

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

ZYANYA CAROLINA PONCE TORRES

**Uma tradução comentada de três contos de Lygia Fagundes Telles para
o espanhol mexicano
(Una traducción comentada de tres cuentos de Lygia Fagundes Telles
al español mexicano)**

Versão corrigida

SÃO PAULO

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**Uma tradução comentada de três contos de Lygia Fagundes Telles para
o espanhol mexicano
(Una traducción comentada de tres cuentos de Lygia Fagundes Telles
al español mexicano)**

Versão corrigida

ZYANYA CAROLINA PONCE TORRES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa Pezza Cintrão

SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P792t Ponce Torres, Zyanya Carolina
Uma tradução comentada de três contos de Lygia Fagundes Telles para o espanhol mexicano (Una traducción comentada de tres cuentos de Lygia Fagundes Telles al español mexicano) / Zyanya Carolina Ponce Torres; orientador Heloísa Pezza Cintrão - São Paulo, 2021.
197 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução.

1. Estudos da tradução. 2. Literatura brasileira. 3. Telles, Lygia Fagundes. 4. Dialeto e registro. 5. Marcadores culturais. I. Cintrão, Heloísa Pezza, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

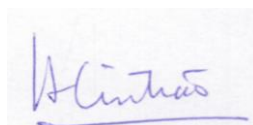
Nome do (a) aluno (a): Zyanya Carolina Ponce Torres

Data da defesa: 26/03/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Helóisa Pezza Cintrão

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 15/05/2021



(Assinatura do (a) orientador (a))

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Zyanya Carolina Ponce Torres

Uma tradução comentada de três contos de Lygia Fagundes Telles para o espanhol mexicano (Una traducción comentada de tres cuentos de Lygia Fagundes Telles al español mexicano)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título Mestre em Letras.

Aprovada em: 26 de março de 2021

Banca Examinadora

Profa. Dra. Heloísa Pezza Cintrão

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento:

Assinatura

Profa. Dra. Consuelo Rodríguez Muñoz

Instituição: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Julgamento:

Assinatura

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Júnior

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento:

Assinatura

Profa. Dra. Adriana Zavaglia

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento:

Assinatura

AGRADECIMIENTOS

A mis papás, Hugo y Miriam, y hermano, Miguel, por su incondicional apoyo desde el primer momento en que les comuniqué mi interés por mudarme al otro extremo del continente para realizar esta maestría.

A la Dra. Heloísa Pezza Cintrão por su orientación, la paciencia y dedicación que tuvo con este proyecto desde el primer día y por las agradables reuniones dedicadas a la revisión de las traducciones y desarrollo de la investigación.

A la Dra. Adriana Zavaglia por sus recomendaciones y presencia constante en esta investigación. Al Dr. Marcos Natali por la dedicada lectura del proyecto presentado en el examen de cualificación e interesantes comentarios.

Al Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología (CONACYT), al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y a la Secretaría de Cultura del Gobierno de México por el apoyo económico que me brindaron para desarrollar esta investigación por medio del “Programa de Becas en el Extranjero Conacyt-Fonca”, México, 2018.

A Lúcia Telles y Nilton Resende por la generosidad de su conocimiento y apertura para conversar sobre la obra de Lygia Fagundes Telles. A la propia Lygia, quien desde la distancia, me regaló sus palabras impresas y su abrazo en la dedicatoria autografiada.

A Alexander Estrada, Ozmar Pedroza, Arlette Peña y Sofía López por ser el primer público mexicano de estas traducciones y por sus pertinentes anotaciones. A Iván Sanabria por incentivar me a compartir una de ellas al público colombiano.

A Juan Beltrán por la compañía y cariñosa lectura de este trabajo durante el periodo final. A Gabriela Pérez por los años que la literatura ya nos ha unido, y por la invitación a compartir este cariño en nuevos proyectos. A Gerotti y Claudia Castanheira por abrir su amistad y linda compañía en un país extranjero. A Gabriela Rodríguez, Acitlali Vázquez y Mariana Cisneros, por su presencia física intermitente, pero amistad constante e invaluable, aún a distancia.

A cada una de las mujeres del grupo de Literatura Maracas, por compartir la pasión por la literatura latinoamericana escrita por mujeres en el mismísimo período de la escritura de esta disertación y por haber sido también lectoras de uno de los cuentos aquí presentados.

A todas las personas que acompañaron este proceso, su presencia fue sumamente valiosa, de manera directa o indirecta, para realizar este trabajo.

Quem quer simplesmente uma estória tem quase sempre uma estória. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso.

Carlos Drummond de Andrade – Carta a Lygia Fagundes Telles, 1996

RESUMEN

PONCE TORRES, Z. C. **Una traducción comentada de tres cuentos de Lygia Fagundes Telles al español mexicano**. 2021. Disertación (maestría) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

En esta disertación presentamos la traducción comentada de los cuentos “Antes do baile verde”, “O jardim selvagem” y “Apenas um saxofone” de Lygia Fagundes Telles (2009) al español mexicano desde un enfoque cultural. En primera instancia, reflexionamos sobre el acto de traducir, a partir de la noción de ‘transferencia cultural’ (AZENHA, 2010) y su relación con el método traductor (HURTADO, 2001), así como la traducción comentada como género académico (ZAVAGLIA; RENARD; JANCZUR, 2015). Entre las etapas del proceso de traducción, consideramos pertinente el análisis de nuestros textos fuente como parte de la obra de Lygia Fagundes Telles, abordando el concepto de ‘labor artesanal’ (ATAÍDE, 1972; RESENDE, 2016) y realizando un análisis narrativo de cada cuento en el que develamos el estilo conciso coloquial de la autora. Esto nos llevó a elaborar los comentarios sobre la traducción de la variación lingüística, la noción de dialecto, relacionada con el usuario, y la noción registro, relacionada con el uso (HATIM; MASON, 1995), y la representación de la oralidad en los textos escritos (HILGERT, 2001; SILVA, 2015). Aunque los temas de Lygia Fagundes Telles son de carácter universal al retratar personajes en conflicto con su entorno, los cuentos no niegan estar localizados dentro de la cultura brasileña; por lo que discutimos también sobre la traducción de los aspectos culturales, apoyándonos de la noción de marcas y marcadores culturales (AUBERT, 2006; AZENHA, 2006; REICHMANN; ZAVAGLIA, 2014). Esta traducción comentada presenta desafíos de traducción que giran en torno a su recepción y funciona como una aproximación a la traducción de la obra de Lygia Fagundes Telles pensando en el público mexicano.

