específico de la traducción de otros idiomas hacia el portugués y menciona lo siguiente sobre el método “domesticante” al que él particularmente se refiere como “abrasileiramento” e indica que se considera defecto grave:

Assim, considera-se um defeito grave o abrasileiramento de um texto. Realmente, é muito exquisto aparecerem “fazendas” na Suécia ou na Inglaterra. Aliás, isto não acontece apenas no Brasil. Por exemplo, na imprensa dos Estados Unidos, Fernandinho Beira Mar tornou-se Seaside Freddy.⁴⁸

Otro ejemplo que Schnaiderman coloca al respecto para análisis sobre casos de “domesticación” es la traducción al portugués de *Der Zauberberg* de Thomas Mann:

Não conhecendo o alemão, não tenho condições de julgar se Herbert Caro, de modo geral, transmitiu bem em português a escrita de Thomas Mann em *A montanha Mágica* [...] No entanto, o texto se lê bem, há boa fluência e clareza. Em dado momento, porém, aparece uma passagem estranha. A partir da página 564 da edição de 1953 que tenho em mãos, o senhor Mynheern Peeperkorn aparece como um grande apreciador de “cachacinha.” Ora isto em Davos, Suíça [...] Realmente, é estranho para o leitor.⁴⁹

A este caso, añade uno más que resulta de una experiencia propia, pues, estando en Brasil y al acudir a comentar obras de literatura con alumnos de preparatoria, uno de ellos planteó

⁴⁸ Boris Schnaiderman, *Tradução, ato desmedido*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 28.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

una interrogante relacionada con el pseudónimo “Pamonha” de A. Tchekhoté, uno de los personajes de uno de los cuentos de Chéjov que él había traducido:

Um dos alunos, um adolescente, Caio Gaspar Fabri, perguntou-me então: “Mas na Rússia existe pamonha?” Foi então que percebi a bobagem que tinha cometido. E em vista disso, tratei de mudar o nome para “Molenga” nas próximas edições.⁵⁰

Luego de conocer todas las características del método “extranjeroizante” en oposición al método “domesticante” — en términos de Lawrence Venuti — dentro de la tarea traductiva, surgen algunas interrogantes como, por ejemplo: ¿el traductor deberá servirse exclusivamente del proceso “extranjeroizante” desdeñando en absoluto la “domesticación” para lograr una buena traducción? Boris Schnaiderman, de hecho, pone sobre la mesa la siguiente cuestión para el caso específicamente brasileño: “Mas, será sempre obrigatório evitar o abrasilamento? Afinal, para traduzir, fazemos transposição de um texto para outra cultura.”⁵¹

Para responder a este cuestionamiento Schnaiderman pone de ejemplo el poema “Os doze” de Aleksandr Blok escrito originalmente en ruso, en el cual comulga tanto un lenguaje bastante elevado como un lenguaje popular, en este caso, la dificultad estaría en transmitir el registro popular sin tener que acudir a ese mismo registro en la lengua de llegada, es decir, el portugués: “Ora, como transmitir isto em português sem recorrer à nossa linguagem popular?”⁵²

El cuestionamiento de Schnaiderman sirve para plantear un balance entre ambos procesos expuestos por los autores aquí mencionados y también un problema al que todo traductor se ha enfrentado. Para Schnaiderman en estos casos, por el bien del texto traducido, habría que pensar en que no sería funcional atenernos a normas tan estrictas que permitieran únicamente utilizar como único método el método “extranjeroizante” o como él lo llama: de “afastamento”:

⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵² *Ibid.*, p. 29.

Assim como o respeito a uma lógica estrita pode levar a erros como o apontado há pouco, outras normas do que seja uma boa tradução, quando seguidas de modo muito rígido, podem desviar-nos também de uma realização criativa.⁵³

Más adelante comenta: “Enfim, o tradutor não pode ater-se a normas muito rígidas e, em cada caso, tem de fazer apelo à criatividade”⁵⁴, deberá también atender a ese justo medio entre lo que Schnaiderman llama “precisão de sentido” e “precisão de tom”:

O tradutor deve ficar sempre atento a estes dois tipos de precisão. A tendência quase geral de quem se inicia nessa atividade é concentrar na busca da primeira, o que torna muitas vezes o texto explicativo de duro demais. Já o segundo requer uma preocupação com efeito artístico e certa leveza, que implica, não raro, em relativa liberdade quanto à semântica pura e simples.⁵⁵

El traductor, por tanto, debería medir con justedad la conveniencia de uno u otro método, considerando que mientras, por un lado, el proceso “extranjerizante” representa una amplia ventana hacia la otredad, las dosis de “domesticación” pueden ser el engrane que conduzca esa otredad de forma natural a la cultura que lo recibe.

Hasta este punto he revisado los pormenores de dos procesos de traducción vistos a través de cinco autores que evidencian la importancia que el método “extranjerizante” tiene dentro del proceso de traducción, pues permite la visibilidad de la cultura de la cual proviene el texto original, aunque, como se ve con Schnaiderman, la “domesticación” no resultaría, en algunos casos, de ninguna manera dañina para el texto meta, incluso, sería necesaria, sobre todo en fragmentos en los que exista la presencia de un registro popular en el texto de partida; en esos momentos, habría que acudir también al registro popular de la lengua a la que se esté traduciendo y, por lo tanto, domesticar.

La revisión, exposición y reflexión de estas teorías resulta, para el trabajo que aquí presento, bastante nutritiva y provechosa, ya que es en ellas, como he indicado más arriba,

⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

en donde se encuentra el punto de apoyo para las decisiones tomadas en la propuesta de traducción de *Livro*, de José Luís Peixoto. Ahora hablaré un poco de la teoría del escopo.

2.2 SOBRE EL CONCEPTO “ESCOPO”, LA TEORÍA DEL ESCOPO Y SU RELACIÓN CON ESTE TRABAJO

El concepto “escopo” por su procedencia del griego *σκοπός* y en su definición más simple quiere decir “objetivo” o “propósito” con el que se realiza algo y podría ser aplicado a cualquier tarea o actividad en cualquier área que atienda a cierta finalidad. La definición documentada por la RAE es bastante simple: “Objeto o blanco a que alguien mira y atiende.”⁵⁶

Sin embargo, en el campo de la Traducción y la Traductología el “escopo” o *skopos* corresponde a un concepto que, aunque guarda relación con sus orígenes etimológicos, remite a una teoría o enfoque funcionalista desarrollado por los alemanes Hans Vermeer y Katharina Reiss en la década de los años setenta. La llamada “teoría del escopo”, que también se puede encontrar como “teoría del escopos”, o bien, *Skopostheorie* tuvo poco a poco un impacto dentro de las teorías traductológicas. Christiane Nord nos cuenta en el prefacio a *Towards a General Theory of Translation Action* cómo fue ese “poco a poco”, pues la teoría no se generalizó de inmediato, ni gozó de mucha popularidad en sus inicios:

Two factors kept this theory from becoming widespread: (a) *Lebende Sprachen* was (and is) a journal for professional translators, whose attitude towards theory has always been rather sceptical, and (b) the German academic style of the paper did little or nothing to make them change their minds. It was not until 1984, when the book in question here was first published, that German translation scholars began to pay attention to this new approach. As translation studies in Germany up to that point had been entirely dominated by linguistic theories based on the fundamental notion of equivalence, the *skopos* theory was harshly criticized for transgressing the limits of “translation proper” [...] During the decade after Vermeer first published his seminal article, *skopos* theory remained relatively unknown outside the German-speaking

⁵⁶ *Diccionario de la Real Academia Española*, “escopo” consultado el 1 de octubre de 2023 [Digital] <https://dle.rae.es/escopo?m=form>

world. It is hard to believe that, by the end of the 1980s, less than a handful of articles by Vermeer had been published in English, as well as a longer essay in Portuguese and a Finnish translation of some parts of this book. An (incomplete) Spanish translation appeared as late as 1996.⁵⁷

La poca popularidad de esta teoría en ese momento se debió, en parte, a lo representativas que resultaban las teorías de los años sesenta, desarrolladas por figuras consagradas en el ámbito. La nueva teoría del escopo rompía los esquemas de la década anterior, aportando a conceptos ya conocidos nuevas perspectivas y abordajes con un enfoque comunicativo y mucho más pragmático. Los funcionalistas Vermeer y Reiss proponían una “Traducción” o, mejor dicho, una “Acción traslativa” que atendiera no únicamente a los componentes lingüísticos del texto (como lo proponían los estudiosos anteriores), sino también a su función y pertinencia dentro del contexto en el que este se insertaba, tomando en cuenta el componente cultural del grupo social al que se ofrecía el texto meta. Al respecto del surgimiento de esta teoría y sus diferencias con los estudios anteriores Virgilio Moya en *La selva de la traducción. Teorías Traductológicas contemporáneas*, menciona lo siguiente:

El modelo alemán que nos ocupa o teoría del *skopos* supone, entre otras cosas, una reacción contra las teorías lingüísticas de los años sesenta, teorías que tuvieron mucho que ver en que los traductólogos de la época vieran la traducción como una ciencia. Estamos hablando de una lingüística que hacía hincapié en los universales lingüísticos y en la idea del lenguaje entendido como un código, y que, en su afán por darle a aquel la categoría de científico, lo ponían a la altura de las ciencias naturales (cfi.-Nord, 1997). Con estos presupuestos lingüísticos, parece consecuente que los funcionalistas alemanes pusieran en tela de juicio la equivalencia, concepto que nunca cuestionaron las teorías lingüísticas de la traducción, incluida la de Nida. Otros puntos programáticos de la teoría del *skopos* serían la prioridad de la función de la traducción, la relevancia de las tipologías textuales y su orientación hacia la cultura meta. [...] La teoría del *skopos* engloba la traducción dentro del ámbito de la teoría

⁵⁷ Hans Vermeer y Katharina Reiss trad. de Christiane Nord, *Towards a General Theory of Translation Action* Nueva York: Routledge, 1984, p.10.

general de la acción [...] Esto implica ver la traducción no ya como un proceso de transcodificación lingüística, sino como una forma especial de interacción donde intervienen representantes de distintas culturas.⁵⁸

Katharina Reiss y Hans Vermeer configuraron un enfoque innovador que consideraba esencial su impacto en la práctica de la traducción más que la teoría, como lo menciona el propio Vermeer en el prólogo a la primera edición de *Towards a General Theory of Translation Action*:

The theory set out here is not designed to be an abstract theoretical model; we have made an effort to consider the practice of translation and interpreting at all times. The aim of T&I studies is not just to examine the problems faced in professional practice, but also to offer theoretically founded, reliable guidelines for practising translators and interpreters.⁵⁹

Si bien Reiss y Vermeer manifestaron (como se verá en la cita de abajo) que de cierta forma se basaban en teorías ya estudiadas y desarrolladas y que no pretendían decir algo totalmente nuevo, lo cierto es que sus estudios y reflexiones resultan en un enfoque revolucionario si se le contrasta con las teorías estrictamente científicas del ámbito de la Traducción y la Traductología que se venían trabajando en los años sesenta.

We do not promise a coherent or complete theory. Our aim is to present some aspects in a new light rather than to introduce new viewpoints. “Scientific progress is created where scholars propose theories that are worth debating”, says Sökeland. Our readers may judge whether this holds true for this book. At any rate, “nullumst iam dictum quod non dictum sit prius”; nothing has been said that has not been said before (Terence, *Eunuchus*, line 4).⁶⁰

⁵⁸ Virgilio Moya, *La selva de la traducción. Teorías Traductológicas contemporáneas*, Madrid: Ediciones Cátedras, 2010, pp. 88-89.

⁵⁹ Hans Vermeer y Katharina Reiss, *op.cit.*, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

Más tarde, este enfoque seguiría siendo desarrollado y matizado por estudiosos como la propia Christiane Nord, a quien he mencionado anteriormente, al ser su alumna y haberlos conocido personalmente, como lo menciona en el prólogo a *Towards a General Theory of Translation Action*,⁶¹ adoptó los principios y fundamentos de la teoría del escopo y les dio continuidad, aunque al mismo tiempo incluyó a estos el concepto de “lealtad”. Hurtado, explica los aportes de Nord de la siguiente forma:

Nord[...]se basa en las propuestas de Reiss, Vermeer y Holz-Manttari, pero introduce algunas matizaciones al enfoque funcionalista, incorporando el concepto de *lealtad*.

Nord considera que la traducción es «la producción de un texto meta funcional» (1988/199 1: 28); este texto meta mantiene una relación con un texto original que se especifica según la función del texto meta (escopo de la traducción). La traducción permite que tenga lugar un acto de comunicación que sin ella no hubiera sido posible a causa de las barreras culturales y lingüísticas. La funcionalidad es el criterio más importante de la traducción; la relación entre la traducción y el texto original viene determinada por el escopo que proporciona los criterios para decidir qué elementos del texto original se preservan y cuáles se adaptan. Ahora bien, el traductor está comprometido de modo bilateral (con el texto original y con la situación del texto meta) y tiene una doble responsabilidad: con el emisor del texto original y con el receptor del texto meta (1988a/199 1: 29). Además, todos los participantes en la interacción translativa esperan ciertas cualidades de una traducción según el concepto general de traducción válido en la comunidad cultural a que pertenecen; interviene, entonces, el concepto de *lealtad*. Nord entiende por *lealtad* la responsabilidad que tiene el traductor con los otros participantes en la interacción translativa (autor del texto original, receptores del texto meta y el cliente que ha encargado la traducción) y que le compromete de forma bilateral con ambas partes (la de partida y la de llegada), teniendo en cuenta las diferencias en cuanto a la concepción de la traducción que predomina en cada cultura.⁶²

⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

⁶² Hurtado, *op.cit.*, pp. 534-535.

Evidentemente, como toda teoría, tiene sus detractores, existen estudiosos que encuentran algún punto débil o simplemente difieren de ciertos fundamentos o reglas. Por ejemplo, Virgilio Moya en *La selva de la traducción. Teorías Traductológicas contemporáneas* analiza lo siguiente en ejemplos específicos de *Towards a General Theory of Translation Action* con respecto al cambio de función o escopo del TO al TM en el acto de traducir:

[...] Ahora bien, pasar de ahí a postular que «lo más frecuente es que se produzca un cambio de función» (1996,36) del texto final frente al de partida parece un tanto arriesgado. Claro que, si se piensa con ellos que la traducción es una oferta sobre otra oferta, no resulta nada raro deducir que la función de aquella será distinta de la del original. Y menos aún si entresacados de su libro los objetivos que ellos proponen: a) facilitar la comprensión; b) producir un texto de fácil lectura; c) hacer una traducción que sirva de ayuda para la comprensión de! original; d) hacer una traducción comunicativa. *Nosotros, con todo el respeto de! mundo, disentimos*. Si la traducción de una obra literaria es otra obra literaria, no entendemos que lo normal sea que el TT cambie de función u objetivo con arreglo al original. Es más, pensamos que lo habitual es mantener el mismo objetivo. Y a los hechos nos remitimos. He aquí cuatro objetivos - y quien dice cuatro dice mil- de otras tantas novelas que, analizados, nos inducen a pensar que serán inamovibles en la traducción y que lo de la frecuencia del cambio de función es, cuando menos, algo exagerado [...] ⁶³

El mismo Moya califica esta teoría como “moteada de generalizaciones”⁶⁴ y cuestiona el “El fin justifica los medios” que ha caracterizado a esta teoría.⁶⁵

Ahora bien, dediqué este espacio para hablar en términos muy generales sobre esta teoría porque el título del trabajo que aquí presento lleva en sí mismo la palabra “escopo” que, por un lado, puede ser relacionada con su acepción más simple “objetivo” o “propósito”– a lo largo de esta traducción comentada se nota cómo en algunas ocasiones los objetivos de la editorial diferían de los míos– pero también, se relacionan con mi propuesta de traducción.

⁶³ Virgilio Moya, *op.cit.*, p. 95. Las cursivas son mías.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 97.

A pesar que la teoría del escopo pueda ser blanco de ciertas críticas y a primera vista se note alejada de los cinco autores principales aquí considerados en el punto 2.1, pues uno de sus lemas “el fin justifica los medios”, así como ciertas permisiones que el traductor puede tomarse con referencia al TO para elaborar un TM (como la posibilidad de simplificar la escritura del TO para permitir una lectura más amable en el TM, acciones que ciertamente se contrapondrían con teorías como las de Benjamin o Venuti), lo cierto es que, al mismo tiempo, echar mano de estrategias que prioricen las características culturales del contexto de llegada sobre las características lingüísticas del texto de partida es a veces inevitable y enriquece la propuesta de traducción. El acto de domesticar o adaptar del TO al TM frases o diálogos coloquiales como los analizados en el punto 3.2 de este trabajo son ejemplos de cómo se hace necesario un enfoque comunicativo y pragmático para garantizar la *funcionalidad* del texto dentro de la cultura en la que se inserta; en el caso específico de mi propuesta de traducción, en el mexicano. “Manipular” de cierta forma el texto de forma que éste se entienda de forma más familiar y sencilla para el lector es vital en ciertas ocasiones ya que una traducción literal iría en detrimento del entendimiento del TM.

De igual manera, y relacionando el concepto “escopo” del título de este trabajo con el “escopo” funcionalista, hubo casos en los que era evidente que la editorial tenía objetivos muchos más pragmáticos (en los que optaron por una traducción simplemente comunicativa), mientras que en mis objetivos y propuestas permeaba una reflexión académica que al final no tuvo cabida en la versión final publicada.⁶⁶

Desde mi punto de vista, tanto de las ideas de los cinco autores principales para la realización de este trabajo mencionados en el punto 2.1 como de algunas propuestas de Reiss y Vermeer en contextos muy específicos se pueden rescatar elementos valiosos para una mejor traducción.

⁶⁶ Pienso en el caso del diálogo en el que existen mezclas del portugués y el francés.

3. CARACTERÍSTICAS DE MI PROPUESTA DE TRADUCCIÓN PARA LA EDICIÓN MEXICANA DE *LIVRO*

Realicé la traducción de la novela *Livro* pensando en evocar los ideales de una traducción extranjerizante, pero al mismo tiempo considerando algunos argumentos sobre lo oportuna que puede llegar a ser la domesticación y la funcionalidad del texto en la cultura de llegada. Al mismo tiempo, tomando en cuenta las consideraciones de la editorial, debía pensar en un procedimiento de traducción que diera también como resultado una versión bastante pragmática y comunicativa. Esto último, no se logró en todos los casos y, en ocasiones, a eso se debieron las diferencias entre la versión inicialmente entregada y la versión ya publicada.

En mi propuesta de traducción estrategias como el préstamo y también la adaptación, tuvieron presencia en diferentes situaciones. Conjuntando estas estrategias, a continuación daré a conocer las características más significativas de mi propuesta de traducción para esta novela, tomando como eje central los elementos extranjerizantes y domesticantes que la conforman.

3.1. LA VISIBILIDAD DEL OTRO MEDIANTE LOS ELEMENTOS EXTRANJERIZANTES

Una de las características principales de la Feria de Libro de Guadalajara es el especial realce que se le otorga cada año al país invitado no sólo en el aspecto literario sino de forma global. En 2018, Portugal fue puesto de relieve por medio de carteles con imágenes de sus lugares más representativos y videos sobre sus sitios más turísticos proyectados antes y después de las conferencias dadas en las salas del Centro de Convenciones.⁶⁷

Esta visibilidad representó para Portugal la oportunidad de mostrarse públicamente en un evento que cada año tiene un impacto tanto nacional como internacional. En la ceremonia de cambio de estafeta, el mismo ministro de cultura de Portugal, Luís Filipe Castro Mendes, habló de la importancia que esta proyección representaba para ellos:

“[...]podemos mostrar a todo o público que frequenta esta grande Feira alguns expoentes do que somos e do que fazemos, e não apenas nos domínios das letras e

⁶⁷ Algunos de los videos proyectados en la FIL pueden visualizarse en el canal de You Tube de *Visit Portugal* en <https://www.youtube.com/c/visitportugal/search?query=2017>

das artes, mas também da ciência, da tecnologia e noutras áreas da nossa economia, apresentando-nos como um país em todas as suas virtualidades, da nossa criação, da nossa produção, do nosso valor como destino turístico, como lugar de cultura e como património.

A importância da Feira do Livro de Guadalajara é inquestionável no mundo editorial e literário contemporâneo, por isso, Portugal irá a aproveitar esta excelente oportunidade estratégica, promovendo um esforço amplo e concertado entre vários ministérios e departamentos de Estado, no sentido de uma participação capaz de retratar na sua riqueza e diversidade o valor da literatura e da cultura portuguesas, bem como a imagem de Portugal”.⁶⁸

En este sentido, consideré que la visibilidad de Portugal en las traducciones mexicanas presentadas en la Feria sería posible en la medida en que las mismas hicieran eco de la cultura del país invitado. A este respecto, las teorías extranjerizantes revisadas en el capítulo dos de este trabajo resultan bastante apropiadas; como se pudo ver, éstas fueron en su tiempo innovadoras y hasta polémicas dentro de los contextos herméticos en los que se gestaron y aunque actualmente quizá hayan perdido su matiz transgresor, utilizarlas para el ejercicio de la traducción funciona en el cometido de visibilizar y destacar los elementos de la cultura del texto origen, que era lo que yo perseguía en el caso específico de la traducción de *Livro*; en esta obra, estas teorías resultaron óptimas para los fines de visibilizar la cultura portuguesa y por añadidura la francesa; por ello, representaron base importante en mi trabajo de traducción.

Algunos de los aspectos extranjerizantes que podemos encontrar en *Livro* se hallan en la esfera de la gastronomía y la cocina, comenzando por los nombres de algunos platillos típicos portugueses de los cuales no encontré equivalente exacto en español, como fue el caso de *serrabulho* y *rojões*.

El *serrabulho* es también conocido como *sarrabulho* o *sarapatel*⁶⁹ y dependiendo de cómo se consume o prepare puede tratarse de algo sencillo como la sangre coagulada de

⁶⁸ Portugal, invitado de honor en FIL Guadalajara 2018. You Tube. (Ciudad de México: Agencia Mexicana de Noticias NOTIMEX TV, 4 de diciembre de 2017) <https://www.youtube.com/watch?v=jic-pMfHF4E>

⁶⁹ *Dicionário inFormal*, “sarrabulho”, consultado el 20 de octubre de 2021 [Digital] <https://www.dicionarioinformal.com.br/serrabulho/>

cerdo, o bien, un plato más complejo preparado con esta sangre y otras partes del cerdo como el hígado, el riñón o el bofe.⁷⁰

En *Livro*, los personajes aparecen preparando y luego comiendo este platillo, después de la matanza del cerdo a la que he hecho alusión anteriormente:

As matanças do pai do Cosme eram à farta. A mesa foi-se pondo no centro do barracão. Ao lado, estava o porco pendurado pelas patas de trás. A um canto estava a avó do Cosme a migar quadrados de carne para os chouriços. A Adelaide, claro, ficou arrumada à tia. Do outro lado, o Cosme negou-se com vergonha, ficou o Ilídio. Quando a panela do *serrabulho*⁷¹ chegou, afastaram-se todos à sua passagem. O Ilídio começou a cortar sopas de pão para dentro do prato. (Peixoto, pp. 34-35).

Con el fin de conservar el término *serrabulho* como elemento propio de la culinaria portuguesa, en mi propuesta de traducción decidí utilizar el préstamo, con cursivas para que el nombre del platillo destacara. En español, este fragmento se lee:

Las matanzas del padre de Cosme eran abundantes. La mesa fue puesta en el centro del galpón. Al lado, estaba el puerco colgado por las patas traseras. En una esquina estaba la abuela de Cosme picando trozos de carne para los chorizos. Adelaide, claro, se quedó pegada a la tía. Del otro lado Cosme se negó con vergüenza, se quedó en ese lugar Ilídio. Cuando la olla del *serrabulho* llegó, se alejaron todos a su paso. Ilídio empezó a cortar pedazos de pan al interior del plato.

⁷⁰ *Infopedia*, “sarrabulho”, consultado el 20 de octubre de 2021 [Digital]
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sarrabulho>

⁷¹ Las cursivas son mías.

Otro platillo típico portugués que aparece hacia el final de la primera parte de la novela son los *rojões*. Camino a Francia, Libânia le cuenta a Adelaide sobre su boda por poderes, en la que se había servido este platillo:

Tinha casado por procuração. A Libânia contou-lhe que foi uma festa bonita com *rojões*⁷² e mostrou-lhe um retrato, vestida de noiva, ao lado de um homem bem-posto, de fato. Era o padrinho, chamava-se um nome que a Adelaide não memorizou, Alfredo ou Alberto, e, durante a cerimónia, fez as vezes do noivo que, a essa hora, estava empoleirado na grua de uma obra francesa. (Peixoto, p.115).

De la misma forma que sucedió con el *serrabulho*, consideré apropiado conservar el concepto en portugués utilizando las cursivas para realzar el nombre del platillo y así se lee en español:

Se había casado por poderes. Libânia le contó que fue una fiesta bonita con *rojões* y le mostró un retrato, vestida de novia, al lado de un hombre elegante, de traje. Era el padrino, tenía un nombre que Adelaide no memorizó, Alfredo o Alberto, y durante la ceremonia, representó el papel del novio que a esa hora, estaría siendo subido a la grúa de una obra francesa.

A diferencia de la traducción española en la que Carlos de Acevedo decidió reemplazar este platillo por torreznos, yo decidí mantenerlo como un elemento diferenciador de la cultura portuguesa, asimismo, el traductor Carlos de Acevedo decidió utilizar el nombre “guiso de sangre” para referirse al *serrabulho*.⁷³

Otros elementos que funcionan como marcas extranjerizantes, aunque en esta ocasión de la cultura francesa, se encuentran en la designación de algunos platillos con nombres franceses, un ejemplo de esto lo tenemos en el siguiente fragmento en el que aparece el platillo *sopa de courgette*:

⁷² Las cursivas son mías.

⁷³ *Op.cit.*, p. 34.

Depois do almoço, *sopa de courgette*,⁷⁴ tomates recheados, as horas passavam devagar, mas não havia pressa. Nesse tempo, a Adelaide pensava em muitas coisas, lembrava-se, mas não alimentava queixas. Alimentava os patrões e, depois, alimentava-se a ela própria. Por isso, na noite em que a Libânia lhe falou da biblioteca, ficou com o olhar parado. (Peixoto, p.139).

Más adelante, tenemos la aparición del término *kitchenette*, anglicismo llevado al francés en seis ocasiones, uno de los fragmentos que ejemplifican dicha aparición es el siguiente:

Sozinha em casa, encostada ao balcão da *kitchenette*. As roupas negras assentavam-lhe no corpo a lembrança da vila. Haveria de voltar a usar a saia de xadrez ou a blusa amarela, sabia isso, mas era demasiado cedo, tinha passado pouco tempo, poucos meses sobre a hora em que, ainda na casa da Libânia, tinha recebido a carta a dar-lhe conhecimento da tia falecida. (Peixoto, p.167).

Ambos conceptos, *sopa de courgette* y *kitchenette*, aparecen en el momento en que el narrador habla sobre la vida de Adelaide en Francia y su trabajo en la casa de un matrimonio de franceses jubilados, en la que se dedicaba a cocinar y a hacer la limpieza.

En mi propuesta de traducción, a diferencia de lo que se puede leer en la versión española en la que *sopa de courgette* se traduce como “sopa de calabacín” y *kitchenette* como “cocina americana”⁷⁵, decidí que estos términos debían permanecer como en el original, pues consideré que en su aparición se destaca la vida de Adelaide en un lugar ajeno a ella; con la introducción de vocabulario en francés, la voz narrativa parece resaltar el cambio de espacio geográfico en el que se desarrolla la ficción y estas palabras crean una atmósfera de extrañamiento y de destaque de la cultura francesa.

A propósito de este extrañamiento, tenemos un pasaje, poco antes de finalizar la primera parte de la novela, en el que Adelaide ya preveía la vida con la que se iría a encontrar a su llegada a Francia por las cosas que había oído decir de este país; así, la voz narrativa nos dice:

⁷⁴ Las cursivas son mías.

⁷⁵ *Ob. cit.*, pp. 131 y 157.

O que seria a França? A Adelaide sabia três coisas acerca do país para onde se dirigia: na França, as pessoas tinham máquinas que faziam a lida da casa, que varriam o chão, que lavavam a loiça e a roupa, braços de ferro; na França, as pessoas só andavam de automóvel, mesmo para ir à padaria; na França, as pessoas comiam carne de cavalo cozida. Esta última informação era a que mais espécie lhe fazia, tinha pena dos bichos. Também já tinha ouvido falar da cidade de Paris, conhecia o nome, e também já sabia que os franceses falavam estrangeiro. Como iria entender-se num lugar em que toda a gente falava estrangeiro e comia cavalo? Durante as horas da viagem, coberta por lona, a fugir com o rosto aos olhares embaciados dos homens, a Adelaide apoquentava-se com estas perguntas, mas havia um pensamento que lhe fazia mais mazela. (Peixoto, p. 105).

Desde mi punto de vista, esta atmósfera de cambios no sólo permanece en el plano de la ficción, sino que termina por trascender al lector, ya que éste, a la par de los personajes, acaba por descubrir elementos de la realidad en Francia, sus situaciones, los detalles de la historia de cada personaje en este espacio geográfico, etc.

Ante estas consideraciones, mi propuesta para el primer fragmento antes mencionado es la siguiente:

Después de la comida, *sopa de courgette*, tomates rellenos, las horas pasaban lentamente, pero no había prisa. En ese tiempo, Adelaide pensaba en muchas cosas, se acordaba, pero no alimentaba quejas. Alimentaba a los patrones y después se alimentaba a sí misma. Por eso, en la noche en que Libânia le habló de la biblioteca, se quedó con la mirada paralizada.

Mi propuesta para el segundo fragmento es:

Sola en casa, recargada en el mostrador de la *kitchenette*. La ropa negra le asentaba en el cuerpo el recuerdo del pueblo. Volvería a usar la falda a cuadros o la blusa amarilla, sabía eso, pero era demasiado pronto, había pasado poco tiempo, pocos

meses desde el momento en que, todavía en la casa de Libânia, había recibido la carta que le daba a conocer el fallecimiento de su tía. Ese día, sin fuerzas para los papeles que sujetaba, sin fuerzas para tanto, lloró por muchas cosas distantes.

Otro término que aparece constantemente en francés, aunque ya no relacionado con la culinaria es *retraite*, es decir, la jubilación, situación en la que se encuentran los patrones de Adelaide. Este concepto se lee de la siguiente forma en uno de los fragmentos:

A francesa e o marido estavam reformados, na *retraite*. Tinham filhos crescidos que moravam nas suas casas e que, em certos domingos, os visitavam, traziam os netos. A Adelaide gostava do cheiro da casa dos franceses. Era ela que comprava os detergentes, mas era a francesa que escolhia os aromas. Esses perfumes misturavam-se com o cheiro próprio dos estofos, das almofadas, das madeiras antigas e das lágrimas de cristal dos candeeiros. A televisão estava sempre ligada e espalhava uma música de vozes, que se diluía pelos corredores, que chegava à cozinha e se confundia com o vapor da panela de pressão, que descia as escadas até à cave e pousava na pilha de roupa suja dentro do cesto. A Adelaide sabia utilizar a máquina de lavar a roupa, não lhe guardava segredos. (Peixoto, p.139).

En el proceso de traducción de este fragmento me cuestioné por qué el autor pudiendo usar la palabra en portugués *aposentadoria*, *reforma* o *reformado* decidió agregar el término en francés; consideré, como en los casos anteriores, que se trataba de un elemento enfático que tenía la intención de situar a los personajes en otra realidad, como inmigrantes en Francia y que daba cuenta del enriquecimiento léxico que iban adquiriendo al vivir en otro país; sobre tal aumento de vocabulario se habla brevemente en uno de los pasajes de la segunda parte en el que se destaca cómo Adelaide ha aprendido palabras que Constantino repite en conversaciones del día a día:

A sua fúria de encontro à francesa: exploradora, vaca, houve um dia em que chegou a chamar-lhe vaca. Em francês, *vache*. De janeiro até abril, a Adelaide foi aprendendo palavras que desconhecia, *bourgeoisie*, por exemplo. Quando o Constantino se

envenenava, chamava *bourgeoise* à francesa, *bourgeoise* era pior do que *vache*, era pior do que *putain*. (Peixoto, p.139).⁷⁶

Por estas consideraciones mi propuesta de traducción para este fragmento considera la conservación del término *retraite* en francés y con cursivas:

La francesa y su marido estaban jubilados, en la *retraite*. Tenían hijos mayores que vivían cada uno en sus casas y que ciertos domingos los visitaban, traían a los nietos. A Adelaide le gustaba el olor de la casa de los franceses. Era ella quien compraba los jabones, pero era la francesa la que escogía los aromas. Esos perfumes se mezclaban con el olor propio de los forros, de los cojines, de las maderas antiguas y de las lágrimas de cristal de las lámparas. La televisión estaba siempre encendida y propagaba una música de voces que se diluía por los corredores, que llegaba a la cocina y se confundía con el vapor de la olla de presión, que bajaba las escaleras hasta el sótano y se posaba en la pila de ropa sucia dentro de un cesto. Adelaide sabía utilizar la lavadora, no le guardaba secretos.

La introducción de palabras en francés en algunos pasajes de la novela, en especial en la segunda parte, desembocará más adelante en las mezclas de portugués y francés mediante las que se expresan algunos personajes como Cosme y sus hijas, por ejemplo, aunque de este pasaje hablaremos en el capítulo cuatro de este trabajo.

Volviendo al portugués, pero ahora en la onomástica, decidí mantener como marcas extranjerizantes los elementos de algunos nombres propios y apellidos de los personajes, así por ejemplo, para el nombre “Libânia”, decidí respetar la ortografía con su respectivo acento circunflejo, los nombres “Ilídio” y “Lubélia” con su respectivo acento agudo y en el apellido “Galopim” decidí respetar la “m” final, muy propia del idioma portugués; salvo el nombre del personaje “Libro”, casi ningún nombre propio o apellido sufrió alguna modificación de importancia, aunque debo mencionar que en la obra ya publicada, mientras que los nombres “Libânia” y “Galopim” permanecieron como los propuse inicialmente, los nombres “Ilídio”

⁷⁶ Las cursivas son mías.

y “Lubélia” perdieron su acento agudo. Los nombres propios en francés permanecieron intactos. A continuación, muestro una tabla con la onomástica de la novela:

Onomástica en <i>Livro</i>	
Nombres, apodos o apellidos en portugués	Nombres o apellidos en francés
Ílídio	Emma
Josué	Charlotte
Dona Milú (Maria de Lourdes)	Aurelie
Adelaide	Mathilde
Lubélia	Brigitte
Libânia	Virginie
Cosme	Béatrice
Galopim	Morgane
Libânia	Laurine
Dona Filipa de Lencastre	Sidonie
Etelvino Maltês	Colette
Armindio	
Zefa	
Cremilde do Torracho	
Tobias	
Paiva	
Livro	
Constantino	
O Sorna	
Pulguinhas pequeno	

Finalmente, en lo que respecta a los topónimos tanto en francés como en portugués, varios nombres de lugares sirvieron como marcas extranjerizantes, principalmente aquellos

nombres de lugares que no son de uso común o conocimiento generalizado en español,⁷⁷ por lo que opté por colocarlos respetando la ortografía tanto del portugués como del francés, fue el caso de “Terreiro do Paço”, “São João”, “Saint-Denis” o “Gare de Austerlitz”, por mencionar algunos ejemplos. Abajo, muestro una tabla con los nombres de lugares que aparecen en la novela:

Toponimia en <i>Livro</i>	
Nombres de lugar en portugués	Nombres de lugar en francés
Terreiro do Paço	Saint-Denis
São João	Gare de Austerlitz
Lisboa	Sorbonne
Porto	Bordéus
Paris	Poitiers
Coimbra	

Conservar estos nombres implicaba, nuevamente, evocar tanto elementos propios de la cultura portuguesa como de la francesa.

En todos los casos anteriormente citados, la estrategia del préstamo es la que tuvo gran importancia al momento de traducir.

3.2. LA PRESENCIA DEL REGISTRO POPULAR EN LOS ELEMENTOS DOMESTICANTES

Como he mencionado anteriormente, el elemento extranjerizante no puede imponer su presencia en una traducción, a riesgo de que algunas frases, oraciones o diálogos se lean falsos o artificiales e incluso resulten ininteligibles, es aquí, cuando hay que echar mano de estrategias como la adaptación. Como nos da a entender Schnaiderman, darle vida a un texto traducido implica también echar mano de la lengua y cultura metas, de esta manera, este se leerá de una forma más auténtica.

⁷⁷ Los nombres de ciudades o países que son conocidos y utilizados en México fueron escritos en su forma hispanizada ya existente, fue el caso de París (y no “Paris”), Coímbra (y no “Coimbra”) Oporto (y no “Porto”), Sorbona (y no “Sorbonne”).

Los elementos que se prestan para una domesticación en *Livro* se encuentran mayoritariamente en la primera parte de la novela, en la que la narración se desarrolla en un pueblo al interior de Portugal. En esta parte, frases coloquiales, groserías o frases idiomáticas tienen más presencia dentro de la ficción que en la segunda parte, aunque esto no significa que en esta última no aparezcan, simplemente no son tan representativas.

Para los casos domesticantes encontrados en la novela, el diccionario *Babelite Dicionario multilingue de expresiones idiomáticas*, el *Dicionário inFormal* y el *Diccionario del español de México* resultaron fuentes valiosas de consulta. El asesoramiento del autor, así como los consejos de hablantes del portugués y del español mexicano resultaron de mucha utilidad. A continuación, mostraré los ejemplos más representativos en los que tuve que recurrir al proceso domesticante debido a la naturaleza del texto.

Al comienzo de la historia, el narrador se refiere a las palabras que en ocasiones la madre de Ilídio usaba para reprenderlo, así, nos dice:

Havia tons de voz que a mãe só utilizava para certas palavras ou expressões, como quando se saturava e dizia: por favor, a esculpir cada consoante, com um grande silêncio entre por e favor, a soprar no fim; ou como quando dizia: ora, é só lérias e mais lérias e dava uma gargalhada; ou como quando dizia: *tu queres é remolgaria e parodim*,⁷⁸ e parecia que estava a cantar. Não faltariam exemplos de palavras que conseguia lembrar na voz da mãe. (Peixoto, p.12).

Para conocer la definición de la expresión puesta en cursivas se realizó una búsqueda en diccionarios lexicográficos y en diccionarios de frases idiomáticas, pero en ninguno de ellos figuraba. No obstante, en el sitio web *Palavras Cruzadas* se había creado un crucigrama con algunas frases y palabras que aparecen en *Livro*, el juego se llama “Palavras Cruzadas com vocabulário de *Livro*” y aún puede consultarse y responderse en la red⁷⁹, una de las palabras a resolver, la vertical 10, está definida como “preguiça ostensiva (Alentejo)” y corresponde

⁷⁸ Las cursivas son mías.

⁷⁹ Paulo Freixinho, “Palavras cruzadas” (página web), consultado el 4 de septiembre de 2021, <https://www.palavracruzadas.pt/jogos/livro-peixoto>

a “remolgaría”; como apoyo visual a continuación se muestra un poco del crucigrama con la vertical 10 respondida:

10 VERTICAL • Preguiça ostensiva (Alentejo).

HORIZONTAL

- Romance de José Luís Peixoto, lançado pela Quetzal (2010).
- Lentigem.
- Perspicácia.
- Espécie de rã arborícola.
- De contornos baços, distorcidos (Alentejo).
- Antes de Cristo (abrev.).
- Modo de dizer.
- Lavrar.
- Som agudo.
- Ligado (inglês).
- Nome da letra grega correspondente a n.
- Nome masculino.
- Nu, despido (Alentejo).
- Palavra occitana para «sim».
- Diz-se da mulher menstruada (fig.).
- Acha graça.
- Toma agrado.

VERTICAL

- Sexta nota da escala musical.
- Itinerário Complementar.
- Sigla de *very important person*.
- Estado ou condição de réu.
- Símbolo de seno (Matemática).
- Ordem dada pelo médico aos doentes para saírem do hospital.
- Vassourar o forno, depois de aquecido.
- Avenida (abrev.).
- Preguiça ostensiva (Alentejo).
- Redução das formas linguísticas "em" e "o" numa só.
- Rancor.
- Quebradiço.
- Repolho de conserva, picado e fermentado em salmoura, usado para acompanhar vários pratos (gal.).
- Curso de água natural.

Palavras Cruzadas com vocabulário de Livro por Paulo Freixinho possibilitado por PuzzleMe™

Este crucigrama otorgó parte de la información que se requería sobre el significado de esta frase, al respecto de la misma, el autor explica, como ya se citó anteriormente, que es una expresión proveniente de ‘remolgo’ (preguiça) y ‘parodim’ (animação) y que la frase significa que el niño sólo quiere divertirse sin hacer nada.

Los primeros intentos de traducción al español para esta frase buscaban ser muy apegados a la sonoridad y al mismo tiempo mantenerse apegados al significado de la misma, he aquí algunas de las propuestas iniciales:

Propuestas en español	<ol style="list-style-type: none"> Tú lo que quieres es holgazanería y fiesta... A ti lo que te gusta es la holgazanería y la fiesta...
-----------------------	---

Sin embargo, estas últimas frases me parecieron muy formales, demasiado alejadas de la expresión oral que originalmente se transmitía. Llegué a la conclusión de que más que ser

apegada a la sonoridad debía mantenerme cerca del significado y enfocarme en dos características principales de la frase: primero, se trataba de una expresión puesta en labios de una mujer del campo; luego, era una frase informal, espontánea y muy local, por lo que, gracias a la ayuda de algunas informantes llegué a la palabra “chacota” como traducción de “parodim” y a “flojera” como traducción de “remolgaria”.

A pesar de que “chacota” fue sugerida por hablantes del español mexicano, esta palabra no se halla documentada en el *Diccionario del español de México*, pero la RAE sí la registra y la define como “bulla y alegría mezclada de chanzas y carcajadas con que se celebra algo.”⁸⁰

Utilizando estos elementos del habla mexicana que se adaptarían tanto al registro como significado de la frase original en portugués, mi propuesta de traducción se transformó en la siguiente:

Había tonos de voz que la madre solo utilizaba para ciertas palabras o expresiones, como cuando se hartaba y decía: por favor, esculpiendo cada consonante, con un gran silencio entre por y favor, soplando al final; o como cuando decía: ah, mentiras y más mentiras, y soltaba una carcajada; o como cuando decía: *tú lo que quieres es estar de flojo y andar en la chacota* y parecía que estaba cantando. No faltarían ejemplos de palabras que lograba recordar en la voz de su madre.

De este modo, la frase encajaba con las características de naturalidad y coloquialidad que exigía la narración del texto en este pasaje.

Otro caso de este tipo se encuentra en un discurso que Josué le da a Ilídio en el cual expresa su opinión sobre el comportamiento de la gente del pueblo y la situación política de ese momento, el fragmento en portugués es el siguiente:

Têm miúfa. São uns ratos borrados. Se não derem para o posto, têm medo que os outros pensem que estão a esconder algum crime. Antes querem ficar sem comer do que arrancarem-lhes as unhas com um alicate.

Fez uma pausa e falou ainda mais baixo.