Palabras clave: Estudios de la traducción, traducción comentada, registro y traducción, dialecto y traducción, marcadores culturales, Lygia Fagundes Telles

RESUMO

PONCE TORRES, Z. C. **Uma tradução comentada de três contos de Lygia Fagundes Telles para o espanhol mexicano**. 2021. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Nesta dissertação apresentamos a tradução comentada dos contos “Antes do baile verde”, “O jardim selvagem” y “Apenas um saxofone” de Lygia Fagundes Telles (2009) para o espanhol mexicano a partir de uma abordagem cultural. Inicialmente, refletimos sobre o ato de traduzir, a partir da noção de ‘transferência cultural’ (AZENHA, 2010) e a sua relação com o método de tradução (HURTADO, 2001), bem como sobre a tradução comentada como gênero acadêmico (ZAVAGLIA; RENARD; JANCZUR, 2015). Entre as etapas do processo de tradução, consideramos importante realizar a análise dos textos-fonte como parte da obra de Lygia Fagundes Telles, considerando o conceito de ‘trabalho artesanal’ (ATAÍDE, 1972; RESENDE, 2016) e realizando uma análise narrativa de cada conto, que nos revelou o estilo conciso e coloquial da autora. Isso nos levou a elaborar os comentários sobre a tradução da variação linguística, com base na noção de dialeto, relacionado ao usuário, e na noção de registro, relacionado ao uso (HATIM; MASON; 1995), e na representação da oralidade nos textos escritos (HILGERT, 2011; SILVA, 2015). Embora os temas de Lygia Fagundes Telles sejam de caráter universal, ao retratar personagens em conflito com seu ambiente, os contos não apagam a sua localização no Brasil; por tanto discutimos também a tradução dos aspectos culturais, tomando como suporte teórico a noção de marca e marcadores culturais (AUBERT, 2006; AZENHA, 2006; REICHMANN; ZAVAGLIA, 2014). Esta tradução comentada apresenta, então, os desafios da tradução em torno a sua recepção e funciona como uma aproximação para a tradução da obra de Lygia Fagundes Telles, pensando no público mexicano.

Palavras chave: Estudos da tradução, tradução comentada, registro e tradução, dialeto e registro, marcadores culturais, Lygia Fagundes Telles

ABSTRACT

PONCE TORRES, Z. C. **A commented translation of three Lygia Fagundes Telles' tales to Mexican Spanish language.** 2021. Master's Thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This dissertation features the commented translation of tales “Antes do baile verde”, “O jardim selvagem” and “Apenas um saxofone” of Lygia Fagundes Telles (2009) to the Mexican Spanish language from a cultural approach. In the first instance, we reflected on the translation act beginning with the notion of ‘cultural transference’ (AZENHA, 2010) and its relation with the translation method (HURTADO, 2001). We also reflected on the commented translation as an academic genre (ZAVAGLIA; RENARD; JANCZUR, 2015). Among all the stages of our translation process, we considered accurate to analyze our source texts inside the work of Lygia Fagundes Telles approaching the concept of ‘artisan work’ (ATAÍDE, 1972; RESENDE, 2016). We made a narrative analysis of each tale in order to reveal a concise style of the author with certain level of colloquiality. This led us to elaborate comments on the translation of linguistic variation, the notion of dialect related to the user, and the notion of register related to the use (HATIM; MASON, 1995) and the representation of orality in the written texts (HILGERT, 2001; SILVA, 2015). Although the subjects of Lygia Fagundes Telles are universal and picture characters that are in conflict with their surroundings, the tales are portrayed within the Brazilian culture; reason why we also discussed on the translation of the cultural aspects, based on the notion of cultural marks and cultural markers (AUBERT, 2006; AZENHA, 2006; REICHMANN; ZAVAGLIA, 2014). This commented translation tables the translation challenges that revolve around its reception and works as an approach to the translation of the work of Lygia Fagundes Telles for the Mexican public.

Key words: Translation Studies, commented translation, register and translation, dialect and translation, cultural markers, Lygia Fagundes Telles

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 - Fragmento del APÉNDICE A.....	35
Tabla 2 - Fragmento del APÉNDICE C.....	35
Tabla 3 - Ejemplos de tipos de discurso.....	55
Apéndice A - Tabla paralela “Antes do baile verde” > “Antes del baile verde”	129
Apéndice B - Tabla paralela “O jardim selvagem” > “El jardín salvaje”	143
Apéndice C - Tabla paralela “Apenas um saxofone” > “Tan solo un saxofón”	155

SIGLAS

Academia Brasileña de Letras –**ABL**

Cuento “Antes do baile verde” - **ABV**

Cuento “O jardim selvagem” - **OJS**

Cuento “Apenas um saxofone” –**ASAX**

Diccionario de español de México - **DEM**

ÍNDICE

Introducción	15
Capítulo I Elaboración de una traducción comentada	21
1.1 Presentando a Lygia Fagundes Telles al público mexicano: enfoque cultural y objetivos de traducción	21
1.2 Movimiento entre cultura origen y cultura meta: el método de traducción de los cuentos de Lygia Fagundes Telles	26
1.3 La visibilidad del proceso: qué es una traducción comentada	30
1.4 El viaje de los cuentos al español mexicano: metodología de traducción	33
Capítulo II Presentación de los cuentos como texto fuente	38
2.1 La obra de Lygia Fagundes Telles: presentación de la autora y su obra	38
2.2 Los cuentos de <i>Antes do baile verde</i> : análisis narrativo de los textos fuente	43
2.2.1 La fuerza del carnaval: análisis narrativo de ABV	45
2.2.2 El chisme y su manipulación: análisis narrativo de OJS	48
2.2.3 El anhelo a la juventud: análisis narrativo de ASAX	51
2.3 Pluralidad de las voces: definición de los criterios de selección	54
Capítulo III La variación lingüística en el proceso de traducción	58
3.1 Sobre el registro en la traducción	59
3.1.1 Registro en la traducción de ABV	62
3.1.2 Registro en la traducción de OJS	67
3.1.3 Registro en la traducción de ASAX	73
3.2 Breve discusión sobre el dialecto en la traducción	78
3.2.1 Dialecto en la traducción de ABV	81
3.2.2 Dialecto en la traducción de OJS	85
3.2.3 Dialecto en la traducción de ASAX	89
3.3 Los cuentos para una lectura en México	93
Capítulo IV Los aspectos culturales en el proceso de traducción	94
4.1 Breve discusión sobre los marcadores culturales	94
4.2 Comentarios sobre la traducción de los marcadores culturales	96
4.2.1 Aspectos culturales en la traducción de ABV	97
4.2.2 Aspectos culturales en la traducción de OJS	107
4.2.3 Aspectos culturales en la traducción de ASAX	111
4.3 Los cuentos permanecen en Brasil	116
Consideraciones finales	117
Referencias	125
Apéndices	129
APÉNDICE A: Tabla paralela “Antes do baile verde” > “Antes del baile verde”	129