⁸⁰ *Diccionario de la Real Academia Española*, “chacota”, consultado el 8 de agosto de 2021 [Digital] <https://dle.rae.es/chacota?m=form>

A culpa é do Salazar, esse filho de uma correnteza de putas, esse cão. E o padre é outro que tal. Enchem o bandulho de bolos, massa finta, mas têm a cabeça cheia de estrume. Andam sempre com a boca cheia de pobres, a doer-se, os pobrezinhos, os pobrezinhos, mas há-de cá vir dizer-me quando os vires fazer a cabeça de um alfinete pelos pobres. São uns parasitas desgraçados, hão-de apodrecer com todo o veneno que carregam debaixo do pêlo, isto se não estiverem já podres, se não tiverem só merda líquida a correr-lhes nas veias. (Peixoto, p.98).

Este pequeño discurso contiene un registro coloquial importante, la palabra “miúfa” en la oración “têm miúfa”, por ejemplo, está categorizada como popular en los diccionarios *Priberam* e *Infopédia*, ambos lo definen como “medo”⁸¹; el diccionario *Priberam* considera como equivalentes de “miúfa” otros conceptos como “cagaço”, “cagufa” y “miaufa”, todos ellos pertenecientes al léxico caló de la lengua portuguesa.

En el español de México la frase “cagarse de miedo”, escogida como traducción de “ter miúfa” (têm miúfa) ayudó a conservar tanto el registro popular como el significado que se requería en este caso; la segunda acepción de la definición del verbo “cagar” del *Diccionario del Español de México* documenta lo siguiente:

*Cagarse alguien de miedo, de angustia, de risa, etc. Experimentar intensamente miedo, angustia, risa, etc: “¿Van a entrar? Pues a ver si no se cagan de miedo”, “Nos cagamos del susto.”*⁸²

De acuerdo con esta definición, la frase idiomática en español se adecúa a la frase “ter miúfa” del texto original y sirvió para los fines de la versión traducida.

Por otra parte, en “ratos borrados”, la palabra “borrados” es la que proporciona el significado nuclear de la frase adjetiva en portugués y representa la clave para la traducción al español mexicano. Se trata de un adjetivo derivado de “borrar” que el diccionario *Priberam*

⁸¹ *Dicionário Priberam*, “miúfa”, consultado el 20 de octubre de 2021 [Digital]

<https://dicionario.priberam.org/mi%C3%BAfa>

Infopédia, “miúfa”, consultado el 20 de octubre de 2021 [Digital] <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mi%C3%BAfa>

⁸² *Diccionario del español de México* (DEM), “cagar” o “cagarse”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital] <https://dem.colmex.mx/Ver/cagarse>

define como: “Que ou quem tem medo habitual ou facilmente.= cagão, cagarolas ≠ bravo, corajoso, desmedroso, intrépido, valente.”⁸³; por su parte, *Infopédia* lo categoriza como coloquial y lo define como “Ficar assustado ou cheio de medo.”⁸⁴ Si se tradujera la frase adjetiva “ratos borrados” literalmente, se tendría en español algo parecido a “ratones miedosos”; como podemos notar, las frases “têm miúfa” y “ratos borrados”, que usa Josué para hablar de la gente del pueblo, guardan estrecha relación con el sentimiento de temor, aunque lo expresan en su forma más coloquial.

Un adjetivo popular en español de México que cumple las exigencias tanto de significado como de registro de habla de la frase adjetiva “ratos borrados” es “coyón”, también escrito “collón”⁸⁵, pues el *Diccionario del español de México* lo define como:

adj. (*Popular*) Que es miedoso, cobarde y huye ante situaciones complicadas o peligrosas: “El muy *coyón* de Heriberto vio venir a su suegro y salió corriendo”, “¡No sea *coyón*, éntrele, no le saque; vamos a ver aquí qué chicharrones truenan!”⁸⁶

Este adjetivo se adecuó perfectamente a la versión en español y encajó con lo que expresaba Josué en el discurso original.

Por otro lado, la frase adjetiva “filho de uma correnteza de putas”, con la cual Josué se refiere a Salazar, refleja nuevamente un grado importante de coloquialidad en portugués, por lo que era necesario encontrar una frase en español que cumpliera con las características que la expresión exigía, pensé en varias posibilidades, entre ellas “hijo de puta” o “hijo de su puta madre”.

Lo que me convenció de utilizar la frase “hijo de su putísima madre” en la versión final fue la carga de intensidad que parecía reflejar la palabra “correnteza” en “correnteza de putas”, ya que según el diccionario *Priberam* se trata de una palabra que indica un “Conjunto de objetos ou coisas numa ordem ou sequência = enfiada, fila, fileira, serie.”⁸⁷; “correnteza”

⁸³ *Dicionário Priberam*, “borrado”, consultado el 20 de octubre de 2021 [Digital]

<https://dicionario.priberam.org/borrado>

⁸⁴ *Infopédia*, “borrar”, consultado el 20 de octubre de 2021 [Digital]

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/borrar>

⁸⁵ *Diccionario de la Real Academia Española*, “collón” consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

<https://dle.rae.es/coll%C3%B3n?m=form>

⁸⁶ *Diccionario del español de México* (DEM) “coyón” consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

<https://dem.colmex.mx/ver/coy%C3%B3n>

⁸⁷ *Dicionário Priberam*, “correnteza”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

estaría, por tanto, haciendo alusión a un conjunto de putas, lo que, a mi ver, refiere la intensidad de la expresión debido a la fuerte carga de desprecio con la que Josué habla de Salazar, por lo que el superlativo “putísima” utilizado en mi versión final expresaría mejor la fuerza de la frase original.

Por último, a nivel coloquial encontramos también la frase “Enchem o bandulho de bolos”, con la que Josué se refiere a la actitud de los habitantes del pueblo. La palabra “bandulho” está categorizada tanto por *Infopédia* como por *Priberam* como popular, equivalente a “barriga”, “intestinos” o “tripas”⁸⁸, mientras que el diccionario *Babelite* de frases idiomáticas documenta la frase popular “encher o bandulho” como “comer muito até estar farto” y le confiere el valor de popular.⁸⁹

En mi propuesta original para la traducción al español consideré adecuado traducir esta palabra como “buche”, aunque en la versión publicada se lee “barriga”. La palabra “buche” está documentada tanto en el *Diccionario del español de México*⁹⁰ como en el *Diccionario de la Real Academia Española*; en este último se documenta incluso la frase “llenar el buche” como coloquial: “m. coloq. En las personas, estómago (parte del aparato digestivo). *Cristóbal ha llenado bien el buche.*”⁹¹

Después de estas consideraciones, mi propuesta de traducción para este fragmento quedó de la siguiente manera:

Se cagan de miedo. Son unos coyones. Si no dan para el puesto, tienen miedo de que los otros piensen que están escondiendo algún crimen. Prefieren quedarse sin comer antes de que les arranquen las uñas con un alicate.

Hizo una pausa y habló todavía más bajo.

La culpa es de Salazar, ese hijo de su putísima madre, ese perro. Y el cura es otro igual. Se llenan el buche de pasteles, masa fina, pero tienen la cabeza llena de

<https://dicionario.priberam.org/correnteza>

⁸⁸ *Infopédia* “bandulho”, consultado el 3 de diciembre de 2021 [Digital]

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bandulho>

⁸⁹ *Babelite Diccionario multilingue de expresiones idiomáticas* consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]
<http://babelite.org/front/expressions/24877>

⁹⁰ *Diccionario del español de México* (DEM), “coyón”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]
<https://dem.colmex.mx/Ver/buche>

⁹¹ *Diccionario de la Real Academia Española*, “buche”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]
<https://dle.rae.es/buche?m=form>

estiércol. Andan con la boca llena de pobres, compadeciéndose, los pobrecitos, los pobrecitos, pero has de venir tú a decirme, cuándo los ves hacer algo por los pobres. Son unos parásitos desgraciados, se han de pudrir con todo el veneno que se cargan debajo de la piel, eso, si no están ya podridos, si no es que ya tienen mierda líquida recorriéndoles las venas.

Otro pasaje al que ya me he referido en páginas anteriores, que consta de una escena en la que los chicos se masturban pensando en Adelaide, contiene un tono de informalidad significativo por tratarse de un diálogo entre adolescentes y se lee en portugués de la siguiente manera:

Esparramados, falaram de ratoeiras, de jogar à bola, riram-se. O Galopim tinha já quase catorze anos, mas não era capaz de acompanhar todas as conversas que o Ilídio e o Cosme, de onze e dez, faziam. Muitas vezes, quando o Galopim se ria era porque os via rir. Eram os rapazes. Entrava uma estrada de luz pela porta aberta do barracão da palha. A tapada estava cheia de janeiro. Sem chuva, só a ameaça, o frio crescia dentro das pedras. Também as árvores eram feitas de frio até ao momento em que ardiam no lume e subiam pela chaminé de todas as casas da vila. A tapada cheirava a janeiro. O barracão da palha cheirava a palha. Quando o Cosme falou dela, esperto, começou logo a coçar-se.

Tem um belo quadril.

Mas é mesmo boa?

É boa, é gorda. Tem uns refegos aqui na barriga.

Viste-lhe a barriga?

Dava para ver mesmo por cima da roupa. Deixa-me falar.

O Ilídio deixava-o falar, mas tinha perguntas que queria fazer. O Cosme tinha já a mão dentro das ceroulas. Quando o Ilídio e o Galopim meteram também a mão dentro das ceroulas, houve um cheiro a transpiração, a pila mal lavada, que aqueceu o ar do barracão ligeiramente.

É de perna grossa, dá para ver pelos artelhos. E tem ombros largos e tem cá uns mamões. Ui, até dói. Aqui, na zona da cinta, é toda torneada, parece uma mula.

E chega quando?

Eu sei lá quando é que chega. Deve estar a chegar. Já te disse para me deixares falar. O Cosme não gostava de ser interrompido enquanto se masturbava, irritava-se.

Estavam a falar de uma rapariga que tinha chegado de outra terra para ser criada pela velha Lubélia, sua tia. As duas estavam convidadas pela mãe do Cosme para o almoço. (Peixoto, p.31).

Si bien en este caso no existe alguna frase idiomática o expresión popular específica, que requiriera una especial atención al momento de traducir, quise añadirlo dentro de este apartado sobre la domesticación debido a que por la forma en la que se desarrolla el diálogo entre los chicos, en la versión al español era necesario emular la conversación en el mismo tono de informalidad para que el diálogo se leyera de forma auténtica. Mi propuesta para este fragmento en español es la siguiente:

Tumbados, hablaron de ratoneras, de jugar a la pelota, se rieron. Galopim tenía ya casi catorce años, pero no era capaz de seguir todas las conversaciones que Ilídio y Cosme, de once y diez, tenían. Muchas veces, cuando Galopim se reía era porque veía que ellos se reían. Eran muchachos. Entraba una franja de luz por la puerta abierta del galpón de la paja. La cerca estaba cubierta de enero. Sin lluvia, solo la amenaza, el frío crecía dentro de las piedras. También los árboles estaban hechos de frío, hasta el momento en el que ardían en el fuego y subían por las chimeneas de todas las casas del pueblo. El cercado olía a enero. El galpón de paja olía a paja. Cuando Cosme habló de ella, vivaz, empezó inmediatamente a tocarse.

Tiene buenas caderas.

¿Pero sí está buena?

Está buena, gorda. Tiene unas lonjas aquí en la panza.

¿Le viste la panza?

Se le podía ver por encima de la ropa. Déjame hablar.

Ilídio lo dejaba hablar, pero tenía preguntas que le quería hacer. Cosme tenía ya la mano dentro de los calzones. Cuando Ilídio y Galopim se metieron

también la mano en los calzones, hubo un olor a transpiración, a pito mal lavado, que calentó el aire del galpón ligeramente.

Es de piernas gruesas, se le nota por los tobillos. Y tiene hombros anchos y tiene acá unos melones. Uy, hasta duele. Aquí, en la zona de la cintura, está bien torneada, parece una mula.

¿Y a qué hora llega?

Yo qué sé a qué hora llega. Debe estar por llegar. Ya te dije que me dejes hablar.

A Cosme no le gustaba ser interrumpido mientras se masturbaba, se molestaba. Estaban hablando de una muchacha que había llegado de otro pueblo para ser criada por la vieja Lubélia, su tía. Las dos estaban invitadas por la madre de Cosme para la comida.

Basada en el marco conceptual expuesto en el punto dos y por medio de los ejemplos más representativos he querido mostrar en qué casos he utilizado los elementos extranjerizantes y en qué casos los domesticantes para mi propuesta de traducción de la novela *Livro*.

De los ejemplos antes citados, puedo concluir estos apartados comentando que los elementos extranjerizantes presentes en la obra son aquellos que resaltan la cultura portuguesa y francesa en los campos semánticos de la gastronomía, la cocina, la onomástica y la toponimia; mantenerlos en el texto funciona para visibilizar la cultura de partida de la novela y en ocasiones para mantener una atmósfera de extrañamiento producida dentro de la ficción por las palabras o frases en francés en algunos momentos de la narración.

Los elementos domesticantes se encuentran presentes en las intervenciones en las que los personajes demuestran un registro de habla más coloquial y hacen uso de frases idiomáticas, palabras altisonantes o frases propias de Alentejo, en estos casos es imperativo recurrir a algunos elementos de la cultura y lengua meta.

Mi objetivo en el proceso de traducción de la novela *Livro* consistió en que ambos tipos de elementos, extranjerizantes y domesticantes, así como las técnicas del préstamo y la adaptación convergieran de forma armónica y se mostraran de una forma equilibrada a lo largo del texto traducido; de este modo, mientras que los elementos extranjerizantes cumplen la función de hacer eco de la cultura de partida, los elementos domesticantes representan el

engrane que inserta esa cultura de partida a la cultura de llegada con la mayor naturalidad posible.

4. PROBLEMAS Y ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN EN *LIVRO*

Amparo Hurtado en la obra *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, define “problemas de traducción” a partir de diversas reflexiones sobre las teorías de Vermeer, y Reiss y los apuntes de Nord como:

Dificultades de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea de traducción, los problemas de traducción pueden ser lingüísticos, textuales, extralingüísticos, de intencionalidad y pragmáticos.⁹²

En estos términos, y sobre todo por el carácter objetivo que se le confiere a este concepto, debe entenderse que un problema de traducción no es cualquier dificultad con la que el traductor se encuentre en el proceso de trabajo, o bien, cualquier indecisión personal, sino que se trata de una problemática que resulta del texto mismo que se está traduciendo y que plantea una disyuntiva sobre la que habrá que reflexionar detenidamente y para la que se deberán utilizar una o varias estrategias de traducción para poder llegar a una decisión final.

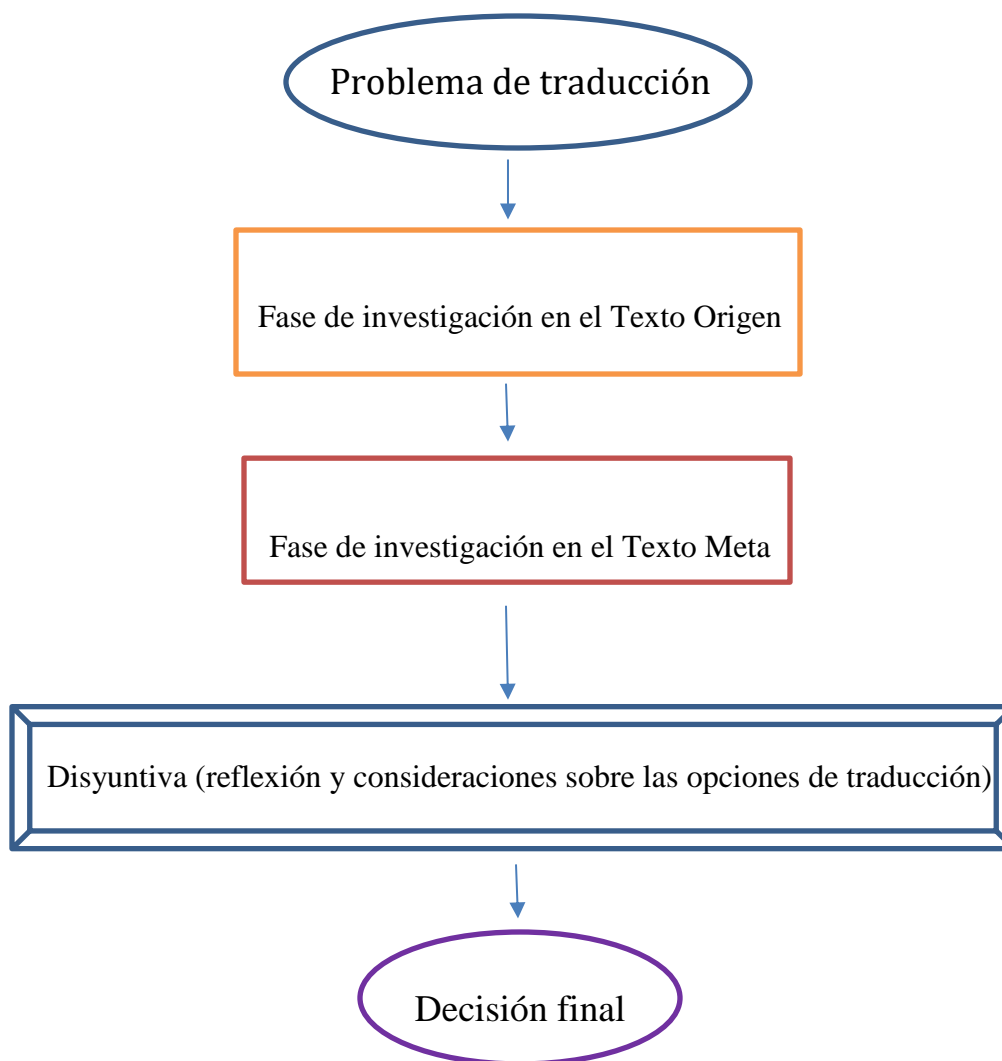
Es importante considerar que las opciones de tratamiento del problema o estrategias de traducción utilizadas dentro de dicha disyuntiva no resolverán de manera definitiva o completamente satisfactoria el problema que se ha presentado, es muy probable que la traducción conlleve pérdidas con respecto a la palabra o frase originales. Estas pérdidas pueden darse en diferentes niveles lingüísticos (semántico, fonético o morfosintáctico, por ejemplo), dependiendo de la naturaleza del problema, pero serán parte de nuestra propuesta y darán forma al texto traducido final.

El problema de traducción es, pues, diferente de una dificultad, ya que esta última puede resolverse de manera más inmediata, por medio de la investigación enciclopédica o con la ayuda de informantes.

La decisión final en un verdadero problema de traducción se dará de manera mucho menos inmediata que en una dificultad, ya que requiere de un proceso largo de reflexión y e investigación; por lo general, la respuesta no se halla en las fuentes más accesibles, y la decisión final, como he dicho, en ocasiones no será plenamente satisfactoria.

⁹² Amparo Hurtado, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid: Cátedra, 2010, p. 639.

Esquemáticamente, el abordaje de un auténtico problema de traducción se vería de la siguiente manera⁹³:



Es muy importante tomar en cuenta que la manera en la que se aborde el problema y las estrategias escogidas para el tratamiento del mismo dependerá del encargo realizado. En el caso de *Livro* se solicitó, como se ha visto en el capítulo I de este trabajo, una versión de esta novela que se presentaría en la FIL Guadalajara, cuyo invitado de honor sería Portugal y en la que debían evitarse las notas a pie de página. Fue a la luz de estos parámetros que decidí utilizar un método interpretativo-comunicativo/ extranjerizante, en el que se utilizaría el préstamo entremezclado con dosis de domesticación y adaptación.

⁹³ Este sencillo esquema es de mi autoría.

Los casos de palabras, frases y oraciones presentados y analizados en capítulos anteriores de este trabajo, estarían categorizados como problemas de traducción porque corresponden a la definición atribuida por Hurtado (tras sus reflexiones y compilaciones) al concepto “Problema de traducción” y a su vez obedecen al esquema antes mostrado; de tales casos ya he adelantado algunas características y abordaje, por lo que en este capítulo me limitaré a hablar de ellos de forma más general, clasificándolos en problemas lingüísticos de nivel semántico, problemas lingüísticos de nivel morfosintáctico y problemas extralingüísticos, según la teoría que maneja la misma Hurtado; a la par de la exposición y análisis de tales problemas, añadiré algunos casos más por ser representativos para este capítulo.

4.1. NIVEL SEMÁNTICO

La frase “tu queres é remolgaria e parodim”, analizada en el capítulo tres de este trabajo, estaría categorizada como un problema de traducción porque se trata de una frase idiomática cuya definición no fue encontrada en las fuentes de información más comunes como diccionarios o enciclopedias y tampoco mediante las consultas a informantes, su tratamiento requirió un proceso más demorado e implicó una disyuntiva en la que se plantearon opciones de frases posibles para su traducción al español, dichas opciones las muestro en la siguiente tabla:

Frase en portugués	Propuestas en español
“tu queres é remolgaria e parodim”	1) tú lo que quieres es holgazanería y fiesta 2) a ti lo que te gusta es la holgazanería y la fiesta 3) tú lo que quieres es estar de flojo y andar en la chacota

Tras varias consideraciones, la propuesta final fue la opción tres. Al ser un problema cuya importancia recae en el significado, lo considero un problema de traducción de tipo semántico, abordado por medio de la estrategia de la adaptación.

Un caso similar al de esta frase y al que hasta aquí no me había referido es el de “reguila de má raça”, una frase adjetiva con la que algunos habitantes del pueblo en *Livro* se dirigían a Ilídio cuando era pequeño y cuya dificultad de traducción se encuentra concentrada también a nivel semántico, veamos un fragmento de la novela en la que aparece este mote:

Às vezes, fazia birras no meio da rua. A mãe envergonhava-se e, mais tarde, em casa, dizia que as pessoas da vila nunca tinham visto um menino tão velhaco. O Ilídio ficava enxofrado, mas lembrava-se dos homens que lhe chamavam reguila, diziam ah, *reguila de má raça*. Com essa memória, recuperava o orgulho. Era reguila, não era velhaco. Essa certeza dava-lhe forças para protestar mais, para gritar até, se lhe apetecesse. (Peixoto, p.13).⁹⁴

Esta frase representó un problema de traducción, ya que no fue localizada como tal en las fuentes de consulta más comunes, pues aunque “reguila” aparece documentado en los diccionarios y se define como un adjetivo que significa “Que o quem tem temperamento irriquieto.”⁹⁵, o bien, designa a alguien “rebelde, insubmisso”⁹⁶ y está categorizado como “informal” o “coloquial”, su combinación con “má raça” no se encuentra documentada ni en el diccionario *Babelite* (de frases idiomáticas) y tampoco era común para mis informantes de Oporto o Lisboa.⁹⁷

Esta frase, al igual que “tu queres é remolgaria e parodim”, abrió una disyuntiva en la que fueron planteadas algunas opciones de traducción posibles que se acercaban al significado de la frase original, algunas fueron recomendadas por hablantes del español mexicano y las anexo a continuación:

⁹⁴ Las cursivas son mías.

⁹⁵ *Dicionário Priberam*, “reguila”, consultado el 20 de octubre de 2021 [Digital]
<https://dicionario.priberam.org/REGUILA>

⁹⁶ *Infopedia*, “reguila”, consultado el 20 de octubre de 2021 [Digital]
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/reguila>

⁹⁷ Al realizar una búsqueda en internet de la frase “reguila de má raça” me percaté que todos los resultados redirigían hacia páginas que citaban este fragmento de la novela *Livro*, lo que termina por confirmar que se trata de una frase poco generalizada en Portugal y sólo relacionada con esta obra de Peixoto. Cfr:
<https://descomplica.com.br/gabarito-enem/questoes/2017-segunda-aplicacao/primeiro-dia/ao-ser-questionado-sobre-seu-processo-de-criacao-de-ready-mades-marcei-duchamp-afirmou/?cor=azul> y
<https://descomplica.com.br/gabarito-enem/questoes/2017-segunda-aplicacao/primeiro-dia/ao-ser-questionado-sobre-seu-processo-de-criacao-de-ready-mades-marcei-duchamp-afirmou/?cor=azul>

Frase en portugués	Propuestas en español
“reguila de má raça”	1) maldito muchacho 2) maldito chamaco 3) escuincle latoso 4) escuincle del demonio 5) muchacho del demonio

Finalmente, utilicé la opción cinco como decisión final y mi propuesta quedó de la siguiente manera:

A veces hacía berrinches en medio de la calle. Su madre se avergonzaba y, más tarde, en la casa, le decía que la gente del pueblo no había visto nunca un niño tan malo. Ilídio se sulfuraba, pero se acordaba de los hombres que lo llamaban demonio, le decían, ah, muchacho del demonio. Con este recuerdo, recuperaba el orgullo. Era un demonio, pero no era malo. Esa certeza le daba fuerzas para protestar más, incluso para gritar si se le antojaba.

En retrospectiva, pienso que podría haber optado por otra opción mucho más adecuada para este caso; sin embargo, en ese momento decidí utilizar la frase “muchacho del demonio” ya que me parecía que las otras opciones denotaban mayor agresividad y también parecían más peyorativas que la opción cinco; por el flujo de la historia, interpreté que los hombres del pueblo, aunque se refirieran en ocasiones a Ilídio como “reguila de má raça” porque se comportaba terriblemente, al mismo tiempo, al estar dirigiéndose a un niño de seis años, podrían usar esta frase en un tono juguetón y no tan agresivo como lo denotan las otras posibles opciones de traducción.

Por otra parte, el discurso de Josué, analizado en capítulos anteriores, en el que éste se refiere a la hipocresía de los habitantes del pueblo y a su visión sobre Salazar, representó también un problema de traducción de tipo semántico; en realidad, puedo decir que ese pequeño discurso conjunta varios problemas de traducción, ya que cada frase implicó una

amplia búsqueda y abrió una serie de disyuntivas. En este discurso, los problemas también fueron a nivel semántico.

Hay que recordar que las primeras dos frases del discurso “têm miúfa” y “ratos borrados” eran complejas a nivel de significado y que requirieron una investigación en este campo, tanto de sus términos por separado como de su significado en conjunto; de forma parecida a “tu queres é remolgaria e parodim” y “reguila de má raça”, fue necesario buscar y reflexionar entre varias opciones de frases en español, consultando hablantes que sugerían desde algo sencillo como “tienen miedo” para la oración “têm miúfa”, hasta frases más coloquiales como “se cagan de miedo”, la cual representó la solución final; asimismo, contemplé adjetivos como “miedosos”, “maricas” o “coyones” para “ratos borrados”, de entre los cuales me decidí por “coyones”, como se ha visto anteriormente. La tabla de las opciones de traducción para estas dos frases sería la siguiente:

Frases en portugués	Propuestas en español
“têm miúfa”	1) tienen miedo 2) se cagan de miedo
“são uns ratos borrados”	1) son unos miedosos 2) son unos maricas 3) son unos coyones

En este mismo discurso, la frase “filho de uma correnteza de putas” resultó ser también un problema de traducción a nivel semántico que implicaba la reflexión y elección entre varias opciones, las cuales muestro a continuación:

Frase en portugués	Propuestas en español
“esse filho de uma correnteza de putas”	1) ese hijo de puta 2) ese hijo de su puta madre 3) ese hijo de su putísima madre

Al elegir la última de las opciones, consideré bastante el hecho de que la frase original no fuera tan sólo el típico “filho de puta” sino que en su estructura contenía el sustantivo

“correnteza” que, desde mi punto de vista, hiperbolizaba el insulto, hacer uso del superlativo “putísima” serviría para igualar en español la intención que se le daba en portugués a esta palabra.

Como se puede ver, la problemática de traducción en las frases utilizadas en el discurso de Josué recae sobre todo en el significado de las mismas, encontrar frases que igualaran dicho significado en español requirió un proceso más demorado. Para todos estos casos la principal estrategia utilizada, como se puede ver, fue la adaptación.

Para finalizar, dentro de los problemas de traducción a nivel semántico, puedo mencionar el verbo “rintar” del siguiente fragmento:

O pai da noiva aparecia todos os dias, ao fim da tarde, vinha sempre exaltado. A obra estava atrasada, já devia estar pronta. O pai da noiva estava-se *rintando* para a chuva que tinha caído durante duas semanas, sem descanso, sobre os buracos abertos dos alicerces.” (Peixoto, p. 63).

El significado del verbo “rintar”, como otras palabras que representaron problemas de traducción de este tipo, tampoco se encontró en las fuentes más accesibles como el diccionario *Infopédia* o el diccionario *Priberam*, para conocer su definición tuve que recurrir a la ayuda del autor, quien comenta: “Significa: estava-se ‘lixando’. Ou seja, não queria saber disso.”⁹⁸ Para traducir este verbo sería necesario acudir a una frase en la que se desdoblara este mismo significado. Las opciones que contemplé fueron las siguientes:

Frase en portugués	Propuestas en español
“estava-se rintando”	1) le daba igual 2) no le importaba

⁹⁸ Cfr. Los correos del autor en anexo.

De estas opciones decidí elegir la opción dos, que era lo que más se acercaba a la definición que el autor me había proporcionado. La propuesta quedó de la siguiente manera:

El padre de la prometida aparecía todos los días al final de la tarde, venía siempre exaltado. La obra estaba atrasada, ya debía estar lista. Al padre de la prometida no le importaba la lluvia que había caído durante dos semanas, sin descanso, sobre los espacios abiertos de los cimientos.

Al utilizar esta resolución fue evidente que pese a haber conservado el significado del original hubo una pérdida en el registro del habla en el que se utiliza este verbo, pues se trata de un verbo coloquial, esto lo pude deducir a partir de que el mismo autor lo iguala al verbo “lixar”, el diccionario *Infopédia* documenta “lixar” efectivamente como “coloquial”: “[...] *coloquial* não dar importância a; não ligar.”⁹⁹

Todos los problemas de traducción a nivel semántico mencionados hasta ahora pertenecen a la primera parte de la novela, es decir, a la parte en la que la historia se desarrolla en un pueblo al interior de Portugal y todas las frases en las que se encuentran estos problemas son frases que por sus componentes y carga semántica coloquial requirieron siempre el apoyo, primeramente, de informantes del portugués y después de informantes del español. Es, por lo tanto, clara, al menos en la traducción de esta novela, la relación estrecha entre el registro del habla popular en portugués y las problemáticas de traducción a nivel semántico.

4.2. NIVEL MORFOSINTÁCTICO

Los problemas a nivel morfosintáctico ocurrieron específicamente en el campo de la formación de palabras y los localicé en la segunda parte de la novela, en la cual se hallan algunas mezclas del portugués y el francés. En este espacio, analizaré específicamente un fragmento de la novela muy representativo de este tipo de mezclas, así como una palabra formada también a partir de los idiomas francés y portugués, la palabra “vacances”. El fragmento por analizar es el siguiente:

⁹⁹*Infopedia*, “lixar”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/lixar>

Em chegados, o Cosme podia começar a queixar-se dos *fogos ruges*, das *embutelhagens* ou das *auto-rutas*. O pai dele mantinha um sorriso de não entender e o Cosme murmurava-me:

É muito anciano, está próprio para toda a sorte de *malatias* [...]

Depois, quando as trigémeas começavam a ser umas pequenas mulheres, o Cosme não as queria ouvir falar de *fiançados* na vila, não se haviam de *mariar* com *marrocanos* dessa ordem. Se elas se preparavam para fazer um *turno*, geralmente, virava *jalú*, quando elas protestavam, ele ordenava:

Tá gola.

Elas respondiam:

Mafú.

Tanto as trigémeas, como o Cosme, como a mulher dele, a fazer o quarto ou a fazer a loiça, falavam este grego/latim que eu percebia bem. ((Peixoto, p. 232).

Este fragmento corresponde a una escena que nos cuenta Libro; la escena le causa mucha gracia, es una conversación algo caótica, pero, a pesar de ello, los personajes logran entenderse.

Tal y como sucedió con otros problemas de traducción, para la solución de éste, no podía acudir a las fuentes regulares de consulta, le solicité al autor por medio de un correo electrónico su comentario al respecto, a lo cual me respondió de la siguiente manera:

Nessas duas páginas, existem vários outros termos adaptados do francês. Referem-se à maneira como os emigrantes portugueses em França falam, misturando português e francês.

Pela minha parte, acho que debes tentar solucionar essa situação como achares melhor, poderás manter este jogo com o francês ou não. Se o mantiveres, poderás fazê-los nestas ou noutras palavras.

Él mismo me explica algunos de los términos utilizados en el fragmento citado:

Fazer um turno - em francês "faire un tour" significa "dar um passeio", "dar uma volta"
jalú - em francês "jaloux" significa "ciumento"

Tá gola - em francês "ta geule" significa "cala-te"

Mafú - em francês "je m'en fous" significa "não quero saber", "tanto me faz"¹⁰⁰

Con esta orientación, y, más tarde, con ayuda de un hablante de portugués que había aprendido francés, logré resolver otros términos que el autor no explicaba en el correo, tales como *fogos ruges* (semáforos en rojo)¹⁰¹, *embutelhagens* (embotellamientos)¹⁰² *auto-rutas* (autopistas)¹⁰³, *fiançados* (novios)¹⁰⁴, *mariar* (casarse)¹⁰⁵, *marrocanos* (marroquíes)¹⁰⁶ y *malatias*(enfermedades)¹⁰⁷.

La disyuntiva que abrió este problema de traducción planteó la posibilidad de abordar priorizando la formación de palabras, es decir, en el nivel morfosintáctico de la lengua, creando palabras nuevas por medio de palabras ya existentes en español y su combinación con las palabras en francés, o bien, priorizar el significado de los términos y el impacto que los mismos pudieran tener en el momento de la lectura, este impacto implicaría realzar el contraste entre ambos idiomas dentro de este fragmento.

Toda vez que ignoraba el francés y sus reglas de formación de palabras, decidí que lo menos arriesgado y que al mismo tiempo conservaría el efecto de mezcla entre idiomas sería incrustar palabras en francés original en el texto en español, de esta manera visibilizaría el contraste entre ambos idiomas. Mi propuesta de traducción quedó de la siguiente manera:

¹⁰⁰ Cfr. Los correos del autor en anexo.

¹⁰¹ *Larousse*, “feu” y “rouge”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/feu/33449>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rouge/70007>

¹⁰² *Larousse*, “embouteillage”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/embouteillage/28635>

¹⁰³ *Larousse*, “autoroute”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autoroute/6841>

¹⁰⁴ *Larousse*, “fiancé”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fianc%C3%A9/33517>

¹⁰⁵ *Larousse*, “marier”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/marier/49479>

¹⁰⁶ *Larousse*, “morocain”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/marocain/49558>

¹⁰⁷ *Larousse*, “maladie”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/maladie/48809>

Acabados de llegar, Cosme podía comenzar a quejarse de los *feux rouges*, de los *embouteillages* o de las *autoroutes*. Su padre ponía una sonrisa de no entender y Cosme me murmuraba:

Es muy anciano, está propenso a toda suerte de *malatías*. [...]

Más tarde cuando las trillizas comenzaban a ser unas pequeñas mujeres, Cosme no las quería oír hablar de *fiancés* en el pueblo, no se habrían de maridar con *marrocaïns* de ese tipo. Si ellas se preparaban para hacer un *tour*, generalmente, se ponía *jaloux*, cuando ellas protestaban, él ordenaba:

Ta geule.

Ellas respondían:

Yo m'en fous.

Tanto las trillizas, como Cosme, como su mujer, haciendo el cuarto o lavando los trastes hablaban este griego/latín que yo entendía bien.

Aunque, como mencioné en el punto 1.2, los editores no tomaron en cuenta la propuesta y presentar las palabras en las que había mezcla tal y como aparecían en el texto original.

Otra palabra con afinidades a las encontradas en el discurso anterior es “vacanças” creada a partir del francés *vacances*¹⁰⁸ y la añadidura de la “ç” característica de muchas palabras en portugués, la primera aparición de esta palabra se da en la oración: “Então, dois meses de *vacanças*. Isso é que foi boa vida.” (Peixoto, p.18), y la segunda en: “Foi também aos dezoito anos que, pela primeira vez, não quis acompanhar a família do Cosme nas *vacanças*.” ((Peixoto, p. 238)¹⁰⁹, ambas apariciones se encuentran en la segunda parte de la novela.

Mi propuesta fue, como en las anteriores, insertar la palabra en francés en el texto en español, de la siguiente manera: “Entonces, dos meses de *vacances*. Eso sí que fue buena vida.” y “Fue también a los dieciocho años que, por primera vez, no quise acompañar a la familia de Cosme en las *vacances*”, envié de esta manera los fragmentos a la editorial, aunque

¹⁰⁸ *Larousse*, “vacance”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vacance/80851#79910>

¹⁰⁹ Las cursivas son mías.

esta decidió utilizar la palabra “vacanças” que aparece en el original en estos mismos fragmentos.

4.3. NIVEL EXTRALINGÜÍSTICO

Según Amparo Hurtado los problemas extralingüísticos “remiten a cuestiones temáticas (conceptos especializados) culturales y enciclopédicos”¹¹⁰, este tipo de problemas, debido a la naturaleza descriptiva de la voz narrativa (como se vio anteriormente), sobresalen en la primera parte de *Livro* y ellos se hallan ligados al léxico de áreas especializadas como la albañilería (por algunos pasajes de Josué y que he citado en capítulos anteriores), la vestimenta litúrgica (por los pasajes que describen el modo de vida del cura y las fiestas del pueblo), la peluquería (por el pasaje en el que los amigos de Josué hablaban de la madre de Ilídio y que también he mencionado en capítulos anteriores de este trabajo) o la alfarería (en lo que me enfocaré a continuación); en ocasiones, estas problemáticas requirieron de un proceso de tratamiento más demorado que el de dificultades más comunes. En este punto hablaré únicamente acerca de algunos de los problemas más representativos del campo de la alfarería y el de la palabra “terreiro”, por ser ilustrativos y significativos para hablar de este tema.

En las primeras páginas de la novela el narrador introduce la descripción de la fuente nueva del pueblo. Para la traducción de este pasaje fue necesario acudir a textos informativos sobre el tema, especialmente para palabras como “bicas”, “bilhas” y “quarta”, las cuales se encuentran en el siguiente fragmento:

Nos primeiros meses da fonte nova, chegava a haver pequenas multidões de mulheres que se aproximavam das *bicas* com pequenos passos, os cotovelos a tocarem-se, a abrirem caminho quando alguma saía com a *bilha* ou a *quarta* cheia. Essa, afastada das que esperavam, levantava-a e pousava-a no topo da cabeça, sobre um pedaço de pano enrolado, e seguia, mais alta, como um gigante muito direito, com cabeça de barro. Ao rés da fonte, as quartas e as bilhas entornavam água ao serem retiradas da *bica*, molhando o chão e os pés brancos das mulheres. (Peixoto, pp. 23-24).

¹¹⁰ Hurtado, *op.cit.*, p. 639.

Las herramientas de apoyo para determinar el significado de estas tres palabras fueron diccionarios lexicográficos y otras páginas como “Blog de Fuentes ornamentales”¹¹¹ y el “Museo del cántaro”¹¹² las opciones de traducción establecidas las coloco a continuación:

Palabra en portugués	Opciones de traducción en español
bica	caño, grifo, surtidor de agua, bebedero.
bilha	botija, botijo, tinaja.
quarta	cuartilla, jarro, jarra, jarrón, cántaro, vasija.

Como podemos ver, la disyuntiva generada para la traducción de estos conceptos queda expresa en la gran cantidad de opciones para traducir este tipo de vocabulario, la reflexión y pruebas con cada vocablo para obtener un texto final concluyó con la decisión final de traducir como “bebedero”, “tinaja”, “cántaro” y “vasijas” las correspondientes “bica”, “bilha” y “quarta”, lo que daría lugar al siguiente fragmento en español:

Durante los primeros meses de la fuente nueva, hubo pequeñas multitudes de mujeres que se aproximaban a los *bebederos* con pequeños pasos, codeándose, abriéndose camino cuando alguna salía con la *tinaja* o el *cántaro* lleno. Esa, poniendo la *tinaja* en lo alto de la cabeza, sobre un pedazo de tela enrollado, se alejada de las que esperaban, se retiraba más alta, como un gigante muy erguido, con cabeza de barro. Al ras de la fuente, las *tinajas* y las *vasijas* derramaban agua al ser retiradas del *bebedero*, mojando el suelo y los pies blancos de las mujeres.

Escogí “bebedero” como opción de traducción para “bica”, pues si bien “caño” habría sido el término más apegado por ser más técnico, luego de algunas pesquisas, la descarté, pues

¹¹¹ Juan Eusebio Gonzalez Fariñas, “Blog de fuentes ornamentales” <http://www.saferain.com/es/blog/componentes-fuentes-ornamentales-parte-1-3.html> (página web), consultado el 18 de octubre de 2021.

¹¹² Gabriel Calvo Margarita Martinez, “Museo del cántaro” <http://www.valorialabuena.com/museodelcantaro/galerias.shtml?idgaleria=133> (página web), consultado el 18 de octubre de 2021.

noté que es mayormente utilizada en España para referirse a esa parte de la fuente,¹¹³ además de que en México la palabra “caño” tiene una connotación negativa, ya que se relaciona más con la coladera del baño o con una tubería maloliente. Como lo demuestran los siguientes ejemplos del CREA provenientes de fuentes bibliográficas mexicanas:

- 1) [...]una vez que la persona vaciaba el vientre, se echaba agua con una cubeta. Al caer el agua dentro del tazón, como por arte de magia, el agua se arremolinaba y el efecto sifón hacía desaparecer los excrementos por el caño de desagüe. Privado sí, inodoro no.¹¹⁴
- 2) Ese recuerdo no tenía fecha, pero debía ser de cuando sus padres resolvieron cambiar de vida, devolvieron la buena casa y el mejor trabajo que el papá de Leonor había recibido de Ramón Gonzalbo y se mudaron a un edificio que olía a caño, en una colonia de medio pelo donde se iban sin descanso el agua y la luz. Aquel edificio y aquella colonia estaban atados en la memoria de Leonor a la inmensidad vacía, protegida y dichosa de la infancia.¹¹⁵

Por otra parte, la palabra grifo, si bien puede ser acertada, ya que remite a un tubo por donde corre agua que no necesariamente está sucia, como en caso del “caño,” también puede remitir únicamente a la propia llave del agua en lavabos y fregaderos, como lo indica la RAE en su novena acepción: Llave colocada en la boca de las cañerías, en depósitos de líquidos, etc., a fin de regular el paso de estos”.¹¹⁶ Este significado se comprueba también en las muestras del CREA, el cual nos proporciona el siguiente ejemplo:

Abrió el grifo del agua y esperó a que saliera el chorro caliente. Para su decepción, no fue más que un tímido hilo de agua, apenas tibio. "Al Führer no le hubiese gustado

¹¹³ Véanse las siguientes páginas españolas donde se hace uso del vocablo:
<http://www.barcelonaenhorasdeoficina.com/fuente-canaletas-un-modelo-muchas-fuentes/>,
<https://www.miradormadrid.com/fuente-de-los-canos-del-peral/>
http://www.calatayud.es/turismo/ficha_visitar/fuente-de-ocho-canos

¹¹⁴ Real Academia Español: *Banco de datos. Corpus sincrónico del español. (CREA)*, “caño”, consultado el 15 de septiembre de 2021 [Digital] <https://corpus.rae.es>

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

esto" rió para sí y procedió a limpiarse con la ayuda de una toalla y una nueva y olorosa pastilla de jabón.¹¹⁷

Por este doble uso, que no tiene la palabra original en portugués, terminé por no considerarla como la mejor opción de traducción para “bica”.

Finalmente, “surtidor de agua”, me pareció un término demasiado elíptico para traducir una palabra sencilla como “bica” y que además se utilizaría constantemente a lo largo de toda la novela, por lo que no sería práctico; mientras que “bebedero” además de ser una palabra más sencilla y práctica, a su vez remitía a un lugar donde corre agua potable de manera más libre que en un grifo.