APÉNDICE B: Tabla paralela “O jardim selvagem” > “El jardín salvaje”	143
APÉNDICE C: Tabla paralela “Apenas um saxofone” > “Tan solo un saxofón”	155
APÉNDICE D: Antes del baile verde – texto traducido	173
APÉNDICE E: El jardín salvaje– texto traducido	183
APÉNDICE F: Tan solo un saxofón – texto traducido	191

INTRODUCCIÓN

Durante el 2015, como estudiante de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas en la Universidad Autónoma del Estado de México, mientras realizaba un intercambio académico en la Universidade de São Paulo, descubrí, en una venta de libros de segunda mano, el libro de cuentos *Antes do baile verde* de Lygia Fagundes Telles. Inmediatamente me sentí atraída por la narración de la escritora paulistana, por lo que decidí escoger tres de sus cuentos y hacerlos el tema de mi tesis de licenciatura. Debido a que no encontramos una traducción íntegra¹ del libro *Antes do baile verde*, mi entonces asesora de tesis, la Dra. Berenice Romano Hurtado, recomendó incluir una propuesta de traducción para que los profesores que fueran a evaluarme durante el Examen Profesional pudieran tener un mayor acercamiento al texto. En 2017 obtuve el grado de Licenciada en Letras Latinoamericanas junto con el trabajo *El origen artístico en tres cuentos de Antes do baile verde de Lygia Fagundes Telles*. La tesis incluyó un análisis estructural del relato, una interpretación literaria y una propuesta de traducción al español de los tres cuentos trabajados: “Verde Lagarto Amarelo”, “A Caçada” y “Antes do baile verde”.

El proyecto elaborado en la licenciatura nunca tuvo como propósito principal la traducción de los cuentos al español; sin embargo, el ejercicio y el interés de llevar la obra de Lygia Fagundes Telles al público mexicano, me motivó a continuar el trabajo. Entré en 2018 a la maestría en *Estudos da Tradução*, orientada por la Dra. Profa. Heloísa Pezza Cintrão, con el proyecto de presentar una traducción comentada de los cuentos del libro *Antes do baile verde* (2009 [1970]). Conforme el avance de la investigación, buscamos apoyos teóricos que nos ayudaran a estructurar y sistematizar las anotaciones alrededor del proceso de traducción. Encontramos en el enfoque cultural de Azenha (2010) un punto de partida para desarrollar los comentarios y clasificarlos en dos grandes grupos: la noción de variación lingüística y las marcas culturales como focos de atención en la traducción. Con el fin de valorar la posición de los comentarios y relatar el proceso de traducción de manera detallada, decidimos traducir tres cuentos del libro *Antes do baile verde* que después sirvieran como referencia para la traducción del libro completo. Como resultado, presentamos versión en español pensada para el

¹ Cuatro de los cuentos que componen la antología del libro *Antes do baile verde*, ya fueron traducidos y publicados en español. Estos son: “Antes do baile verde”, traducido por Bella Josef, “Venha ver o pôr do sol”, traducido por Sérgio de Agostino, “A caçada”, traducido por Lilia Osorio, y “O moço do saxofone”, traducido para la antología *Cuentos brasileños* de la editorial chilena Andrés Bello. Información recuperada del archivo de Lygia Fagundes Telles otorgada por Lúcia Telles, nieta de la autora.

público mexicano de los cuentos “Antes do baile verde” > “Antes del baile verde”, “O jardim selvagem” > “El jardín salvaje” y “Apenas um saxofone” > “Tan solo un saxofón”, acompañados de los comentarios y la discusión que generó su traducción.

Como objetivo general, nos propusimos a traducir los cuentos de Lygia Fagundes Telles para el público mexicano hispanohablante. Entre nuestras prioridades estuvo el acercar los cuentos a nivel lingüístico para alcanzar una naturalidad en su lectura en español, pero procurar mantenerlos en Brasil a nivel cultural. Al mismo tiempo, contamos con tres objetivos específicos: (1) Reflexionar sobre nuestra tarea como traductoras y su relación con la selección del método de traducción al respecto y discernir sobre el formato en el que presentaríamos la traducción comentada en un contexto académico. (2) Identificar los cuentos como parte de la obra de Lygia Fagundes Telles y realizar un análisis narrativo con la intención de presentar su valor literario. (3) Comentar los principales desafíos de traducción a partir del enfoque cultural, haciéndonos dos preguntas: ¿Cómo fue trabajada la variación lingüística del español durante el proceso de traducción, considerando las nociones de dialecto y registro? Y ¿cómo se tradujeron los aspectos culturales de acuerdo con la noción de marcas y marcadores culturales?

La traducción de los cuentos de Lygia Fagundes Telles surge dentro de la relación entre las escenas literarias mexicanas y brasileñas y con el fin de dar mayor difusión a la obra de la autora paulista. La literatura brasileña no es desconocida para el público mexicano. Para el lector común, las librerías ofrecen una gran disponibilidad de novelas de autores brasileños como Jorge Amado y Clarice Lispector, los poemas de Carlos Drummond de Andrade, los cuentos de Rubem Fonseca y hasta la literatura infantil de Ana María Machado. Para el lector interesado en los estudios literarios, las universidades ofrecen disciplinas de autores traducidos como Machado de Assis, Mário de Andrade, José de Alencar y Nélide Piñon, por citar algunos. Y aún para los estudiantes más enfocados en la obra experimental brasileña, se encuentran traducidos al español los poemas del concretista Haroldo de Campos y del vanguardista Paulo Leminski y el *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade.

Luciana Guedes (2013) afirma que las primeras traducciones brasileñas en el escenario mundial fueron al español, registrando la novela *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis en 1902. Sin embargo, la literatura lusobrasileña, junto con la literatura de lenguas diferentes al español, ha quedado en la periferia del sistema literario, como reflexionan Jorge Schwartz (1993) y Lygia Vasallo (2011), compitiendo contra la centralización de la literatura en español. Ambos autores afirman que esto

tiene una causa histórica, relacionado con el Tratado de Tordesillas. Para Vasallo (2011),

La literatura brasileña es recibida en la América española básicamente a través de la traducción. [...] Tal encuentro, sin embargo, ocurrió solo verticalmente entre conquistadores y autóctonos, una vez que en la línea horizontal el Tratado de Tordesillas (1492) vetaba todo tipo de contacto e intercambio entre los territorios por él divididos, despreciando oficialmente cualquier conexión preexistente y teniendo a su favor la selva en medio del continente austral para reforzar la barrera entre posibles compañeros. (Vasallo, 2011, traducción nuestra)²

En el ensayo *Abaixo Tordesilhas!* (1993), Jorge Schwartz reflexiona sobre la posición que la literatura brasileña tiene en el discurso crítico y literario de América Latina. Este afirma que hasta el momento en que escribe este ensayo, no existen intelectuales hispanoamericanos que se muestren tan interesados en la literatura brasileña como José Veríssimo, Mário de Andrade o Manuel Bandeira se mostraron por la hispanoamericana y critica la falta de interés del escritor mexicano Alfonso Reyes y de la poeta Gabriela Mistral, ambos residentes temporales de Brasil. Schwartz propone dos hipótesis de las causas de este fenómeno: (1) en el aspecto lingüístico, afirma que el español es una lengua más accesible al lector brasileño de lo que el portugués lo es al lector hispanoamericano, mientras que (2) en el aspecto político, recuerda que Brasil es una monarquía cercada por repúblicas al comienzo del movimiento identitario de América Latina.

Han pasado casi treinta años desde el ensayo de Schwartz y el panorama parece haber cambiado paulatinamente. Según Ligia Vasallo (2011), el premio Nobel a José Saramago (aun no siendo brasileño), el premio internacional Menéndez Pelayo a Nérida Piñon, las traducciones de Paulo Coelho al español y la amplia traducción de las obras de Jorge Amado han visibilizado bastante la literatura brasileña en el escenario mundial. En relación a México, Brenda Rios (2011) en la conferencia *Aproximación a la literatura brasileña en México*, comenta la importancia de las traducciones de la obra de Rubem Fonseca como parteaguas a un interés por la literatura brasileña en el mercado

² A literatura brasileira é recebida na América espanhola basicamente a través da tradução. Isto é, de uma certa modalidade de encontro de culturas, orais ou escritas, pelo fato que aliás tem ocorrido sobretudo após a chegada dos europeus ao novo continente. Tal encontro, porém, só ocorreu verticalmente, entre conquistadores e autóctonos, uma vez que na linha horizontal o Tratado de Tordesilhas (1492) vetava todo tipo de contato e intercâmbio entre os territórios por ele divididos, desprezados oficialmente quaisquer conexões preexistentes e tendo a seu favor a selva no meio do continente austral para reforçar a barreira entre possíveis parceiros. (Vasallo, 2011)

editorial. Mientras que Enrique Héctor González (2020), en el homenaje a Rubem Fonseca en el periódico *La Jornada*, recuerda los autores brasileños que, a pesar de la poca visibilidad y escasa cantidad de traducciones al español, llegaron a las librerías mexicanas:

Así, no es poco lo que hemos perdido por tan escasa difusión que, aparte de los nombres de siempre –Machado de Assis y Guimaraes Rosa, Jorge Amado y Clarice Lispector–, ha vuelto apenas visibles a narradores como Osmán Lins, Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles y el mismo Rubem Fonseca, sin mencionar a autores de promociones más recientes como Patricia Melo, Luiz Ruffato y Carola Saavedra. (González, 2020).

México también le ha dedicado antologías a la literatura brasileña; especialmente al cuento. En 1995, el Fondo de Cultura Económica (FCE) publicó la *Antología General de Literatura Brasileña* bajo la organización de Bella Jozef. En 2013, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) publicó la antología *Nado Libre: narrativa brasileña contemporánea* que contó con la selección de Consuelo Rodríguez Muñoz y Carlos López Márquez, además de la participación de diversos traductores. En 2014, la editorial mexicana *Cal y arena* publicó la antología compilada por Paula Perisot *La invención de la realidad, antología de cuentos brasileños*. Los cuentos de Lygia Fagundes Telles “*Herbarium*” –traducido por Bella Josef– y “El muchacho del saxofón” –traducido por Rafael Mata y Regina Crespo– se encuentran en la primera y última antología mencionadas. A estos, incluimos el cuento “La cacería” –traducido por Lilia Osorio– publicado en 1983 en la *Revista de la Universidad de México*.

Esta escena muestra un claro interés por la literatura brasileña en México, además de la presencia, aunque vaga, de Lygia Fagundes Telles en ella. Reconocemos que su lectura puede aumentar si contribuimos con la traducción de cuentos que aún no han sido publicados o traducidos en México. Además, creemos que esta investigación beneficiará a los estudios de la traducción al discutir desafíos específicos de la traducción de aspectos culturales entre México y Brasil, y a los estudios literarios al promover la investigación alrededor de la autora Lygia Fagundes Telles.

La investigación que concluyó en esta disertación sufrió una serie de cambios y enfoques a lo largo de la maestría. Al inicio de esta, pretendíamos realizar la traducción de los siete cuentos que fueron publicados por primera vez en 1965 en el libro *O jardim*

selvagem y después recuperados en *Antes do baile verde*.³ Sin embargo, después del examen de cualificación, seguimos la recomendación de la Profa. Dra. Adriana Zavaglia y el Prof. Dr. Marcos Piason Natali de reducir el corpus con el propósito de ahondar en los comentarios y discusión del método de traducción. Poco después, conseguimos el contacto de Lúcia Telles, nieta de Lygia Fagundes Telles, y Nilton Resende, autor del estudio crítico del libro *Antes do baile verde*. La aportación de ambos nos permitió ahondar aún más en los estudios y contenido sobre la autora, lo que impactó en nuestra investigación.

La disertación se divide en cuatro capítulos y apéndices, dedicados a los textos traducidos y su comparación con el original.

En el **capítulo I** discutimos la elaboración de la traducción comentada como la presentación concreta del proceso de traducción. Para ello, expondremos nuestra visión como traductoras, el soporte teórico de los estudios de traducción y la metodología usada. En primer lugar, haremos un repaso de los conceptos de “transferencia cultural” (AZENHA, 2010) y “la traducción como actividad sociocultural” (TOURY, 2004) con el fin de presentar nuestra visión durante el proceso de traducción de los cuentos de Lygia Fagundes Telles. Como apoyo teórico, discutimos el concepto de método de traducción (HURTADO, 2001) y las nociones de adecuación y aceptabilidad (TOURY, 2004) en nuestra investigación. Una vez estructurada la base teórica, presentaremos la traducción comentada como género académico (ZAVAGLIA, RENARD; JANCZUR, 2015) seguido de la metodología utilizada y presentada en la disertación.

En el **capítulo II** presentaremos de manera breve a Lygia Fagundes Telles, como autora y asimismo cuentista, basándonos en la visión de la propia escritora y algunos críticos como Vicente Ataíde (1972) y Nilton Resende (2016). Consecutivamente, realizaremos un análisis narrativo de los cuentos que fueron traducidos bajo el modelo de la profesora Cândida Vilares Gancho (1991), con el fin de comprender su valor literario en el proceso de traducción. Por último, expondremos los criterios de selección utilizados para escoger los cuentos que serían traducidos en esa disertación, con base en la semejanza y variedad del discurso existente en los tres.