Algo parecido sucedió con la palabra “bilha” que según *Infopédia* se define como: “vaso de barro, bojudo e de gargalo estreito”, “recipiente em que se vende o gás de consumo doméstico; botija¹¹⁸

Al buscar en español recipientes que cumplieran con las características presentadas, encontré las que apunto en la tabla de arriba. Aunque “botija” o “botijo” hubieran sido las más adecuadas, las descarté al notar que “botijo” aparecía en páginas españolas y no tenía presencia ni en el *Diccionario de mexicanismo* ni en el CREA con ejemplos de México, y también porque para algunos informantes de español “botija” era un término que les remitía cierta comicidad por su relación con una persona gorda.

Me pareció que “tinaja” era un término que se usa en México y no desataba ninguna comicidad. Su definición en el *Diccionario de la Real Academia Española* ayuda a entender que se trata de un recipiente muy parecido a la “bilha”, veamos tal definición:

Vasija grande de barro cocido, y a veces vidriado, mucho más ancha por el medio que por el fondo y por la boca, y que encajada en un pie o aro, o

¹¹⁷ Real Academia Español: *Banco de datos. Corpus sincrónico del español. (CREA)*, “grifo”, consultado el 15 de septiembre de 2021 [Digital] <https://corpus.rae.es/cgi-in/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniItem=0&ordenar1=0&ordenar2=0&FID=200222\001\C000O20022022013236923.1072.1068&desc={B}+{I}+grifo{I},+en+todos+los+medios,+en+{I}CREA+{I}+,+en+{I}M%C9XICO+{I}{B}{BR}&marcas=0>

¹¹⁸ *Dicionário Priberam*, “bilha”, consultado el 20 de noviembre de 2021 [Digital] <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bilha>

empotrada en el suelo, sirve ordinariamente para guardar agua, aceite u otros líquidos.¹¹⁹

Asimismo, las imágenes de internet al buscar el término “tinaja” también ayudan a saber que el objeto concuerda con el recipiente descrito en el texto original.

Por último, a pesar de que había otras opciones de traducción posibles para la palabra “quarta”, el estar definida en *Priberam* como “bilha, cântaro”¹²⁰ me facilitó mucho la elección de la palabra que escogería en español; “cântaro” daría la idea de lo que se describía en la escena.

Hacia el final del texto, decidí jugar un poco con la palabra “vasijas” que pertenece al campo semántico de los recipientes de barro recolectores de agua. El *Diccionario de mexicanismos* define “vasija” como: “s.f. Recipiente pequeño de barro o de otro material.”¹²¹ Considero que en mi propuesta logró conservar la armonía de la escena en la que gran cantidad de mujeres llevaban a prisa contenedores hechos de barro de varios tamaños.

Otra palabra que presentó este mismo tipo de problemática fue “terreiro”. El caso de “terreiro”, constantemente mencionado en la primera parte de la novela, fue un caso singular, ya que, por contexto, se comprendía que era un espacio amplio en el que la gente solía reunirse para platicar, pasar la tarde, o acudir a reuniones o festejos importantes del pueblo – una referencia clara de esta palabra de muchos de los que estudiamos portugués es el “Terreiro do Paço” en Lisboa, el cual designa un lugar amplio (plaza) donde la gente suele caminar o en la que se llegan a celebrar algunos eventos–. Veamos algunos ejemplos de uso de esta palabra en la novela:

- 1) Ali, no *terreiro*, as histórias eram contadas aos bocados. Por isso, houve uma pausa, uma frase incompleta, e os homens aproveitaram para despedir-se. (Peixoto, p.75).
- 2) Pensava também em detalhes da vila: as vozes das mulheres espalhadas pelas manhãs, os sinos da igreja, o *terreiro* aberto ao sol. (132)

¹¹⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*, “tinaja” consultado el 20 de noviembre de 2021 [Digital]

¹²⁰ *Dicionário Priberam*, “quarta”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]
<https://dicionario.priberam.org/quarta>

¹²¹ *Diccionario de mexicanismos*, “vasija”, consultado el 2 de noviembre de 2021 [Digital]
<https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-de-mexicanismos>

- 3) Quando a banda parava de tocar uma marcha lenta, cheia de trombones, trompas e tubas, as mulheres, incentivadas pelo padre, lançavam-se num cântico de uivos, sem esperança. No *terreiro*, a procissão desfez-se e misturaram-se todos. (172)

Diccionarios como *Infopédia* definen “terreiro” de la siguiente manera:

1. espaço de terra, plano e amplo, numa povoação ou contíguo a uma casa; adro; largo; terraço.
2. espaço ao ar livre onde se realizam determinadas celebrações populares (festas, bailes, etc.)¹²²

Sin embargo, ni mi intuición, ni la sola definición de los diccionarios, me hacían sentir seguridad con respecto a la traducción, por lo que acudí nuevamente a la ayuda del autor, quien comentó en un correo: “Sim, no Alentejo, o terreiro é a praça central. Não sei qual é a razão, mas é assim que se chama às praças principais no Alentejo.” Imágenes de “terreiro en Galveias”¹²³, pueblo natal de Peixoto, que sirvió como inspiración para el pueblo ficticio de *Livro*, comprueban que se trata de una pequeña plaza, fue así como traduje esta palabra en todos los lugares del texto en los que aparecía. Mis propuestas de traducción para los fragmentos anteriormente numerados son las siguientes:

- 1) Ahí en la plaza, las historias eran contadas poco a poco. Por eso hubo una pausa, una frase incompleta y los hombres aprovecharon para despedirse.
- 2) Pensaba también en detalles del pueblo: las voces de las mujeres esparcidas por las mañanas, las campanas de la iglesia, la plaza abierta al sol.
- 3) Cuando la banda dejaba de tocar una marcha lenta, llena de trombones, trompetas y tubas, las mujeres incentivadas por el cura, lanzaban un cântico de aullidos, sin esperanza. En la plaza la procesión se deshizo y todos se mezclaron.

¹²² *Infopedia*, “terreiro”, consultado el 20 de octubre de 2021 [Digital]
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/terreiro>

¹²³ Véase el sitio: <http://www.joseluispeixoto.net/proposta-de-itinerario-em-galveias-para-101860> donde se proporcionan imágenes del llamado “terreiro”.

Antes de cerrar el punto 4.3, anexo algunos fragmentos de *Livro* en los cuales existe presencia de vocabulario especializado de las áreas antes mencionadas y su respectiva traducción al español en la siguiente tabla:

Texto Origen	Texto Meta
<p>O pedreiro entalou um dedo entre o maço e o escopro, deixou cair o escopro ao lado dos pés e enrodilhou o rosto. Soprou o dedo, pfff; depois, para esquecer, cuspiu com força. O vento parou nesse instante. (16)</p>	<p>Se aplastó un dedo entre el mazo y el cincel, dejó caer el cincel al lado de los pies y arrugó el rostro. Se sopló el dedo, pfff; después, para olvidar, escupió con fuerza. El viento paró en ese instante.</p>
<p>A barbearia cheirava a creme da barba, claras em castelo raspadas da cara com uma lâmina, pontos de sangue, pequenas figuras brilhantes de carne viva, o lápis de gelo para tapar as feridas, o borrifador de pó de talco, de borracha, como uma buzina muda; a barbearia tinha o cheiro daqueles que estavam sentados nas cadeiras a conversar ou à espera de vez e daqueles que se assomavam para ver quem estava. As paredes estavam forradas por fotografias de atrizes e outras mulheres estrangeiras. (40)</p>	<p>La barbería olía a crema para barba, claras a punto de turrón raspadas de la cara con una lámina, puntos de sangre, pequeñas figuras brillantes de carne viva, el lápiz hemostático para tapar las heridas, el rociador de talco, de caucho, como una bocina muda; la barbería tenía el olor de los que estaban sentados en las sillas conversando o esperando su turno y de los que se asomaban para ver quién estaba. Las paredes estaban forradas con fotografías de actrices y otras mujeres extranjeras.</p>
<p>Os homens rodearam-nos no balcão. O Ilídio ofereceu-lhes bastos copos de vinho até se começar a ouvir o bombo, os passos lentos de um gigante pesado. Nesse momento, sem conversa, saíram. A procissão subia a rua do ferreiro. À frente vinha um homem a levantar um estandarte; atrás, a boa distância, vinha outro homem com incenso; depois, o padre, ladeado por sacristães; depois, os anjinhos vestidos de branco, crianças com asas e auréolas; depois, carregado por homens, o Cristo a carregar a cruz, fios de sangue a escorrerem-lhe pela cara, com um joelho pousado sobre um fundo de flores; no fim, a banda; dos</p>	<p>Los hombres los rodearon en el mostrador. Ilídio les ofreció abundantes vinos hasta que se comenzó a oír el bombo, los pasos lentos de un gigante pesado. En ese momento, sin conversación, salieron. La procesión subía por la calle del herrero. Enfrente venía un hombre que levantaba un estandarte; atrás, a buena distancia, venía otro hombre con incienso; después, el cura, flanqueado por monaguillos; luego, los angelitos vestidos de blanco, niños con alas y aureolas; después, cargado por hombres, el Cristo cargando la cruz, hilos de sangre escurriéndole por la cara, con una rodilla puesta sobre un fondo de flores; al final, la</p>

lados, a acompanhar toda a procissão, seguiam duas filas de mulheres, raparigas e viúvas. Quando a banda parava de tocar uma marcha lenta, cheia de trombones, trompas e tubas, as mulheres, incentivadas pelo padre, lançavam-se num cântico de uivos, sem esperança. No terreiro, a procissão desfez-se e misturaram-se todos. Só os rapazes fardados da banda continuaram em formação, as pautas presas ao instrumento por molas da roupa. O padre entrou numa casa de primeiro andar e apareceu na varanda. Nesse silêncio de todas as pessoas a murmurarem, chegou a imagem da Virgem Maria, abriu-se um caminho para passar. E encontraram-se. A mãe e o filho. Há tanto tempo que sentiam a falta um do outro. Na varanda, o padre tinha uma colcha com cornucópias douradas estendida à sua frente, começou a falar. Falou, falou. Nem o Ilídio, nem o Josué olharam para ele. O Ilídio olhou para o rosto da Nossa Senhora. O Josué olhou para o esforço dos homens que carregavam o Cristo e que carregavam a Virgem; olhou para os anjinhos que passavam a correr, brincavam à apanhada; olhou para as mulheres a vigiarem-se umas às outras. Havia o cheiro do incenso, do alecrim e dos corpos. Amém, o padre, e amém, uma grande quantidade de pessoas vestidas de lavado. No instante em que o padre se recolheu, a banda atacou outra marcha e o Ilídio avançou entre pessoas que se estendiam para tocar as vestes das imagens, para deixar-lhes moedas aos pés ou para lhes prenderem notas de vinte escudos com alfinetes. Conseguiu então encontrar espaço para tirar a carteira do bolso da camisa e, com poucos movimentos, escolheu uma nota. Prendeu-a ao manto da Nossa Senhora com um alfinete. (172-173)

banda; a los lados, acompañando la procesión, seguían dos filas de mujeres, muchachas y viudas. Cuando la banda dejaba de tocar una marcha lenta, llena de trombones, trompetas y tubas, las mujeres incentivadas por el cura, lanzaban un cántico de aullidos, sin esperanza. En la plaza la procesión se deshizo y todos se mezclaron. Solo los muchachos uniformados de la banda continuaron la formación, las partituras sujetas al instrumento con pinzas de ropa. El cura entró en una casa de dos pisos y apareció en el balcón. En ese silencio en el que todas las personas murmuraban, llegó la imagen de la Virgen María, se abrió un camino para pasar. Y se encontraron. La madre y el hijo. Hacía tanto tiempo que sentían falta uno del otro. En el balcón, el padre tenía una colcha de cornucopias doradas extendida enfrente, comenzó a hablar.

Habló, habló. Ni Ilídio, ni Josué lo miraron. Ilídio miró hacia el rostro de Nuestra Señora. Josué miró el esfuerzo de los hombres que cargaban al Cristo y que cargaban a la Virgen; miró hacia los angelitos que pasaban corriendo, jugaban a las atrapadas; miró hacia las mujeres vigilándose unas a otras. Se sentía el olor del incienso, del romero y de los cuerpos. Amén, el cura y amén una grande cantidad de personas con ropas limpias. En el instante en el que el cura se retiró, la banda interpretó otra marcha e Ilídio avanzó entre las personas que se estiraban para tocar los vestidos de las imágenes, para dejarles monedas a los pies o para prenderles billetes de veinte escudos con alfileres. Logró entonces encontrar espacio para sacar la cartera del bolsillo de la camisa y con pocos movimientos, escogió un billete. Lo sujetó al manto de Nuestra Señora con un alfiler.

Faziam poucas casas de raiz, mas tinham pena. O Josué estava destinado à construção civil, mas as obras grandes da vila, casas, barracões, eram entregues apenas a três mestres. Com quarenta e cinco anos, Josué só aceitava trabalhar para um deles. Ao longo dos anos, inventara maledicências com os outros até ficar a trabalhar apenas com aquele mestre de bigode branco ou sozinho, biscates, pias entupidas. Os outros dois mestres eram pouco mais novos do que Josué. O mestre do bigode branco tinha quase setenta anos, mas trabalhava como um rapaz de trinta, era recto, Josué tratava-o por vossemecê. Vossemecê, tem de fazer conta com a folga da viga. O Josué voltou com o mestre. Desta vez, era ele que o trazia pelo braço. O telhado estava quase pronto, iam começar a rebocar as paredes. Enquanto o Ilídio lavava as colheres de pedreiro, havia um barulho de metal contra metal e água, o sol começava a aquecer o cimento entre os tijolos. Na rua, em frente à obra, o Ilídio espetou a pá várias vezes no monte da areia fina, como se quisesse matá-lo, começava, atirou várias pazadas de areia para o chão. Com mais cuidado, encheu a pá de cimento e atirou-a sobre a areia. Foi buscar a enxada e misturou tudo até a areia mudar de cor, mais escura, abriu um buraco no centro do monte. Encheu dois baldes de água. Era bonito aquele lago de água contido num monte de areia misturada com cimento, sentia prazer em destruí-lo com a enxada. Um fio de água a escapar-se e ele recolhia-o com a ponta da enxada, arrastava-o, puxava-o para si. Já tinha a biqueira das botas coberta de massa. O outro servente estava a olhá-lo, à espera. Quis misturar a massa um pouco mais e, depois, encheu-lhe os dois baldes. Viu-o entrar pelo buraco da porta, carregado, tremendo, e recomeçou a fazer massa. Seria assim toda a manhã. À tarde, trocavam. Aquela casa precisava de muito reboco. Os donos iam casar-se em meados de setembro. O pai da noiva aparecia todos

No acostumbraban a trabajar en la construcción de casas desde los cimientos, era una lástima. Josué estaba destinado a la construcción civil, pero las obras grandes del pueblo, casas, galpones, eran confiadas solo a tres maestros. A sus cuarenta y cinco años Josué solo aceptaba trabajar para uno de ellos. A lo largo de los años había inventado difamaciones con los otros hasta quedarse a trabajar solo o únicamente con aquel maestro de bigote blanco, trabajitos, lavabos tapados. Los otros dos maestros eran un poco más jóvenes que Josué. El maestro de bigote blanco tenía casi setenta años, pero trabajaba como un muchacho de treinta, era honesto, Josué lo trataba de usted. Señor, usted tiene que tomar en cuenta la holgura de la viga. Josué volvió con el maestro. Esta vez era él el que lo traía del brazo. El tejado estaba casi listo, iban a empezar a aplanar las paredes. Mientras Ilídio lavaba las cucharas de albañil había un ruido de metal contra metal y agua, el sol empezaba a calentar el cemento entre los ladrillos. En la calle, frente a la obra, Ilídio clavó la pala varias veces en el monte de la arena fina, como si quisiera matarlo, empezaba, tiró varias paladas de arena al suelo. Con más cuidado, llenó la pala de cemento y la tiró sobre la arena. Fue a buscar la azada y mezcló todo hasta que la arena cambiara de color, más oscuro, abrió un hueco en el centro del montículo. Llenó las cubetas de agua. Era bonito aquel lago de agua contenido en un cúmulo de arena mezclada con cemento, sentía placer al destruirlo con la azada. Un hilo de agua escapándose y él lo recogía con la punta de la herramienta, lo arrastraba, lo jalaba hacia él. Ya tenía la punta de las botas cubierta de mezcla. El otro ayudante estaba mirándolo, a la espera. Quiso revolver la mezcla un poco más y después le llenó las cubetas. Lo vio entrar por el hueco de la puerta, cargado, tembloroso; luego recommenzó a hacer

os dias, ao fim da tarde, vinha sempre exaltado. A obra estava atrasada, já devia estar pronta. O pai da noiva estava-se rintando para a chuva que tinha caído durante duas semanas, sem descanso, sobre os buracos abertos dos alicerces. Doía-se pelo pedreiro que estava de cama, eram sete homens no início da obra, ninguém tinha culpa de uma picareta desgovernada, mas tinha combinado com o mestre que a casa estava pronta no princípio de agosto. Faltavam dias e os carpinteiros ainda nem tinham começado a tirar medidas. O pai da noiva angustiava-se. Houve uma vez em que começou a gritar:

Vígaros, estou rodeado por uma cambada de vígaros.

O mestre acalmou-o. Depois, quando se foi embora, estavam todos a beber um copo de vinho, o mestre fez uma cara amargosa, cuspiu um bocadinho de rolha e disse:

Ele não quer é pagar.

Se havia eco, o Josué gostava de assobiar. Escolhia uma entre as três melodias incompletas que conhecia e, de repente, o tempo passava ao ritmo daquele assobio, estendia-se. Além desse concerto, naquela manhã, ouvia-se o som da massa a ser raspada da talocha com a colher e, depois, a ser atirada de encontro à parede, como um soco húmido. Três homens repetiam isto em tempos diferentes, aleatórios. (63-64)

mezcla. Sería así toda la mañana. Por la tarde cambiaban.

Aquella casa necesitaba mucho enjarre. Los dueños iban a casarse a mediados de septiembre. El padre de la prometida aparecía todos los días al final de la tarde, venía siempre exaltado. La obra estaba atrasada, ya debía estar lista. Al padre de la prometida no le importaba la lluvia que había caído durante dos semanas, sin descanso, sobre los espacios abiertos de los cimientos. Se lamentaba por el albañil que estaba en cama, eran siete hombres al inicio de la obra, nadie tenía la culpa de un pico descontrolado, pero había quedado con el maestro que la casa estaría lista a principios de agosto. Faltaban días y los carpinteros todavía no habían empezado a sacar medidas. El padre de la prometida se angustiaba. Hubo una vez que empezó a gritar:

Tramposos, estoy rodeado de una bola de tramposos.

El maestro lo calmó. Después, cuando se fue, estaban todos bebiendo una copa de vino, el maestro hizo una cara amargada, escupió un pedacito de corcho y dijo:

Lo que no quiere es pagar.

Si había eco a Josué le gustaba silbar. Escogía una entre tres melodías incompletas que conocía y de repente, el tiempo pasaba al ritmo de aquel silbido, se extendía. Aquella mañana, además de ese concierto, se oía el sonido de la mezcla siendo raspada por la llana con la cuchara y después, siendo tirada contra la pared, como un puñetazo húmido. Tres hombres repetían esto en tiempos diferentes, aleatorios.

Al analizar los tipos de problemas que se desarrollan a lo largo de la traducción de la novela, curiosamente, se puede notar una vez más la existencia de un contraste evidente entre la primera y la segunda parte del texto (y entre las dos diferentes voces narrativas), pues, mientras que los problemas de traducción a nivel semántico y extralingüísticos se centran sobre todo en la primera parte (o en la primera voz que es más descriptiva), manifestando lo que pareciera una relación estrecha entre ellos y el registro de habla de los personajes; los problemas de tipo morfosintáctico ocurren en la segunda parte (o en la segunda voz narrativa), específicamente en la formación de palabras, debido a la mezcla de idiomas.

Los contrastes entre la primera y la segunda parte de la novela (primer y segundo narrador) se dieron con especial constancia, esto una vez más realza la particular estructura de la novela, lo cual también tuvo diferentes implicaciones en el proceso de traducción.

5. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN, DE *LIVRO* A *LIBRO*

Una vez expuesta mi propuesta de traducción y habiendo analizado los problemas arriba mencionados, así como presentado las estrategias de traducción utilizadas, pongo de manera esquemática todos los fragmentos citados en los puntos tres y cuatro, tanto del texto en portugués como los correspondientes a mi propuesta de traducción.