En el **capítulo III** presentaremos los desafíos relacionados con la variación lingüística que fuimos encontrando durante la traducción. En este capítulo nos apoyamos en el modelo propuesto por Hatim y Mason (1995) sobre la traducción en

³Los cuentos son: “Antes do baile verde”, “A Caçada”, “A Chave”, “Meia noite e ponto em Xangai”, “A Janela”, “Um chá bem forte e três xícaras” e “O jardim selvagem”

contexto, analizada por medio de las nociones de dialecto, variación lingüística relacionada con el usuario, y registro, variación relacionada con el uso. Si en el capítulo anterior analizamos la construcción de los cuentos a un nivel narrativo, en este capítulo nos centramos en su discurso, concentrándonos en el efecto de oralidad en los textos escritos (HILGERT, 2011) que se presenta en diversas formas del discurso. Además abordamos la importancia que ocupó el Diccionario de Español de México para una traducción con el objetivo de mantener el nivel lingüístico familiar para el público meta.

Por último, en el **capítulo IV** discutimos sobre la relevancia de los aspectos culturales durante la traducción. Existe una conceptualización y entendimiento bastante amplio de lo que significa y es cultura, incluso porque este término remite inmediatamente a la antropología. Por ello, nos parece importante aclarar que la discusión de los aspectos culturales en la traducción se hará a través del enfoque lingüístico, buscando su representación textual en los tres cuentos. Como apoyo teórico, seguiremos el concepto de marcas y marcadores culturales que abordan Azenha (2006), Aubert (2006) y Reichmann y Zavaglia (2014). Después de una breve discusión teórica, ahondaremos en los comentarios que seleccionamos como más relevantes y cuyo desafío de traducción fue cultural.

Finalmente, queremos resaltar que a pesar de que el trabajo de investigación es presentado de manera individual, usamos un “nosotras” con el fin de evidenciar el papel activo que tuvo mi orientadora Heloísa Pezza Cintrão en la producción de la investigación y revisión detallada de las traducciones. Este fue, en realidad, un trabajo colectivo. Sin más, les deseamos una buena lectura.

CAPÍTULO I

ELABORACIÓN DE UNA TRADUCCIÓN COMENTADA

1.1 Presentando a Lygia Fagundes Telles al público mexicano: enfoque cultural y objetivos de traducción

Esta disertación tiene su origen en el interés que surgió desde el año 2015, mientras realizaba mi intercambio académico en São Paulo, Brasil: presentar la obra de Lygia Fagundes Telles al público mexicano. En 2017, presenté el trabajo de investigación para obtener el grado de licenciatura, el cual constaba de un análisis narrativo y estudio crítico de los cuentos “Verde lagarto amarelo”, “Antes do baile verde” –traducido en esta disertación– y “A caçada”. Como parte de los apéndices del proyecto, propuse una traducción al español para que el sínodo, compuesto por hispanohablantes, pudiera seguir con mayor facilidad el estudio realizado. En 2018, comenzando la maestría y ahora con la intención de enfocarme en la traducción al español de los cuentos del libro *Antes do baile verde*; el objetivo de traducción cambió en comparación con el presentado en la licenciatura. Esto provocó la necesidad de delimitar y definir la visión que quería seguir como traductora.

El punto de partida de este proyecto de investigación fue definir el público al que iría dirigida la traducción, el mexicano, y voltear a ver la traducción como nuestro eje principal de estudios. Si bien, un análisis de los cuentos fue importante para ahondar más en la obra de Lygia Fagundes Telles, ahora mi intención era producirlos y abordarlos en su traducción al español. Nord (2016, p. 29, traducción nuestra) comenta que la función del texto traducido “no es alcanzada automáticamente a partir de un análisis del texto fuente, sino que es pragmáticamente definida por el propósito de la acción traductoria.”⁴ A partir de las palabras de Nord (2016), reconocemos, en primer lugar, que el texto en su lengua original, denominado texto fuente, no es el mismo que el texto traducido, real objeto de estudio de esta disertación y, en segundo lugar, que la función de dicho texto se va formando conforme el avance de la acción traductoria, o proceso de traducción.⁵

⁴“A função do texto alvo não é alcançada automaticamente a partir de uma análise do texto fonte, mas é pragmaticamente definida pelo propósito da ação tradutória.” (Nord, 2016, p. 29). Traducción del alemán por Meta Elisabeth Zipser.

⁵ A partir de aquí, la tesis está redactada en primera persona del plural, dado que el proceso de traducción incluyó la participación activa en recomendaciones y revisiones a mi orientadora, Profa. Dra. Heloísa Pezza Cintrão.

Nord (2016) sigue un enfoque funcionalista, basado en la teoría de *skopos* propuesta por Vermeer, en la cual centra el estudio en el propósito o *skopos* del texto traducido. Vermeer (1989, p. 221) construye su teoría alrededor de la funcionalidad de los textos envueltos en un proceso de traducción. La traducción es entendida como una acción guiada por un propósito y resulta en un producto, el texto traducido. La importancia de esta teoría tiene su origen en la delimitación de las posibilidades de traducción, al definirse un propósito y un destinatario. Esta variedad de posibilidades se presenta en las diferencias entre la primera versión –realizada en 2017– y la última versión –presentada en esta disertación– del cuento traducido “Antes del baile verde”.

La teoría funcionalista en la traducción es bastante rica, sin embargo, en esta investigación nos interesamos específicamente en dos autores que reflexionan sobre la importancia del propósito, objetivo o finalidad. Azenha (2010, p. 55) reconoce la definición del objetivo y función del texto traducido como tan solo una guía que el traductor sigue y no como un todo en el proceso. Este autor resalta la importancia de otros elementos en la traducción, como la búsqueda de herramientas que ayuden en la reconstrucción del texto y el discurso en el texto traducido. Hurtado (2001, p. 250) habla de la finalidad como elemento condicionado por el contexto sociocultural tanto del texto fuente como del texto traducido y como condicionante del método de traducción: “[...] definimos el método traductor como el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios; estos principios vienen determinados por el contexto y la finalidad de la traducción”.

Traducir un texto para el público hispanohablante mexicano incluye pensar en la cultura a la que transferiremos ese texto, por lo que nos interesamos en el concepto ‘transferencia cultural’ discutido por Azenha (2010). Mientras que al reconocer la importancia que la cultura tiene tanto en el producto como el desarrollo de los textos, nos apoyamos en Toury (2004, p. 94) que entiende la traducción como una actividad con significado sociocultural en el que como traductoras cumplimos un rol social. Por último, comprendemos que al tratarse de una actividad que engloba dos culturas –de origen como la del texto fuente y meta como la del texto traducido– la traducción requiere de la cooperación de diferentes áreas de conocimiento; en nuestro caso, literarias, lingüísticas y culturales, las cuales iremos abordando a lo largo de la disertación.

La noción de la transferencia cultural comienza junto con el giro cultural propuesto por la Escuela Funcional-Cultural de los Estudios de Traducción en Alemania en los años 70, en la que la traducción toma un punto de vista prospectivo-descriptivo y

se inspira en Estudios Descriptivos⁶ de la traducción y la teoría de los Polisistemas⁷. (AZENHA, 2010, p. 38). Este giro cultural cambia la visión de la traducción, centrada en la lengua, a una en la que la cultura actúa como fenómeno integral, de una visión estructuralista pasa a fundamentarse en la comunicación, tiene una mirada prospectiva, voltea a ver la recepción y es más descriptiva que normativa. La cultura, al tratarse de un fenómeno integral,

abarca todas las manifestaciones de un pueblo en un punto específico de un eje espacio-tiempo, establece una relación de condicionantes recíprocos entre lenguaje y cultura e incluye los elementos constitutivos de la comunicación en una situación: emisor, receptor, medio, entre otros. (AZENHA, 2006, p. 39, traducción nuestra).⁸

La traducción como una actividad con significado cultural es propuesta por Toury (2004, p. 94) desde los estudios descriptivos. La traducción por sí misma, incluye desafíos relacionados con las diferencias sistemáticas entre las lenguas, tradiciones textuales, limitaciones cognitivas del traductor, etc; trabajar desde una dimensión sociocultural, significa incluir a esos desafíos los factores socioculturales. Según Toury (2004, p. 95), el traductor trabaja en un entorno cultural que suele esperar que cumpla ciertas normas. Estas normas responden a regularidades de comportamiento que el traductor sigue durante la actividad traductoria en determinada cultura. A pesar de tener ciertas restricciones, las normas no deben ser entendidas como reglas absolutas. (TOURY, 2004, p. 96).

La visión de la traducción en un entorno cultural nos ayuda como traductoras a entender la importancia que el contexto tiene sobre el texto fuente y texto traducido. Sin embargo, no solo hablamos de su producción, sino también de su recepción. En los estudios literarios, Wolfgang Iser y Robert Jauss fueron los principales teóricos de la recepción literaria. Basados en la noción de efecto estético, dedicaron sus estudios a la

⁶ Los estudios descriptivos de la traducción tienen como objetivo: “describir los fenómenos del traducir y la traducción de la forma en que se manifiestan en el mundo de nuestras experiencias.” (HOLMES, James S. “The Name and Nature of Translation Studies”. In: VENUTI, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, p. 176, traducción nuestra).

⁷ En la teoría de los polisistemas el sistema literario está compuesto por una serie de sistemas, entre ellos la literatura traducida, que conviven e influyen entre sí y se estratifican de manera dinámica entre centro y periferia. (EVEN-ZOHAR, Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary System”. In: VENUTI, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, p. 192-197, traducción nuestra)

⁸ "abarca todas as manifestações de um povo num ponto específico de um eixo espaço-tempo, estabelece uma relação de condicionantes recíprocas entre linguagem e cultura e inclui os elementos constitutivos da comunicação numa situação: emissor, receptor, meio entre outros." (Azenha, 2006, p. 39)

relación comunicativa que existe entre el texto y el lector (o la idea del lector). Esta teoría, que comenzó en 1966, representa una gran innovación en los estudios literarios, pues entiende al lector como un participante activo del proceso creativo. Iser (1970, p.122) afirma que “la obra es el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector”, el cual está inserto en la estructura del texto y en el acto de la lectura. Esto significa que el autor del texto escribe pensando en un lector ficcional, o implícito, que después entra en contacto con el lector externo, o verdadero: la tensión creada entre ambos origina el efecto estético (Iser, 1970, p. 141).

A partir del giro cultural de la traducción, la recepción tiene un papel importante y es analizada desde su contexto como su influencia en el texto. Azenha (2010) comenta la relación que el traductor tiene con la recepción del texto:

[En el giro cultural] no solo se tiene en vista al receptor anclado histórica y geográficamente, sino que también es consciente, por ejemplo, de la acomodación del texto traducido a las normas y convenciones de la cultura receptora. Tal idea cuestiona la posición de la exención del sujeto intermediador de ese proceso, principalmente porque la lectura que se hace del Otro no solo depende de los conocimientos de lengua; [...], al establecerse los parámetros para la acomodación del texto traducido, el sujeto se identifica y revela su manera de ver. Como consecuencia de ello, la prescripción deja de tener la primicia y el proceso como un todo *describe* más de lo que prescribe⁹. (AZENHA, 2010, p. 40 - 41, traducción nuestra)

Mientras Iser (2008) habla del rol que cumple el lector dentro del texto para activar el efecto estético, la perspectiva cultural de la traducción identifica al traductor –que a su vez es receptor del texto fuente y productor de texto traducido– no solo como agente, sino como parte del proceso de traducción. Como traductoras, seguimos la noción de competencia traductora desde una perspectiva cultural: remite hacia adelante, apunta a la recepción e identifica al traductor dentro del proceso (AZENHA, 2010, p. 41). La transferencia cultural es una perspectiva que aborda textos especializados y textos literarios. Independiente del tipo de texto, la traducción es vista como un proceso de continua retroalimentación, ya que exige, además de una mirada a la recepción, el

⁹ “[Na virada cultural] não apenas se tem em vista um receptor ancorado histórica e geograficamente, mas também se atenta, por exemplo, para a acomodação do texto traduzido às normas e convenções da cultura receptora. Tal ideia questiona a posição de isenção do sujeito intermediador desse processo, principalmente porque a leitura que se faz do Outro não mais depende apenas dos conhecimentos de língua; [...], ao estabelecer os parâmetros para a acomodação do texto traduzido, o sujeito se identifica e revela sua maneira de ver. Como decorrência disso, a prescrição deixa de ter a primazia e o processo todo mais descreve do que prescreve.” (Azenha, 2010, p.40 - 41)

apoyo de distintas disciplinas que le ayuden en la comprensión y reproducción del texto fuente en el texto traducido¹⁰(AZENHA, 2010, p. 59-60).