TEXTO ORIGEN	TEXTO META
<p>As matanças do pai do Cosme eram à farta. A mesa foi-se pondo no centro do barracão. Ao lado, estava o porco pendurado pelas patas de trás. A um canto estava a avó do Cosme a migar quadrados de carne para os chouriços. A Adelaide, claro, ficou arrumada à tia. Do outro lado, o Cosme negou-se com vergonha, ficou o Ilídio. Quando a panela do serrabulho chegou, afastaram-se todos à sua passagem. O Ilídio começou a cortar sopas de pão para dentro do prato. (34-35)</p>	<p>Las matanzas del padre de Cosme eran abundantes. La mesa fue puesta en el centro del galpón. Al lado, estaba el puerco colgado por las patas traseras. En una esquina estaba la abuela de Cosme picando trozos de carne para los chorizos. Adelaide, claro, se quedó pegada a la tía. Del otro lado Cosme se negó con vergüenza, se quedó en ese lugar Ilídio. Cuando la olla del <i>serrabulho</i> llegó, se alejaron todos a su paso. Ilídio empezó a cortar pedazos de pan al interior del plato.</p>
<p>Tinha casado por procuração. A Libânia contou-lhe que foi uma festa bonita com rojões e mostrou-lhe um retrato, vestida de noiva, ao lado de um homem bem-posto, de fato. Era o padrinho, chamava-se um nome que a Adelaide não memorizou, Alfredo ou Alberto, e, durante a cerimónia, fez as vezes do noivo que, a essa hora, estava</p>	<p>Se había casado por poderes. Libânia le contó que fue una fiesta bonita con <i>rojões</i> y le mostró un retrato, vestida de novia, al lado de un hombre elegante, de traje. Era el padrino, tenía un nombre que Adelaide no memorizó, Alfredo o Alberto, y durante la ceremonia, representó el papel del novio que a esa hora, estaría siendo subido a la grúa de una obra francesa.</p>

<p>empoleirado na grua de uma obra francesa. (115)</p>	
<p>Depois do almoço, sopa de courgette, tomates recheados, as horas passavam devagar, mas não havia pressa. Nesse tempo, a Adelaide pensava em muitas coisas, lembrava-se, mas não alimentava queixas. Alimentava os patrões e, depois, alimentava-se a ela própria. Por isso, na noite em que a Libânia lhe falou da biblioteca, ficou com o olhar parado. (139)</p>	<p>Después de la comida, <i>sopa de courgette</i>, tomates rellenos, las horas pasaban lentamente, pero no había prisa. En ese tiempo, Adelaide pensaba en muchas cosas, se acordaba, pero no alimentaba quejas. Alimentaba a los patrones y después se alimentaba a sí misma. Por eso, en la noche en que Libânia le habló de la biblioteca, se quedó con la mirada paralizada.</p>
<p>Sozinha em casa, encostada ao balcão da kitchenette. As roupas negras assentavam-lhe no corpo a lembrança da vila. Haveria de voltar a usar a saia de xadrez ou a blusa amarela, sabia isso, mas era demasiado cedo, tinha passado pouco tempo, poucos meses sobre a hora em que, ainda na casa da Libânia, tinha recebido a carta a dar-lhe conhecimento da tia falecida. (167)</p>	<p>Sola en casa, recargada en el mostrador de la <i>kitchenette</i>. La ropa negra le asentaba en el cuerpo el recuerdo del pueblo. Volvería a usar la falda a cuadros o la blusa amarilla, sabía eso, pero era demasiado pronto, había pasado poco tiempo, pocos meses desde el momento en que, todavía en la casa de Libânia, había recibido la carta que le daba a conocer el fallecimiento de su tía. Ese día, sin fuerzas para los papeles que sujetaba, sin fuerzas para tanto, lloró por muchas cosas distantes.</p>
<p>A francesa e o marido estavam reformados, na retraite. Tinham filhos crescidos que moravam nas suas casas e que, em certos domingos, os visitavam, traziam os netos. A Adelaide gostava do cheiro da casa dos franceses. Era ela que comprava os</p>	<p>La francesa y su marido estaban jubilados, en la <i>retraite</i>. Tenían hijos mayores que vivían cada uno en sus casas y que ciertos domingos los visitaban, traían a los nietos. A Adelaide le gustaba el olor de la casa de los franceses. Era ella quien compraba los</p>

<p>detergentes, mas era a francesa que escolhia os aromas. Esses perfumes misturavam-se com o cheiro próprio dos estofos, das almofadas, das madeiras antigas e das lágrimas de cristal dos candeeiros. A televisão estava sempre ligada e espalhava uma música de vozes, que se diluía pelos corredores, que chegava à cozinha e se confundia com o vapor da panela de pressão, que descia as escadas até à cave e pousava na pilha de roupa suja dentro do cesto. A Adelaide sabia utilizar a máquina de lavar a roupa, não lhe guardava segredos. (139)</p>	<p>jabones, pero era la francesa la que escogía los aromas. Esos perfumes se mezclaban con el olor propio de los forros, de los cojines, de las maderas antiguas y de las lágrimas de cristal de las lámparas. La televisión estaba siempre encendida y propagaba una música de voces que se diluía por los corredores, que llegaba a la cocina y se confundía con el vapor de la olla de presión, que bajaba las escaleras hasta el sótano y se posaba en la pila de ropa sucia dentro de un cesto. Adelaide sabía utilizar la lavadora, no le guardaba secretos.</p>
<p>Havia tons de voz que a mãe só utilizava para certas palavras ou expressões, como quando se saturava e dizia: por favor, a esculpir cada consoante, com um grande silêncio entre por e favor, a soprar no fim; ou como quando dizia: ora, é só lérias e mais lérias e dava uma gargalhada; ou como quando dizia: tu queres é remolgaria e parodim, e parecia que estava a cantar. Não faltariam exemplos de palavras que conseguia lembrar na voz da mãe. (12)</p>	<p>Había tonos de voz que la madre solo utilizaba para ciertas palabras o expresiones, como cuando se hartaba y decía: por favor, esculpiendo cada consonante, con un gran silencio entre por y favor, soplando al final; o como cuando decía: ah, mentiras y más mentiras, y soltaba una carcajada; o como cuando decía: tú lo que quieres es estar de flojo y andar en la chacota y parecía que estaba cantando. No faltarían ejemplos de palabras que lograba recordar en la voz de su madre.</p>
<p>Têm miúfa. São uns ratos borrados. Se não derem para o posto, têm medo que os outros pensem que estão a esconder algum crime.</p>	<p>Se cagan de miedo. Son unos coyones. Si no dan para el puesto, tienen miedo de que los otros piensen que están escondiendo algún</p>

<p>Antes querem ficar sem comer do que arrancarem-lhes as unhas com um alicate.</p> <p>Fez uma pausa e falou ainda mais baixo.</p> <p>A culpa é do Salazar, esse filho de uma correnteza de putas, esse cão. E o padre é outro que tal. Enchem o bandulho de bolos, massa finta, mas têm a cabeça cheia de estrume. Andam sempre com a boca cheia de pobres, a doer-se, os pobrezinhos, os pobrezinhos, mas há-de cá vir dizer-me quando os vires fazer a cabeça de um alfinete pelos pobres. São uns parasitas desgraçados, hão-de apodrecer com todo o veneno que carregam debaixo do pêlo, isto se não estiverem já podres, se não tiverem só merda líquida a correr-lhes nas veias. (98)</p>	<p>crimen. Prefieren quedarse sin comer antes de que les arranquen las uñas con un alicate.</p> <p>Hizo una pausa y habló todavía más bajo.</p> <p>La culpa es de Salazar, ese hijo de su putísima madre, ese perro. Y el cura es otro igual. Se llenan el buche de pasteles, masa fina, pero tienen la cabeza llena de estiércol. Andan con la boca llena de pobres, compadeciéndose, los pobrecitos, los pobrecitos, pero has de venir tú a decirme, cuándo los ves hacer algo por los pobres. Son unos parásitos desgraciados, se han de pudrir con todo el veneno que se cargan debajo de la piel, eso, si no están ya podridos, si no es que ya tienen mierda líquida recorriéndoles las venas.</p>
<p>Esparramados, falaram de ratoeiras, de jogar à bola, riram-se. O Galopim tinha já quase catorze anos, mas não era capaz de acompanhar todas as conversas que o Ilídio e o Cosme, de onze e dez, faziam. Muitas vezes, quando o Galopim se ria era porque os via rir. Eram os rapazes. Entrava uma estrada de luz pela porta aberta do barracão da palha. A tapada estava cheia de janeiro. Sem chuva, só a ameaça, o frio crescia dentro das pedras. Também as árvores eram feitas de frio até ao momento em que ardiam no lume e subiam pela chaminé de todas as</p>	<p>Tumbados, hablaron de ratoneras, de jugar a la pelota, se rieron. Galopim tenía ya casi catorce años, pero no era capaz de seguir todas las conversaciones que Ilídio y Cosme, de once y diez, tenían. Muchas veces, cuando Galopim se reía era porque veía que ellos se reían. Eran muchachos. Entraba una franja de luz por la puerta abierta del galpón de la paja. La cerca estaba cubierta de enero. Sin lluvia, solo la amenaza, el frío crecía dentro de las piedras. También los árboles estaban hechos de frío, hasta el momento en el que ardían en el</p>

casas da vila. A tapada cheirava a janeiro. O barracão da palha cheirava a palha. Quando o Cosme falou dela, esperto, começou logo a coçar-se.

Tem um belo quadril.

Mas é mesmo boa?

É boa, é gorda. Tem uns refegos aqui na barriga.

Viste-lhe a barriga?

Dava para ver mesmo por cima da roupa. Deixa-me

falar.

O Ilídio deixava-o falar, mas tinha perguntas que queria fazer. O Cosme tinha já a mão dentro das ceroulas. Quando o Ilídio e o Galopim meteram também a mão dentro das ceroulas, houve um cheiro a transpiração, a pila mal lavada, que aqueceu o ar do barracão ligeiramente.

É de perna grossa, dá para ver pelos artelhos. E tem ombros largos e tem cá uns mamões. Ui, até dói. Aqui, na zona da cinta, é toda torneada, parece uma mula.

E chega quando?

Eu sei lá quando é que chega. Deve estar a chegar. Já te disse para me deixares falar.

O Cosme não gostava de ser interrompido enquanto se masturbava, irritava-se.

fuego y subían por las chimeneas de todas las casas del pueblo. El cercado olía a enero. El galpón de paja olía a paja. Cuando Cosme habló de ella, vivaz, empezó inmediatamente a tocarse.

Tiene buenas caderas.

¿Pero sí está buena?

Está buena, gorda. Tiene unas lonjas aquí en la panza.

¿Le viste la panza?

Se le podía ver por encima de la ropa. Déjame hablar.

Ilídio lo dejaba hablar, pero tenía preguntas que le quería hacer.

Cosme tenía ya la mano dentro de los calzones. Cuando Ilídio y Galopim se metieron también la mano en los calzones, hubo un olor a transpiración, a pito mal lavado, que calentó el aire del galpón ligeramente.

Es de piernas gruesas, se le nota por los tobillos. Y tiene hombros anchos y tiene acá unos melones. Uy, hasta duele. Aquí, en la zona de la cintura, está bien torneada, parece una mula.

¿Y a qué hora llega?

Yo qué sé a qué hora llega. Debe estar por llegar. Ya te dije que me dejes hablar.

A Cosme no le gustaba ser interrumpido mientras se masturbaba, se molestaba. Estaban hablando de una muchacha que había llegado de otro pueblo para ser criada por la vieja Lubélia, su tía.

<p>Estavam a falar de uma rapariga que tinha chegado de outra terra para ser criada pela velha Lubélia, sua tia. As duas estavam convidadas pela mãe do Cosme para o almoço. (31)</p>	<p>Las dos estaban invitadas por la madre de Cosme para la comida.</p>
<p>Às vezes, fazia birras no meio da rua. A mãe envergonhava-se e, mais tarde, em casa, dizia que as pessoas da vila nunca tinham visto um menino tão velhaco. O Ilídio ficava enxofrado, mas lembrava-se dos homens que lhe chamavam reguila, diziam ah, <i>reguila de má raça</i>. Com essa memória, recuperava o orgulho. Era reguila, não era velhaco. Essa certeza dava-lhe forças para protestar mais, para gritar até, se lhe apetecesse. (13)</p>	<p>A veces hacía berrinches en medio de la calle. Su madre se avergonzaba y, más tarde, en la casa, le decía que la gente del pueblo no había visto nunca un niño tan malo. Ilídio se sulfuraba, pero se acordaba de los hombres que lo llamaban demonio, le decían, ah, muchacho del demonio. Con este recuerdo, recuperaba el orgullo. Era un demonio, pero no era malo. Esa certeza le daba fuerzas para protestar más, incluso para gritar si se le antojaba.</p>
<p>O pai da noiva aparecia todos os dias, ao fim da tarde, vinha sempre exaltado. A obra estava atrasada, já devia estar pronta. O pai da noiva estava-se <i>rintando</i> para a chuva que tinha caído durante duas semanas, sem descanso, sobre os buracos abertos dos alicerces.” (63)</p>	<p>El padre de la prometida aparecía todos los días al final de la tarde, venía siempre exaltado. La obra estaba atrasada, ya debía estar lista. Al padre de la prometida no le importaba la lluvia que había caído durante dos semanas, sin descanso, sobre los espacios abiertos de los cimientos.</p>
<p>Em chegados, o Cosme podia começar a queixar-se dos fogos ruges, das</p>	<p>Acabados de llegar, Cosme podía comenzar a quejarse de los <i>feux rouges</i>, de los <i>embouteillages</i> o de las <i>autoroutes</i>. Su padre</p>

<p>embutelhagens ou das auto-rutas. O pai dele mantinha um sorriso de não entender e o Cosme murmurava-me:</p> <p style="padding-left: 40px;">É muito anciano, está próprio para toda a sorte de malatias [...]</p> <p>Depois, quando as trigêmeas começavam a ser umas pequenas mulheres, o Cosme não as queria ouvir falar de fiançados na vila, não se haviam de mariar com marrocanos dessa ordem. Se elas se preparavam para fazer um turno, geralmente, virava jalú, quando elas protestavam, ele ordenava:</p> <p style="padding-left: 40px;">Tá gola.</p> <p style="padding-left: 40px;">Elas respondiam:</p> <p style="padding-left: 40px;">Mafú.</p> <p>Tanto as trigêmeas, como o Cosme, como a mulher dele, a fazer o quarto ou a fazer a loiça, falavam este grego/latim que eu percebia bem. (232)</p>	<p>ponía una sonrisa de no entender y Cosme me murmuraba:</p> <p style="padding-left: 40px;">Es muy anciano, está propenso a toda suerte de <i>malatías</i>. [...]</p> <p>Más tarde cuando las trillizas comenzaban a ser unas pequeñas mujeres, Cosme no las quería oír hablar de <i>fiancés</i> en el pueblo, no se habrían de maridar con <i>marrocaíns</i> de ese tipo. Si ellas se preparaban para hacer un <i>tour</i>, generalmente, se ponía <i>jaloux</i>, cuando ellas protestaban, él ordenaba:</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Ta geule.</i></p> <p style="padding-left: 40px;">Elas respondían:</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Yo m'en fous.</i></p> <p>Tanto las trillizas, como Cosme, como su mujer, haciendo el cuarto o lavando los trastes hablaban este griego/latín que yo entendía bien.</p>
<p>Nos primeiros meses da fonte nova, chegava a haver pequenas multidões de mulheres que se aproximavam das <i>bicas</i> com pequenos passos, os cotovelos a tocarem-se, a abrirem caminho quando alguma saía com a <i>bilha</i> ou a <i>quarta</i> cheia. Essa, afastada das que esperavam, levantava-a e pousava-a no topo da cabeça, sobre um pedaço de pano enrolado, e seguia, mais alta, como um gigante muito direito, com cabeça de barro.</p>	<p>Durante los primeros meses de la fuente nueva, hubo pequeñas multitudes de mujeres que se aproximaban a los <i>bebederos</i> con pequeños pasos, codeándose, abriéndose camino cuando alguna salía con la <i>tinaja</i> o el <i>cántaro</i> lleno. Esa, poniendo la <i>tinaja</i> en lo alto de la cabeza, sobre un pedazo de tela enrollado, se alejada de las que esperaban, se retiraba más alta, como un gigante muy erguido, con cabeza de barro.</p>

<p>Ao rés da fonte, as quartas e as bilhas entornavam água ao serem retiradas da <i>bica</i>, molhando o chão e os pés brancos das mulheres. (23-24)</p>	<p>Al ras de la fuente, las <i>tinajas</i> y las <i>vasijas</i> derramaban agua al ser retiradas del <i>bebedero</i>, mojando el suelo y los pies blancos de las mujeres.</p>
<p>Ali, no terreiro, as histórias eram contadas aos bocados. Por isso, houve uma pausa, uma frase incompleta, e os homens aproveitaram para despedir-se. (75)</p>	<p>Ahí en la plaza, las historias eran contadas poco a poco. Por eso hubo una pausa, una frase incompleta y los hombres aprovecharon para despedirse.</p>
<p>Pensava também em detalhes da vila: as vozes das mulheres espalhadas pelas manhãs, os sinos da igreja, o <i>terreiro</i> aberto ao sol. (132)</p>	<p>Pensaba también en detalles del pueblo: las voces de las mujeres esparcidas por las mañanas, las campanas de la iglesia, la plaza abierta al sol.</p>
<p>Quando a banda parava de tocar uma marcha lenta, cheia de trombones, trompas e tubas, as mulheres, incentivadas pelo padre, lançavam-se num cântico de uivos, sem esperança. No <i>terreiro</i>, a procissão desfez-se e misturaram-se todos. (172)</p>	<p>Cuando la banda dejaba de tocar una marcha lenta, llena de trombones, trompetas y tubas, las mujeres incentivadas por el cura, lanzaban un cántico de aullidos, sin esperanza. En la plaza la procesión se deshizo y todos se mezclaron.</p>

<p>O pedreiro entalou um dedo entre o maço e o escopro, deixou cair o escopro ao lado dos pés e enrodilhou o rosto. Soprou o dedo, pfff; depois, para esquecer, cuspiu com força. O vento parou nesse instante. (16)</p>	<p>Se aplastó un dedo entre el mazo y el cincel, dejó caer el cincel al lado de los pies y arrugó el rostro. Se sopló el dedo, pfff; después, para olvidar, escupió con fuerza. El viento paró en ese instante.</p>
<p>A barbearia cheirava a creme da barba, claras em castelo raspadas da cara com uma</p>	<p>La barbería olía a crema para barba, claras a punto de turrón raspadas de la cara con una</p>

<p>lâmina, pontos de sangue, pequenas figuras brilhantes de carne viva, o lápis de gelo para tapar as feridas, o borrifador de pó de talco, de borracha, como uma buzina muda; a barbearia tinha o cheiro daqueles que estavam sentados nas cadeiras a conversar ou à espera de vez e daqueles que se assomavam para ver quem estava. As paredes estavam forradas por fotografias de atrizes e outras mulheres estrangeiras (40)</p>	<p>lâmina, puntos de sangre, pequeñas figuras brillantes de carne viva, el lápiz de hielo para tapar las heridas, el rociador de talco, de caucho, como una bocina muda; la barbería tenía el olor de los que estaban sentados en las sillas conversando o esperando su turno y de los que se asomaban para ver quién estaba. Las paredes estaban forradas con fotografías de actrices y otras mujeres extranjeras.</p>
<p>Os homens rodearam-nos no balcão. O Ilídio ofereceu-lhes bastos copos de vinho até se começar a ouvir o bombo, os passos lentos de um gigante pesado. Nesse momento, sem conversa, saíram. A procissão subia a rua do ferreiro. À frente vinha um homem a levantar um estandarte; atrás, a boa distância, vinha outro homem com incenso; depois, o padre, ladeado por sacristães; depois, os anjinhos vestidos de branco, crianças com asas e auréolas; depois, carregado por homens, o Cristo a carregar a cruz, fios de sangue a escorrerem-lhe pela cara, com um joelho pousado sobre um fundo de flores; no fim, a banda; dos lados, a acompanhar toda a procissão, seguiam duas filas de mulheres, raparigas e viúvas. Quando a banda parava de tocar uma marcha lenta, cheia de trombones, trompas e tubas, as mulheres, incentivadas pelo padre, lançavam-se num cântico de uivos, sem esperança. No terreiro, a procissão desfez-se e misturaram-se todos. Só os rapazes fardados da banda continuaram em formação, as pautas presas ao instrumento por molas da roupa. O padre entrou numa casa de primeiro andar e apareceu na varanda. Nesse silêncio de todas as pessoas a murmurarem, chegou a imagem da Virgem Maria, abriu-se um caminho para passar. E encontraram-se. A mãe e o filho. Há tanto tempo que sentiam a falta um do outro. Na varanda, o padre tinha uma colcha com cornucópias douradas estendida à sua</p>	<p>Los hombres los rodearon en el mostrador. Ilídio les ofreció vastos vasos de vino hasta que se comenzó a oír el bombo, los pasos lentos de un gigante pesado. En ese momento, sin conversación, salieron. La procesión subía por la calle del herrero. Enfrente venía un hombre que levantaba un estandarte; atrás, a buena distancia, venía otro hombre con incienso; después, el cura, flanqueado por monaguillos; luego, los angelitos vestidos de blanco, niños con alas y aureolas; después, cargado por hombres, el Cristo cargando la cruz, hilos de sangre escurriéndole por la cara, con una rodilla puesta sobre un fondo de flores; al final, la banda; a los lados, acompañando la procesión, seguían dos filas de mujeres, muchachas y viudas. Cuando la banda dejaba de tocar una marcha lenta, llena de trombones, trompetas y tubas, las mujeres incentivadas por el cura, lanzaban un cántico de aullidos, sin esperanza. En la plaza la procesión se deshizo y todos se mezclaron. Solo los muchachos uniformados de la banda continuaron la formación, las partituras sujetas al instrumento con pinzas de ropa. El cura entró en una casa de dos pisos y apareció en el balcón. En ese silencio en el que todas las personas murmuraban, llegó la imagen de la Virgen María, se abrió un camino para pasar. Y se encontraron. La madre y el hijo. Hacía tanto tiempo que sentían falta uno del otro. En el balcón, el padre tenía una colcha</p>

frente, começou a falar. Falou, falou. Nem o Ilídio, nem o Josué olharam para ele. O Ilídio olhou para o rosto da Nossa Senhora. O Josué olhou para o esforço dos homens que carregavam o Cristo e que carregavam a Virgem; olhou para os anjinhos que passavam a correr, brincavam à apanhada; olhou para as mulheres a vigiarem-se umas às outras. Havia o cheiro do incenso, do alecrim e dos corpos. Amém, o padre, e amém, uma grande quantidade de pessoas vestidas de lavado. No instante em que o padre se recolheu, a banda atacou outra marcha e o Ilídio avançou entre pessoas que se estendiam para tocar as vestes das imagens, para deixar-lhes moedas aos pés ou para lhes prenderem notas de vinte escudos com alfinetes. Conseguiu então encontrar espaço para tirar a carteira do bolso da camisa e, com poucos movimentos, escolheu uma nota. Prendeu-a ao manto da Nossa Senhora com um alfinete. (172-173)

Faziam poucas casas de raiz, mas tinham pena. O Josué estava destinado à construção civil, mas as obras grandes da vila, casas, barracões, eram entregues apenas a três mestres. Com quarenta e cinco anos, Josué só aceitava trabalhar para um deles. Ao longo dos anos, inventara maledicências com os outros até ficar a trabalhar apenas com aquele mestre de bigode branco ou sozinho, biscates, pias entupidas. Os outros dois mestres eram pouco mais novos do que Josué. O mestre do bigode branco tinha quase setenta anos, mas trabalhava como um rapaz de trinta, era recto, Josué tratava-o por vossemecê. Vossemecê, tem de fazer conta com a folga da viga. O Josué voltou com o mestre. Desta vez, era ele que o trazia pelo braço. O telhado estava quase pronto, iam começar a rebocar as paredes. Enquanto o Ilídio lavava as colheres de pedreiro, havia

de cornucopias douradas estendida enfrente, comenzó a hablar.