Nuestros textos fuente son cuentos y forman parte de la obra literaria de Lygia Fagundes Telles, por lo que nos enfocaremos en la noción de transferencia cultural en la traducción de los textos literarios. Como punto de partida del enfoque teórico cultural, Azenha (2010, p. 54) reconoce el discurso literario como una dimensión creativa que sustenta el cómo se ve el mundo y el cómo es reconstruido. El discurso crea un nuevo mundo por medio de recursos lingüísticos y no lingüísticos, partiendo del punto de vista de quien lo observa y reconstruye. Este proceso “sella vínculos con su entorno y su cultura que le sirven de marco”¹¹(AZENHA, 2010, p. 54, traducción nuestra) y pueden encontrarse en todo el tejido discursivo. Esta visión del discurso literario, sumada con la participación que el lector tiene durante el proceso de recepción, nos da una luz sobre el tipo de receptor que el traductor es frente al texto fuente:

Como consecuencia de esto, la cuestión de la lectura, de la recepción por parte de aquel que se ocupa del texto literario con los lentes de la traducción se desdobra del mero entretenimiento, del mero disfrute, a la identificación y análisis de estos usos lingüísticos significativos que sustentan una visión de mundo, una ideología, la cual es entendida en su sentido más extenso.¹²(AZENHA, 2006, p. 54, traducción nuestra)

Como parte de su proceso, el traductor necesita voltear a ver el texto fuente, haciendo uso de instrumentos que le ayuden en la identificación y tratamiento del discurso literario, como, por ejemplo, teoría literaria, análisis narrativo, recursos históricos. A partir de esto, será capaz de reconstruirlo y transferirlo a la cultura meta. Como traductoras de los cuentos de Lygia Fagundes Telles, nos proponemos a transferirlos, sin dejar de contextualizarlos en Brasil, al público mexicano. Nuestro interés es llevar el texto a los lectores hispanohablantes mexicanos a nivel lingüístico para que estos puedan leerlo sin complicaciones. Al mismo tiempo, buscamos mantener los elementos culturales de Brasil y acercarlos de una forma en que el público mexicano

¹⁰Azenha (2010), cuando discute sobre la transferencia cultural en los textos especializados, centra su interés en el lenguaje especializado y la terminología como disciplinas de orden social; mientras que en los textos literarios, se centra en la noción de sistemas literarios y discursos literarios.

¹¹ “sela vínculos com seu entorno e com a cultura que lhe serve de moldura” (Azenha, 2010, p. 54)

¹² “Como decorrência disso, a questão da leitura, da recepção por parte daquele que se ocupa do texto literário com os óculos da tradução se desdobra do mero entretenimento, da mera fruição, para a identificação e análise desses usos linguísticos significativos que sustentam uma visão de mundo, uma ideologia, entendida esta última em seu sentido lato.” (Azenha, 2006, p. 54)

pueda comprenderlos. A partir del enfoque cultural, podemos exponer el método que usamos durante el proceso de traducción.

1.2 Movimiento entre cultura origen y cultura meta: el método de traducción de los cuentos de Lygia Fagundes Telles

El enfoque cultural nos permite reflexionar sobre el papel que cada una de las culturas involucradas tiene sobre el proceso de traducción. Toury (2004, p. 97) reconoce la traducción como “un tipo de actividad en la que inevitablemente participan al menos dos lenguas y dos tradiciones culturales”; lo que hace que la traducción sea una actividad gobernada por normas que pertenecen a cada una de esas culturas. Las normas de traducción son factores intersubjetivos que pueden encontrarse entre las reglas generales y los rasgos idiosincráticos y que contienen “los valores generales o de las ideas compartidas por una comunidad” (TOURY, 2004, p. 96). Estas regulan el comportamiento durante el proceso de traducción y navegan entre los polos de la cultura origen y la cultura meta. Según Toury (2004, p. 97), la traducción puede escoger entre ser un texto nuevo que ocupe una posición o llene un vacío en determinada cultura –refiriéndose a la cultura meta– o ser representación de otro texto que existía previamente en otra lengua y cultura –refiriéndose a la cultura origen.

Hurtado (2001, p. 242) identifica la propuesta de Toury como una metodología dicotómica; es decir, basada en una idea de polos opuestos en el que traductor toma una elección básica, denominada como norma inicial. Según Toury (2004, p. 98), “el traductor tiene la posibilidad de plegarse al texto origen siguiendo sus normas, o de adherirse a las normas activas en la cultura meta”; la primera opción determina la noción de adecuación, mientras que la segunda, la noción de aceptabilidad. Esta propuesta sigue la línea del doble movimiento de Schleiermacher (1813, p. 131): “O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor.” (SCHLEIERMACHER, 1813: 131); de la misma manera que la traducción semántica y comunicativa de Newmark y el método de extranjerización y apropiación de Venuti.¹³(HURTADO, 2001, p. 243).

¹³ Para Newmark, la traducción semántica se centra en el autor, mientras que la comunicativa se centra en el destinatario y para Venuti, basado en las relaciones de poder y disidencias, la extranjerización mantiene los valores de la cultura origen, mientras que la apropiación introduce el texto extranjero a los valores de la cultura meta. (Hurtado, 2001, p. 243).

En el apartado anterior hablamos sobre el cómo la finalidad y el contexto sociohistórico condicionaban el método de traducción, sin embargo, no hemos respondido qué es. Para esto, nos basamos en Hurtado (2001) quien lo define como “la manera en que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios” (HURTADO, 2001, p. 241). Los estudios de traducción han presentado diferentes metodologías, Hurtado (2001, p. 242-247) hace un recorrido de las teorías modernas y clasifica las metodologías en cuatro grupos: (1) propuestas dicotómicas, basadas en una oposición, (2) la *insta via media*, propuestas centradas en el sentido y comunicación, (3) propuestas plurales, que presentan varias propuestas metodológicas y (4) tipologías funcionales, cuya equivalencia traductora se relaciona con la funcionalidad del texto.

Tras realizar este recorrido, Hurtado (2001, p. 277) coloca cinco premisas que debaten el concepto de método traductor. La primera premisa se enfoca en la insuficiencia de las metodologías dicotómicas, grupo en el que se encuentra clasificado el método de Toury, asegurando que la base de los opuestos sobre la que se construyen realmente no existe. Esta oposición es útil hasta cierto punto si hablamos de que hay dos culturas en comunicación durante la traducción, sin embargo, nos adherimos al pensamiento de Hurtado (2001) de creerlas insuficientes en un proceso tan complejo como la traducción, el cual exige de una mayor variedad de posibilidades. A las propuestas de Toury, sobre la adecuación y aceptabilidad, y Venuti, extranjerización y apropiación, Hurtado responde:

(...) oposiciones como las planteadas por Venuti y Toury (privilegiar la cultura de partida o la cultura de llegada), si bien dan cuenta de las opciones globales fundamentales que se abren al traductor de textos literarios y expresan la finalidad perseguida por el traductor, no sirven por sí solas para dar cuenta de todas las posibilidades metodológicas que existen en la traducción. (HURTADO, 2001, p. 248).