Habló, habló. Ni Ilídio, ni Josué lo miraron. Ilídio miró hacia el rostro de Nuestra Señora. Josué miró el esfuerzo de los hombres que cargaban al Cristo y que cargaban a la Virgen; miró hacia los angelitos que pasaban corriendo, jugaban a las atrapadas; miró hacia las mujeres vigilándose unas a otras. Se sentía el olor del incienso, del romero y de los cuerpos. Amén, el cura y amén una grande cantidad de personas con ropas limpias. En el instante en el que el cura se retiró, la banda interpretó otra marcha e Ilídio avanzó entre las personas que se estiraban para tocar los vestidos de las imágenes, para dejarles monedas a los pies o para prenderles billetes de veinte escudos con alfileres. Logró entonces encontrar espacio para sacar la cartera del bolsillo de la camisa y con pocos movimientos, escogió un billete. Lo sujetó al manto de Nuestra Señora con un alfiler.

Construían pocas casas desde los cimientos, era una lástima. Josué estaba destinado a la construcción civil, pero las obras grandes del pueblo, casas, galpones, eran confiadas solo a tres maestros. A sus cuarenta y cinco años Josué solo aceptaba trabajar para uno de ellos. A lo largo de los años había inventado difamaciones con los otros hasta quedarse a trabajar solo o únicamente con aquel maestro de bigote blanco, trabajitos, lavabos tapados. Los otros dos maestros eran un poco más jóvenes que Josué. El maestro de bigote blanco tenía casi setenta años, pero trabajaba como un muchacho de treinta, era honesto, Josué lo trataba de usted. Señor, usted tiene que tomar en cuenta la holgura de la viga. Josué volvió con el maestro. Esta vez era él el que lo traía del brazo. El tejado estaba casi listo, iban a empezar a aplanar las paredes. Mientras

um barulho de metal contra metal e água, o sol começava a aquecer o cimento entre os tijolos. Na rua, em frente à obra, o Ilídio espetou a pá várias vezes no monte da areia fina, como se quisesse matá-lo, começava, atirou várias pazadas de areia para o chão. Com mais cuidado, encheu a pá de cimento e atirou-a sobre a areia. Foi buscar a enxada e misturou tudo até a areia mudar de cor, mais escura, abriu um buraco no centro do monte. Encheu dois baldes de água. Era bonito aquele lago de água contido num monte de areia misturada com cimento, sentia prazer em destruí-lo com a enxada.

Um fio de água a escapar-se e ele recolhia-o com a ponta da enxada, arrastava-o, puxava-o para si. Já tinha a biqueira das botas coberta de massa. O outro servente estava a olhá-lo, à espera. Quis misturar a massa um pouco mais e, depois, encheu-lhe os dois baldes. Viu-o entrar pelo buraco da porta, carregado, tremente, e recomeçou a fazer massa. Seria assim toda a manhã. À tarde, trocavam. Aquela casa precisava de muito reboco. Os donos iam casar-se em meados de setembro. O pai da noiva aparecia todos os dias, ao fim da tarde, vinha sempre exaltado. A obra estava atrasada, já devia estar pronta. O pai da noiva estava-se rintando para a chuva que tinha caído durante duas semanas, sem descanso, sobre os buracos abertos dos alicerces. Doía-se pelo pedreiro que estava de cama, eram sete homens no início da obra, ninguém tinha culpa de uma picareta desgovernada, mas tinha combinado com o mestre que a casa estava pronta no princípio de agosto. Faltavam dias e os carpinteiros ainda nem tinham começado a tirar medidas. O pai da noiva angustiava-se. Houve uma vez em que começou a gritar:

Vígaros, estou rodeado por uma cambada de vígaros.

O mestre acalmou-o. Depois, quando se foi

Ilídio lavaba las cucharas de albañil había un ruido de metal contra metal y agua, el sol empezaba a calentar el cemento entre los ladrillos. En la calle, frente a la obra, Ilídio clavó la pala varias veces en el monte de la arena fina, como si quisiera matarlo, empezaba, tiró varias paladas de arena al suelo. Con más cuidado, llenó la pala de cemento y la tiró sobre la arena. Fue a buscar la azada y mezcló todo hasta que la arena cambiara de color, más oscuro, abrió un hueco en el centro del montículo. Llenó las cubetas de agua. Era bonito aquel lago de agua contenido en un cúmulo de arena mezclada con cemento, sentía placer al destruirlo con la azada. Un hilo de agua escapándose y él lo recogía con la punta de la herramienta, lo arrastraba, lo jalaba hacia él. Ya tenía la punta de las botas cubierta de mezcla. El otro ayudante estaba mirándolo, a la espera. Quiso revolver la mezcla un poco más y después le llenó las cubetas. Lo vio entrar por el hueco de la puerta, cargado, tembloroso; luego recommenzó a hacer mezcla. Sería así toda la mañana. Por la tarde cambiaban. Aquella casa necesitaba de mucho revoque. Los dueños iban a casarse a mediados de septiembre. El padre de la prometida aparecía todos los días al final de la tarde, venía siempre exaltado. La obra estaba atrasada, ya debía estar lista. Al padre de la prometida no le importaba la lluvia que había caído durante dos semanas, sin descanso, sobre los espacios abiertos de los cimientos. Se lamentaba por el albañil que estaba en cama, eran siete hombres al inicio de la obra, nadie tenía la culpa de un pico descontrolado, pero había quedado con el maestro que la casa estaría lista a principios de agosto. Faltaban días y los carpinteros todavía no habían empezado a sacar medidas. El padre de la prometida se angustiaba. Hubo una vez que empezó a gritar:

embora, estavam todos a beber um copo de vinho, o mestre fez uma cara amargosa, cuspiu um bocadinho de rolha e disse:

Ele não quer é pagar.

Se havia eco, o Josué gostava de assobiar. Escolhia uma entre as três melodias incompletas que conhecia e, de repente, o tempo passava ao ritmo daquele assobio, estendia-se. Além desse concerto, naquela manhã, ouvia-se o som da massa a ser raspada da talocha com a colher e, depois, a ser atirada de encontro à parede, como um soco húmido. Três homens repetiam isto em tempos diferentes, aleatórios. (63-64)

Tramosos, estoy rodeado de una bola de tramosos.

El maestro lo calmó. Después, cuando se fue, estaban todos bebiendo un vaso de vino, el maestro hizo una cara amargada, escupió un pedacito de corcho y dijo:

Lo que no quiere es pagar.

Si había eco a Josué le gustaba silbar. Escogía una entre tres melodías incompletas que conocía y de repente, el tiempo pasaba al ritmo de aquel silbido, se extendía. Aquella mañana, además de ese concierto, se oía el sonido de la mezcla siendo raspada por la llana con la cuchara y después, siendo tirada contra la pared, como un puñetazo húmido. Tres hombres repetían esto en tiempos diferentes, aleatorios.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de los capítulos anteriores he presentado y comentado las características más significativas que conforman mi propuesta de traducción para la novela *Livro* de José Luís Peixoto, a manera de arranque hice una somera revisión sobre el concepto “escopo” y sobre las principales características de la teoría de los escopo de Hans Vermeer y Katharina Reiss, pues tanto el concepto como la teoría se hallan relacionados de forma significativa con el trabajo que he presentado, también, como se pudo observar tomé como eje principal las teorías de Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin, Antoine Berman, Lawrence Venuti y Boris Schnaiderman, acerca de los métodos de “extranjerización” y “domesticación” de un texto traducido y los elementos que estos aportaron a mi proceso de traducción de esta novela, así como las estrategias principales utilizadas en el mismo.

Dicha traducción implicó, como he expuesto, una amplia documentación sobre la novela y su autor; la identificación y análisis de su estilo narrativo y las voces de los personajes más importantes, para así determinar las implicaciones que esto tendría a la hora de traducir; la identificación y categorización de cada problemática y su respectivo tratamiento.

Basada en un marco teórico delimitado principalmente por los autores arriba mencionados, he mostrado que mi propuesta de traducción consta de elementos extranjerizantes, pertenecientes a las culturas portuguesa y francesa, especialmente en los campos semánticos de la gastronomía y la cocina, mientras que los elementos domesticantes fueron encontrados en el habla popular de los personajes. He mostrado también cómo a estos elementos extranjerizantes y domesticantes corresponden las estrategias de traducción del “préstamo” y la “adaptación” respectivamente, y fueron usadas para conseguir una propuesta de traducción esencialmente comunicativa.

Al respecto de los elementos extranjerizantes y domesticantes, he dado cuenta de la importancia de mantener ambos grupos equilibradamente, ya que, por un lado, los elementos extranjerizantes destacan la cultura de partida de la novela y en ocasiones mantienen una atmósfera de extrañamiento necesaria dentro de la ficción que además debe trascender al

lector mexicano así como lo hace con el lector portugués, mientras que los elementos domesticantes le otorgan autenticidad y naturalidad al texto.

Por otro lado, al haber analizado específicamente algunos de los problemas de traducción más representativos de la novela a los que me enfrenté, tanto de tipo lingüístico como extralingüístico, quedó claro cómo mientras que en la primera parte de la novela destacan los problemas lingüísticos a nivel semántico, particularmente relacionados con el habla popular y los problemas extralingüísticos vinculados a la búsqueda enciclopédica, en la segunda parte sobresalen los problemas de tipo morfosintáctico, específicamente en el área de la formación de palabras, por las mezclas de portugués y francés utilizadas por los personajes.

Los contrastes entre la primera y la segunda parte de *Livro* no terminan en los tipos de problemas de traducción, sino que se presentan en muchos sentidos y a diferentes niveles; las voces narrativas y las voces de los personajes son un ejemplo claro de ello, ya que, mientras que en la primera parte la voz narrativa es bastante descriptiva y se enfoca en los detalles más pequeños de las situaciones que cuenta, por medio de un ritmo pausado y los personajes poseen un registro de habla popular, en la segunda parte el narrador posee un tono mucho más ágil, directo, desenfadado y práctico, evidencia de su conocimiento libresco al grado de parecer petulante.

Este trabajo ha dado lugar también a una reflexión sobre la figura del traductor, sus objetivos y decisiones frente al lugar que ocupa la editorial y las elecciones de la misma al momento de la publicación de la obra, di cuenta de cómo en algunos casos los cambios realizados por la editorial resultaron bastante benéficos, aunque en otros casos consideré que mi versión se vio un tanto perjudicada, por algunos descuidos. Evidentemente, en algunas ocasiones, los escopos de la editorial fueron muchos más pragmáticos que los míos que llevaban una reflexión más académica, por ello en algunos de estos casos, mis propuestas fueron dejadas de lado.

De esta forma, mi trabajo logra reunir tanto las características más relevantes de la configuración de la novela *Livro* y sus implicaciones en el proceso traductivo al español de México, como lo más destacado en torno a tal proceso. Asimismo, demuestra cómo las teorías, los procedimientos y estrategias utilizados de manera consciente toman forma en un encargo de traducción lejos de un ámbito más académico.

7. ANEXO 1. TABLA CONTRASTIVA: FRAGMENTOS PROPUESTOS VS VERSIÓN PUBLICADA

En este anexo presento los fragmentos de mi propuesta que difieren de la versión publicada y añado el texto original como referencia. Con cursiva destaco las diferencias en las versiones en español. Abajo se encuentran anexados los correos del autor para que quede constancia de las consultas que le hice y sus respectivas respuestas.

Texto en portugués	Versión entregada	Versión publicada
Era um cacarejar que, assente sobre aquela hora da tarde, parecia distribuir uma misteriosa harmonia, como o <i>milho moído</i> que, muito às vezes, o vizinho lançava sobre a terra do quintal. (12)	Era un cacareo que, asentado sobre aquella hora de la tarde, parecía distribuir una misteriosa armonía, como el <i>maíz molido</i> que, muy a veces, el vecino lanzaba sobre la tierra del patio.	Era un cacareo que, asentado sobre aquella hora de la tarde, parecía distribuir una misteriosa armonía, como el <i>maíz quebrado</i> que, muy a veces, el vecino lanzaba sobre la tierra del patio. (12)
A mãe tinha um lenço a cobri-lhe a cabeça. Noutros dias, empurrava o cabelo com uma mão rente à testa e puxava o lenço com a outra <i>mão</i> . (16)	La madre llevaba un pañuelo que le cubría la cabeza. Algunos días, se acomodaba el cabello rozando la frente con una mano y jalaba el pañuelo con la otra <i>mano</i> .	La madre llevaba un pañuelo que le cubría la cabeza. Algunos días, se acomodaba el cabello rozando la frente con una mano y jalaba el pañuelo con la otra. (16)
À sua direita, estavam espetadas num muro caiado que, do outro lado, tinha o <i>tanque</i> onde se podia levar as bestas a bebe. (18)	A su derecha, los bebederos estaban clavados en un muro encalado que del otro lado tenía el <i>tanque</i> a donde se	A su derecha, los bebederos estaban clavados en un muro encalado que del otro lado tenía la <i>pila</i> a donde se

	podía llevar a los animales a beber.	podía llevar a los animales a beber. (18)
O céu <i>de estrelas</i> parecia um campo inteiro de tocas de grilo. (20)	El cielo de <i>estrellas</i> parecía un campo entero de madrigueras de grillos.	El cielo <i>estrellado</i> parecía un campo entero de madrigueras de grillos. (19)
Alguns disseram-lhe que foram <i>os comunistas</i> , por causa da questão do chefe do Conselho e tal, disseram-lhe que foi velhacaria. (28)	Algunos le dijeron que habían sido <i>comunistas</i> , por culpa de la cuestión del jefe del Concejo y no sé qué más. Le dijeron que había sido una <i>rufianería</i> .	Algunos le dijeron que habían sido <i>las comunistas</i> , por culpa de la cuestión del jefe del Concejo y no sé qué más. Le dijeron que había sido una <i>canallada</i> . (28)
Essa era a parte que o Ilídio e o Cosme preferiam e, por isso, depois de uma mulher ter passado <i>vassouras de fogo</i> pelo porco, o Galopim ficou à espera. (30)	Esa era la parte que Ilídio y Cosme preferían y por eso, después de que una mujer pasó <i>escobas de fuego</i> por el puerco, Galopim se quedó esperando.	Esa era la parte que Ilídio y Cosme preferían y por eso, después de que una mujer pasó <i>la antorcha</i> por el puerco, Galopim se quedó esperando. (29)
Sozinha, gostava de passear pelo jardim. (37)	Le gustaba pasear sola, por el jardín.	Sola, le gustaba pasear por el jardín. (35)
A velha Lubélia passava os dias atrás do balcão. Por cima da porta, tinha uma tabuleta antiga que dizia: vende-se <i>estampilhas</i> . Ao lado, preso à parede, estava um marco do correio, de ferro. Era a velha Lubélia que tinha a chave. Vendia <i>estampilhas</i> e muitos outros artigos: papel, lápis, envelopes e, perto do Natal,	La vieja <i>Lubélia</i> pasaba los días detrás del mostrador. Por encima de la puerta tenía una tablilla antigua que decía: se venden timbres postales. Al lado, clavado en la pared, estaba un buzón de correo, de hierro. Era la vieja <i>Lubélia</i> la que tenía la llave. Vendía	La vieja <i>Lubelia</i> pasaba los días detrás del mostrador. Por encima de la puerta tenía una tablilla antigua que decía: se venden estampillas. Al lado, clavado en la pared, estaba un buzón de correo, de hierro. Era la vieja <i>Lubelia</i> la que tenía la llave. Vendía

um ou dois brinquedos, que as crianças ficavam a espreitar da rua. (52)	timbres postales y muchos otros artículos: papel, lápices, sobres y, próximo a la Navidad, uno o dos juguetes que los niños se quedaban mirando desde la calle.	timbres postales y muchos otros artículos: papel, lápices, sobres y, próximo a la Navidad, uno o dos juguetes que los niños se quedaban mirando desde la calle. (48)
Estava feliz e atrasado. Quando chegasse à obra, de certeza que o mestre lhe ia chamar <i>cara-de-cu</i> . Adorava chamar-lhe <i>cara-de-cu</i> , fazia gosto nisso. Se o Josué estivesse presente, ria-se e não dizia nada (69)	Estaba feliz y atrasado. Cuando llegara a la obra, seguro que el maestro lo iba a llamar <i>cara de culo</i> . Le encantaba llamarlo <i>cara de culo</i> , le daba gusto eso. Si Josué estaba presente, se reía y no decía nada.	Estaba feliz y atrasado. Cuando llegara a la obra, seguro que el maestro lo iba a llamar <i>pendejo</i> . Le encantaba llamarlo <i>pendejo</i> , le daba gusto eso. Si Josué estaba presente, se reía y no decía nada. (64)
<i>O Mondego</i> tinha excelentes margens para vomitar. O Cosme conhecia a fundo a vida de estudante, era difícil surpreendê-lo mas, sempre que podia, vinha à vila, passava o verão, a Páscoa, o Natal. (75)	<i>El Mondego</i> tenía excelentes márgenes para vomitar. Cosme conocía a fondo la vida de estudiante, era difícil sorprenderlo, pero siempre que podía, iba al pueblo, pasaba el verano, la Pascua, la Navidad.	<i>El río Mondego</i> tenía excelentes márgenes para vomitar. Cosme conocía a fondo la vida de estudiante, era difícil sorprenderlo, pero siempre que podía, iba al pueblo, pasaba el verano, la Pascua, la Navidad. (69)
<i>(Posto da guarda)</i> Quem abriu a porta foi o Ilídio com catorze anos. Era domingo, era quase hora de almoço e, no instante em que o olhavam sem terem ainda aberto a boca, o Ilídio pensou que se tratava de	<i>(Módulo de vigilancia)</i> Quien abrió la puerta fue <i>Ilídio</i> de catorce años. Era domingo, era casi la hora de la comida. En el instante en que lo miraban sin haber aún abierto la boca, Ilídio	<i>(Puesto de vigilancia)</i> Quien abrió la puerta fue <i>Ilidio</i> de catorce años. Era domingo, era casi la hora de la comida. En el instante en que lo miraban sin haber aún abierto la boca, <i>Ilidio</i>

um peditório da igreja, de alguma decisão que tinha nascido na missa. (96)	pensó que se trataba de una colecta de la iglesia, de alguna decisión que había nacido en la misa.	pensó que se trataba de una colecta de la iglesia, de alguna decisión que había nacido en la misa. (89)
A culpa é do Salazar, esse filho de uma correnteza de putas, esse cão. E o padre é outro que tal. Enchem <i>o bandulho</i> de bolos, massa finta, mas têm a cabeça cheia de estrume. (98)	La culpa es de Salazar, ese hijo de su putísima madre, ese perro. Y el cura es otro igual. Se llenan <i>el buche</i> de pasteles, masa fina, pero tienen la cabeza llena de estiércol.	La culpa es de Salazar, ese hijo de su putísima madre, ese perro. Y el cura es otro igual. Se llenan <i>la barriga</i> de pasteles, masa fina, pero tienen la cabeza llena de estiércol. (90)
Apanhou as roupas uma a uma e vestiu-as muito lentamente. Afastaram-se juntos e foram catar-se para a sombra de uma árvore. (122)	Tomó las piezas de ropa una a una y <i>las vistió lentamente</i> . Se alejaron juntos y se fueron a espulgar a la sombra de un árbol.	Tomó las piezas de ropa una a una y <i>se las puso</i> lentamente. Se alejaron juntos y se fueron a espulgar a la sombra de un árbol. (113)
Não se queixou da fome. Foi o homem que perguntou: Estão com apetite, meus senhores? O Cosme <i>arregalou</i> os olhos. (132)	No se quejó del hambre. Fue el hombre quien preguntó: ¿Tienen apetito, señores míos? Cosme <i>abrió grandemente</i> los ojos.	No se quejó del hambre. Fue el hombre quien preguntó: ¿Tienen apetito, señores míos? Cosme <i>peló</i> los ojos. (124)
A televisão estava sempre ligada e espalhava uma música de vozes, que se diluía pelos corredores, que chegava à cozinha e se confundia com o vapor da panela de pressão, que	La televisión estaba siempre encendida y propagaba una música de voces que se diluía por los corredores, que llegaba a la cocina y se confundía con	La televisión estaba siempre encendida y propagaba una música de voces que se diluía por los corredores, que llegaba a la cocina y se confundía con

<p>descia as escadas até à cave e pousava na pilha de roupa suja dentro do cesto. A Adelaide sabia utilizar a máquina de lavar a roupa, <i>não lhe guardava segredos</i>. (139)</p>	<p>el vapor de la olla de presión, que bajaba las escaleras hasta al sótano y se posaba en la pila de ropa sucia dentro de un cesto. Adelaide sabía utilizar la lavadora, <i>no le guardaba secretos</i>.</p>	<p>el vapor de la olla de presión, que bajaba las escaleras hasta el sótano y se posaba en la pila de ropa sucia dentro de un cesto. Adelaide sabía utilizar la lavadora, <i>para ella no tenía secretos</i>. (130)</p>
<p>As mulheres vinham à porta das barracas chamar os cachopos, <i>esvaíam-se</i> num nome gritado. Tapados por sombras, os homens riam-se em grupos. (140)</p>	<p>Las mujeres venían a la puerta de las barracas a llamar a los niños, se <i>consumían</i> en un nombre gritado. Tapados por las sombras, los hombres se reían en grupos.</p>	<p>Las mujeres venían a la puerta de las barracas a llamar a los niños, se <i>deshacían</i> en un nombre gritado. Tapados por las sombras, los hombres se reían en grupos. (131)</p>
<p>O quarto da minha mãe, no andar de cima, com vista sobre o jardim, era o quarto original da Dona Milú, <i>aposentos</i>. O meu quarto, este, rente à terra, pertencia a alguém que já esqueci. Quem nos deu essa informação foi a velha que veio trazer a chave. Muito desgostosa, lacrimosa, a arrastar os pés pelos corredores e a abrir portadas de janelas sobre o pó. (213)</p>	<p>El cuarto de mi madre, en el piso de arriba, con vista sobre el jardín, era originalmente el cuarto de Doña Milú, <i>aposentos</i>. Mi cuarto, este, planta baja, pertenecía a alguien que ya olvidé. Quien nos dio esa información fue la señora que vino a traer la llave. Muy desagradable, llorosa, arrastrando los pies por los corredores y abriendo puertas y ventanas sobre el polvo.</p>	<p>El cuarto de mi madre, en el piso de arriba, con vista sobre el jardín, era originalmente el cuarto de Doña Milú, <i>sus aposentos</i>. Mi cuarto, este, planta baja, pertenecía a alguien que ya olvidé. Quien nos dio esa información fue la señora que vino a traer la llave. Muy desagradable, llorosa, arrastrando los pies por los corredores y abriendo puertas y ventanas sobre el polvo. (200)</p>

<p>Se esse <i>despenteado</i> que mijava atrás de sobreiros pode escrever e publicar um romance, eu também posso. (228)</p>	<p>Si ese <i>despeinado</i> que meaba atrás de los alcornoques puede escribir y publicar una novela, yo también puedo.</p>	<p>Si ese <i>desgreñado</i> que meaba atrás de los alcornoques puede escribir y publicar una novela, yo también puedo. (214)</p>
<p>Eu sentia repugnância por me sentar na taberna a olhar para a televisão e a mandar vir <i>imperiais</i>, abominava futebol e desprezava o jogo da sueca. (229)</p>	<p>Yo sentía repugnancia por sentarme en la taberna a mirar televisión y mandar a pedir <i>imperiales</i>, abominaba el fútbol y despreciaba el juego de la sueca.</p>	<p>Yo sentía repugnancia por sentarme en la taberna a mirar televisión y mandar a pedir <i>cervezas</i>, abominaba el fútbol y despreciaba el juego de la sueca. (215)</p>
<p>Em chegados, o Cosme podia começar a queixar-se dos <i>fogos ruges</i>, das <i>embutelhagens</i> ou das <i>auto-rutas</i>. O pai dele mantinha um sorriso de não entender e o Cosme murmurava-me:</p> <p>É muito anciano, está próprio para toda a sorte de <i>maladias</i>.</p> <p>Em 1748, o conde de Chesterfield definiu iletrado como um substantivo que se refere a alguém que é ignorante de grego e latim.</p> <p>Depois, quando as trigémeas começavam a ser umas pequenas mulheres, o Cosme não as queria</p>	<p>Acabados de llegar, Cosme podía comenzar a quejarse de los <i>feux rouges</i>, de los <i>embouteillages</i> o de las <i>autoroutes</i>. Su padre ponía una sonrisa de no entender y Cosme me murmuraba:</p> <p>Es muy anciano, está propenso a toda suerte de <i>malatías</i>.</p> <p>En 1748 el conde de Chesterfield definió iletrado como un sustantivo que se refiere a alguien que es ignorante del griego y del latín.</p> <p>Más tarde cuando las trillizas comenzaban a ser</p>	<p>Acabados de llegar, Cosme podía comenzar a quejarse de los <i>fogos ruges</i>, de los <i>embutelhagens</i> o de las <i>auto-rutas</i>. Su padre ponía una sonrisa de no entender y Cosme me murmuraba:</p> <p>Es muy anciano, está propenso a toda suerte de <i>malatías</i>.</p> <p>En 1748 el conde de Chesterfield definió iletrado como un sustantivo que se refiere a alguien que es ignorante del griego y del latín.</p> <p>Más tarde cuando las trillizas comenzaban a ser</p>

<p>ouvir falar de <i>fiançados</i> na vila, não se haviam de <i>mariar</i> com <i>marrocanos</i> dessa ordem. Se elas se preparavam para fazer um <i>turno</i>, geralmente, virava <i>jalú</i>, quando elas protestavam, ele ordenava:</p> <p><i>Tá gola.</i></p> <p>Elas respondiam:</p> <p><i>Mafú.</i></p> <p>Tanto as trigémeas, como o Cosme, como a mulher dele, a fazer o quarto ou a fazer a loiça, falavam este grego/latim que eu percebia bem. (233)</p>	<p>unas pequeñas mujeres, Cosme no las quería oír hablar de <i>fiancés</i> en el pueblo, no se habrían de maridar con <i>marrocaíns</i> de ese tipo. Si ellas se preparaban para hacer un <i>tour</i>, generalmente, se ponía <i>jaloux</i>, cuando ellas protestaban, él ordenaba:</p> <p><i>Ta geule.</i></p> <p>Ellas respondían:</p> <p><i>Yo m'en fous.</i></p> <p>Tanto las trillizas, como o Cosme, como su mujer, haciendo el cuarto o lavando los trastes hablaban este griego/latín que yo entendía bien.</p>	<p>unas pequeñas mujeres, Cosme no las quería oír hablar de <i>fiançados</i> en el pueblo, no se habrían de maridar con <i>marrocanos</i> de ese tipo. Si ellas se preparaban para hacer un <i>turno</i>, generalmente, se ponía <i>jaloux</i>, cuando ellas protestaban, él ordenaba:</p> <p><i>Ta gola</i></p> <p>Ellas respondían:</p> <p><i>Mafú.</i></p> <p>Tanto las trillizas, como o Cosme, como su mujer, haciendo el cuarto o lavando los trastes hablaban este griego/latín que yo entendía bien. (218-219)</p>
<p>Foi também aos dezoito anos que, pela primeira vez, não quis acompanhar a família do Cosme nas <i>vacanças</i>. (238)</p>	<p>Fue también a los dieciocho años que, por primera vez, no quise acompañar a la familia de Cosme en las <i>vacances</i>.</p>	<p>Fue también a los dieciocho años que, por primera vez, no quise acompañar a la familia de Cosme en las <i>vacanças</i>. (225)</p>
<p>No campo, num <i>fim de tarde</i>, estender esse conhecimento no ar, em pazadas, e assim separar</p>	<p>En el campo, en un <i>fin de tarde</i>, extender ese conocimiento en el aire, a paladas, y así, separar</p>	<p>En el campo, en un <i>atardecer</i>, extender ese conocimiento en el aire, a paladas, y así, separar</p>

aquilo que apenas presumo daquilo que foi mesmo. (240)	aquello que supongo de lo que realmente fue.	aquello que supongo de lo que realmente fue. (226)
Desde <i>o início</i> que sabia que eu só me tinha inscrito no mestrado porque, depois do curso, não me imaginava a procurar emprego. (248)	Desde <i>el inicio</i> sabía que yo solo me había inscrito a la maestría porque después del curso no me imaginaba buscando empleo.	Desde <i>el comienzo</i> sabía que yo solo me había inscrito a la maestría porque después del curso no me imaginaba buscando empleo. (234)
Em todos esses momentos, eu tentava calar com ruído o ruído que trazia dentro de mim, que me constituía. Eu sabia que me faltava uma direcção. (254)	En todos esos momentos yo intentaba callar con ruido el ruido que traía dentro de mí, que me constituía. Yo sabía que me faltaba <i>una dirección</i> .	En todos esos momentos yo intentaba callar con ruido el ruido que traía dentro de mí, que me constituía. Yo sabía que me faltaba <i>un rumbo</i> . (p.240)
Em 248 antes de Cristo, aos trinta e seis anos, Aristóteles abandonou a Academia. (260)	En 248 antes de Cristo, a los treinta y seis años, Aristóteles abandonó la Academia.	En 348 antes de Cristo, a los treinta y seis años, Aristóteles abandonó la Academia. (245)
Na manhã do dia seguinte, em jejum natural, procurou folhas de papel de carta e encontrou algumas na gaveta dos papéis, por baixo de trapças em que não tocava havia anos. Não escreveu muito, apenas uma parte do que tinha acumulado, aligeirou-se. E saiu inteiro à rua. De novo, o sol. (156)	A la mañana del día siguiente, en ayunas, buscó hojas de papel para carta y encontró algunas en el cajón de los papeles, por bajo de <i>enredos</i> en los que no había tocado hacía años.	A la mañana del día siguiente, en ayunas, buscó hojas de papel para carta y encontró algunas en el cajón de los papeles, por bajo de <i>chismes</i> en los que no había tocado hacía años. (145)
A casa de banho, branca e lixívia, foi o lugar dessa epifania, como	El <i>baño</i> , blanco y lejía, fue el lugar de esa epifanía,	El <i>cuarto de baño</i> , blanco y lejía, fue el lugar de esa

<p>se tivesse sido atravessada por um eixo que, apesar do terceiro andar, apesar dos vizinhos de baixo, lhe fez sentir a terra sob os pés. (177)</p>	<p>como si hubiera sido atravessada por un eje que a pesar del tercer piso, a pesar de los vecinos de abajo, le hizo sentir la tierra bajo los pies.</p>	<p>epifanía, como si hubiera sido atravessada por un eje que a pesar del tercer piso, a pesar de los vecinos de abajo, le hizo sentir la tierra bajo los pies. (165)</p>
<p>Com a carta no bolso, o Josué voltou a atravessar a vila e chegou à casa do Pulguinhas Pequeno. Mandaram- -no para a loja da velha Lubélia, continuava a ser lá que podia comprar selos. Atravessou a vila de novo e foi recebido pela filha do Pulguinhas Pequeno, atrás do balcão, substituta alegre. (156)</p>	<p>Con la carta en el bolsillo Josué volvió a atravesar el pueblo y llegó a la casa del Pulguitas Pequeño. Lo mandaron a la tienda de la vieja <i>Lubélia</i>, seguía siendo allá donde podía comprar sellos postales. Atravesó el pueblo de nuevo y fue recibido por la hija del Pulguitas Pequeño, detrás del mostrador, sustituta alegre.</p>	<p>Con la carta en el bolsillo Josué volvió a atravesar el pueblo y llegó a la casa del <i>Pulguinhas Chico</i>. Lo mandaron a la tienda de la vieja <i>Lubelia</i>, seguía siendo allá donde podía comprar sellos postales. Atravesó el pueblo de nuevo y fue recibido por la hija del <i>Pulguinhas Chico</i>, detrás del mostrador, sustituta alegre. (146)</p>

8. ANEXO 2. CORREOS INTERCAMBIADOS CON EL AUTOR.

RE: Dúvidas tradução. Livro.

Olá Diana,

Desculpa só responder agora. De futuro, vou tentar que a minha resposta seja o mais breve possível. Sei que o tempo é escasso.

Este livro tem muitas expressões pouco comuns, por isso é natural que venhas a ter mais dúvidas. Não hesites em perguntar. Tenho toda a disponibilidade para ajudar em tudo o que for necessário.

Quanto a esta expressão, 'remolgaria' vem de remolgo, que significa preguiçoso e 'parodim' vem de paródia que significa animação. Assim, o significado é que ele só quer festa, animação e não fazer nada. Espero que ajude.

Aproveito para te enviar a tradução espanhola de Livro, que poderá ser uma ferramenta de consulta em situações de dúvida. Mas, por favor, continua a enviar as tuas questões.

Quanto a filmes, lembro-me de dois: A Gaiola Dourada (<https://www.youtube.com/watch?v=-pZVQitlUjg>) do Ruben Alves e Ganhar a Vida (<https://www.youtube.com/watch?v=TuhMBtdq1-4>) do João Canijo. Confesso que gosto mais deste último mas será interessante veres os dois.

Aconselho também que ouças esta música que tem a letra da galega Rosalia de Castro: <https://www.youtube.com/watch?v=nk7dUFG5Rq4>

Penso que por agora é tudo. Espero ter ajudado.

Um abraço,
jl

Re: Tradução. Livro.

De: José Luís Peixoto <peixoto@galveias.net>

Enviado: jueves, 12 de abril de 2018 12:19:36 p. m.

Para: Diana Alcaraz

Asunto: Re: Tradução. Livro.

Olá,

peço desculpa por só agora estar a responder.

Sim, de facto Galopim é um nome e não uma alcunha.

Não há em Portugal nenhuma referência popular a batatas e a putas. O que acontece é que os rapazes vão à procura de prostitutas e, antes, começam a fazer troça de Galopim. Nessa conversa, mentem-lhe. Dizem que vão comer o gato, o que não é verdade, e que vão comprar batatas, o que, na sua troça, é uma maneira de dizer que vão à prostituição. Galopim não entende essa subtileza e pensa que estão a falar a sério, que vão mesmo comprar batatas. É por isso que esfolo o gato, o que os choca, uma vez que tudo não passava de uma brincadeira para fazer troça dele.

No caso da página 28, significa que não falavam realmente. Ou seja, era como se apenas limpassem os dentes. Não era mesmo uma conversa. Não me incomoda que fique "bromeaban", mas confesso que, neste momento, não tenho o livro aqui e, por isso, não sei todo o contexto dessa frase.

Por favor, envia todas as questões que tenhas. Tentarei responder mais rapidamente na próxima vez.

Muito obrigado por todo esse trabalho.

Com um abraço,
jl

No dia 4 de abril de 2018 às 07:21, Diana Alcaraz <p1filos_mardiani@hotmail.com> escreveu:
Olá, bom dia!

Re: Algumas dúvidas



José Luís Peixoto <peixoto@galveias.net>
Para: Usted

Mar 08/05/2018 10:44

Olá,

aqui vão as minhas respostas:

1.- Rintando

Significa: estava-se "lixando". Ou seja, não queria saber disso.

2.- Esgazeadado em

Significa: andou "impressionado com tudo", meio louco por estar tão impressionado...

3.-Pessoas vestidas de lavado em

Significa que as pessoas estavam vestidas com roupas lavadas.

4.- Finalmente, queria perguntar sobre o **terreiro**. Tanto para mim quanto para o tradutor espanhol, **terreiro** da Idela duma praça, mas tive curiosidade em saber mais sobre aquele sítio, ele seria mesmo como um tipo praça no centro do povo? qual será a razão daquele nome "terreiro"?

Sim, no Alentejo, o **terreiro** é a praça central. Não sei qual é a razão, mas é assim que se chama às praças principais no Alentejo.

Vou agora responder às outras questões no outro email...

RE: RV: Algumas dúvidas 2

RE: RV: Algumas dúvidas 2

Olá,

"Se elas se preparavam para fazer um **turno**, geralmente, virava **jalú**, quando elas protestavam, ele ordenava:

Tá gola.

Elas respondiam:

Mafú."

Fazer um turno - em francês "faire un tour" significa "dar um passeio", "dar uma volta"

jalú - em francês "jaloux" significa "ciumento"

Tá gola - em francês "ta geule" significa "cala-te"

Mafú - em francês "je m'en fous" significa "não quero saber", "tanto me faz"

Nessas duas páginas, existem vários outros termos adaptados do francês. Referem-se à maneira como os emigrantes portugueses em França falam, misturando português e francês.

Pela minha parte, acho que deves tentar solucionar essa situação como achares melhor, poderás manter este jogo com o francês ou não. Se o mantiveres, poderás fazê-los nestas ou noutras palavras.

E, já agora, como estás a pensar fazer acerca dos círculos à volta das palavras?

Muito obrigado por este trabalho!

Abraço!

jl

9. BIBLIOGRAFÍA

- Alemany, Luis. “Cultura. Literatura”, *ELMUNDO.es* (página web), consultado el 14 de octubre de 2021,
<https://www.elmundo.es/cultura/2016/11/09/5820a987268e3e23518b457e.html>
- Benjamin, Walter, *La tarea del traductor*, trad. de Hans Christian Hagedorn, Madrid: Ediciones Sequitur, 2017.
- Berman, Antoine. *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo*, trad. de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan y Andreia Guerini. Florianópolis: Copiart editora, 2013.
- Casas-Tost Helena, Niu Ling. “La extranjerización como método traductor: coincidencias y divergencias ente Lu Xun y Venuti.” En *Trans, Revista de Traductología*, núm. 18. (2014): 183-197. <https://ddd.uab.cat/record/130802?ln=ca>
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción. Teoría crítica, historia*. México: Gredos, 1986.
- Gil Bardají, Anna. *Procedimientos, técnicas, estrategias: Operadores del proceso traductor*. Barcelona: Universitat Atònoma de Barcelona, 2008.
https://ddd.uab.cat/pub/treecpro/2008/hdl_2072_8998/TREBALL_DE_RECERCA_ANNA_GIL.pdf
- Hurtado, Amparo. *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Lachat Leal, Cristina. *Estrategias y problemas de traducción (Tesis doctoral)*. Granada: Universidad de Granada, 2003.
<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/13898/Lachat.pdf;jsessionid=2F31BBE6F176E011D15157E5B0AE1D9E?sequence=1>
- Mora, Miguel. “Me interesa la sabiduría de los iletrados. José Luís Peixoto en *El cementerio de pianos*, la vida y la muerte del atleta y carpintero Francisco Lázaro.” *El país*, noviembre 2017.
https://elpais.com/diario/2007/11/10/babelia/1194655819_850215.html
- Virgilio Moya, *La selva de la traducción. Teorías Traductológicas contemporáneas*, Madrid: Ediciones Cátedras, 2010.
- Peixoto, José Luís. *Livro*. Lisboa: Quetzal, 2010.
- Peixoto, José Luís. *Libro*, trad. de Diana Alcaraz. Jalisco: Arlequín, 2018.

- Peixoto, José Luís. *Libro*, trad. de por Carlos de Acevedo. Barcelona: El Aleph, 2011.
- Schleiermacher, Friedrich. “Sobre los diferentes métodos de traducir” en *Teorías de la Traducción, Antología de Textos*. Traducido por Valentín García Yebra. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Schnaiderman, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- Snell-Hornby, Mary. “A extrangerização de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução?” En *Pandaemonium Gernanicum*, núm. 19. (2012): 185-212. <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/39802/42666>.
- Vandebosch, Dagmar. “Literatura, migración y nación en *Livro* de José Luis Peixoto y *Una vez Argentina* de Andrés Neuman.” En *Far Away Is Here. Lejos es aquí*. Editado por Luigi Giuliani, Leonarda Trapassi y Javier Matos. Frank & Timme: Berlin, (2013):175-189.
<https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/404178/2/Naciones+migrantes.docx.pdf>
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge, 1995.
- Vermeer Hans y Katharina Reiss trad. de Christiane Nord, *Towards a General Theory of Translation Action* Nueva York: Routledge, 1984.

DICCIONARIOS Y GRAMÁTICAS

- Academia mexicana de la lengua, *Diccionario de Mexicanismos* [en línea], 2022. <https://www.academia.org.mx/>
- Buarque de Holanda Ferreira, Aurélio, *Novo Aurélio, O dicionário da Língua Portuguesa, Século XXI*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- Corbeil, Jean-Claude y Ariane Archambault, *Le Nouveau Dictionnaire Visuel multilingue a été conçu par*. Montreal: Quebec Amérique, 2003.
- Diccionario Babelite* [en línea], 2022. <http://www.babelite.org/expressions>
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [en línea], 2022. <https://www.priberam.pt>
- Diccionario WordReference* [en línea], 2022. <http://www.wordreference.com>
- Houaiss, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- Infopédia Dicionários Porto Editora* [en línea], 2022. <http://www.infopedia.pt>

Real Academia Española: *Banco de datos (CREA) Corpus sincrónico del español* [en línea], 2022. <https://corpus.rae.es/creanet.html>

Real Academia Española. *Diccionario panhispánico de dudas* [en línea], 2022. <https://www.rae.es/dpd>

Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua. *Nueva gramática de la lengua española, Morfología y Sintaxis* Vol. I Espasa libros: Madrid, 2009.

VIDEOS

Grupo Porto Editora: *José Luís Peixoto e o seu Livro / Quetzal*. YouTube. Lisboa: Rádio e Televisão Portuguesa, 15 de septiembre de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Q11fT20nGzE>

Lemos, José Alberto [dir.]. *Ler mais Ler melhor, José Luís Peixoto*. YouTube. Lisboa: Rádio e Televisão portuguesa, 15 de septiembre de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=BIMSBE7pgFk&list=LL&index=2&t=220s>

Notimex TV: *Portugal, invitado de honor en FIL Guadalajara 2018*. YouTube. Ciudad de México: Agencia Mexicana de Noticias NOTIMEXTV, 4 de diciembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=jic-pMfHF4E>

Pirchi, Cecilia. *Estrategias de traducción*. YouTube. San Patricio, Argentina: Instituto Lenguas Vivas, 28 de abril de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=Nz6SoI8gHFY>

Pirchi, Cecilia. *Estrategias*. YouTube. San Patricio, Argentina: Instituto Lenguas Vivas, 28 de abril de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=5vjC0TNneDk>

Sic Noticias. *José Luís Peixoto LIVRO*. YouTube. Lisboa: Sic Notícias, 25 de octubre de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=HGSCYSPMScg>

Traduversia, *Aprende estas 9 estrategias de traducción audiovisual*. YouTube. Madrid: Traduversia, 15 de julio de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=a9_sYHdahF8