La segunda premisa critica la división de metodologías basada en la modalidad de traducción o tipologías textuales; ya que esta visión solo tiene en cuenta el resultado y no el proceso de traducción. Como traductoras nos enfrentamos a la traducción de tres textos narrativos considerados literarios y escogimos la traducción comentada como nuestra modalidad de traducción en esta disertación. Estas decisiones no determinaron el método traductor que seguimos, pero guardan cierta relación entre sí. Hurtado (2001, p. 255) también menciona que algunos tipos o modalidades de traducción son más susceptibles a determinados métodos, como veremos más adelante en nuestra propia traducción.

La tercera y cuarta premisa plantean la distinción entre método, técnica y estrategia; y la relación entre el método y proceso de traducción. El método tiene carácter supraindividual, consciente y global: este recorre todo el texto y considera el conjunto textual y el contexto extratextual (HURTADO, 2001, p. 249-250). Este a la vez sirve como guía del proceso, espacio en el que se eligen las técnicas y estrategias. Las primeras son procedimientos verbales visibles y concretas que afectan las zonas menores de la traducción; mientras que las segundas son mecanismos que el traductor usa de manera individual y procesual para resolver problemas (HURTADO, 2001, p. 49).

La quinta y última premisa, ya comentada al inicio de este capítulo, señala que la finalidad de la traducción condiciona la elección del método; la cual, al mismo tiempo es condicionada por el contexto sociocultural en el que se realiza la traducción (HURTADO, 2001, p. 250). El análisis ofrecido por Hurtado (2001) nos permite volver a la propuesta de Toury, comprendiendo sus limitaciones, para responder por qué en nuestra traducción escogimos la adecuación como método sin dejar de voltear a la aceptabilidad durante el proceso.

Coincidimos con Hurtado (2001) en la insuficiencia de los métodos dicotómicos en la traducción; sin embargo, rescatamos la importancia de la guía que ofrece el pensar la traducción como un movimiento entre los dos polos de la cultura de origen y la cultura meta. Al exponer nuestro objetivo de traducción, hicimos una división entre el nivel lingüístico, en que se consideran las normas lingüísticas de cultura meta, y el nivel cultural, en que se mantienen referencias extralingüísticas a la cultura de origen. Esta división se apoya en la clasificación de las normas de traducción: iniciales, preliminares y operacionales.

Las normas iniciales, navegando entre los polos de la aceptabilidad y la adecuación, tienen una prioridad 'lógica' y operan en todo el proceso; sin embargo, no son absolutas (TOURY, 2004, p. 98). El método de traducción encuentra su lugar en estas normas, las cuales guían al traductor y se reflejan en todos los niveles, lo que no significa que estos se alineen de manera total a ellas. Los otros dos tipos de normas se relacionan con el proceso y aparecen antes o durante este según su naturaleza. Las normas preliminares, como su nombre evidencia, son normas anteriores al acto de traducir e implican las políticas de traducción y si la traducción se hace directamente del texto fuente o no (TOURY, 2004, p. 100). En lo que refiere a nuestra traducción, las normas preliminares actuaron en la selección de los cuentos como textos fuentes,

considerando la duración del programa de maestría y los criterios de selección que creímos pertinentes.

Las normas operacionales se aplican durante el proceso de traducción y regulan las relaciones entre el texto fuente y texto traducido. Estas, a su vez, se dividen en dos: normas matriciales, las cuales regulan, distribuyen y segmentan el material lingüístico de la lengua meta que sustituye al de la lengua de origen, y las normas lingüístico-textuales, las cuales seleccionan determinado material (TOURY, 2004, p. 100-101). La selección del material lingüístico de nuestra traducción estuvo gobernada por la aceptabilidad del texto para el público meta, aun cuando el polo de adecuación parece gobernar la traducción que busca mantener los cuentos localizados en la cultura brasileña. En estricto sentido, esta afirmación puede escaparse de la idea original propuesta por Toury, lo que nos hace cuestionar ¿fuimos coherentes con el método traductor que escogimos?

A partir de las premisas sobre el debate del método traductor, Hurtado (2001, p. 254) planteó su propia clasificación de los métodos básicos de traducción y hace algunas anotaciones al respecto. Los métodos son: (1) los métodos interpretativo-comunicativo que comprenden y reexpresan el sentido del texto fuente para mantener la finalidad, efecto, función y género en el texto traducido; (2) los métodos literales que reproducen los elementos y/o sistemas lingüísticos o la forma del texto fuente en el texto traducido; (3) los métodos libres que realizan cambios de categorías semióticas o comunicativos en el texto traducido y pueden ser tanto adaptaciones como versiones libres, y, por último, (4) los métodos filológicos que ofrecen una traducción erudita, crítica y/o anotada (o comentada) en la que la reformulación del texto puede utilizar pautas de cualquiera de los tres métodos antes mencionados. Esta disertación es una traducción comentada con fines académicos, lo que la hace abordar un método filológico; sin embargo, la traducción que está siendo comentada sigue su propio método, pero ¿cuál es este?

Hurtado (2001, p. 254-256) problematiza su propia clasificación, haciendo algunas anotaciones que nos recuerdan la idea del método como un no absoluto en el proceso de traducción. En primer lugar, reafirma la relación entre la opción metodológica y las técnicas; las cuales no forzosamente pertenecen al método; esto nos recuerda la idea de una norma inicial que dirige las normas operacionales, sin embargo, no las determina en su totalidad. En segundo lugar, la autora reconoce las posibilidades del método libre como uno que pueda también mantener la misma función del original y provocar el mismo efecto, originalmente tarea de los métodos interpretativo-

comunicativo. En tercer lugar, complementa que, si bien las modalidades y tipos textuales no determinan el método de traducción, algunos métodos tienden a ser más susceptibles a determinadas modalidades y/o tipos textuales –como comentamos mientras exponíamos las premisas del debate. Por último, y lo que nos parece más importante desarrollar, es la idea falaz de los métodos en estado puro. Hurtado (2001, p. 255) reconoce que existen injerencias que provocan formas metodológicas mixtas ya que las fronteras entre métodos –como vimos con la naturaleza de los métodos filológicos– no son tan delimitadas. Hurtado (2001) comenta sobre la propuesta de adecuación de Toury y la necesidad de no entenderla como pura:

[...] pensamos que las propuestas de traducción exotizante de Nord, la adecuación de Toury o la extranjerización de Venuti requieren también en cierto modo de injerencias (interpretativo-comunicativas y literales), ya que el traductor decide conscientemente hacer mayor uso de técnicas literales, pero sólo en algunos momentos del texto para reproducir algunos aspectos formales o culturales y darle a la traducción esa patina extranjerizante, pero no por ello se produce un uso del método literal en todo el texto. (HURTADO, 2001, p. 256).

Esto nos permite pensar en las dos propuestas: realizar una traducción adecuada a los referentes culturales de los textos fuente; mientras seguimos una traducción en el polo de la aceptabilidad a las normas lingüísticas de la cultura meta. Lo que significa que, basándonos en la clasificación de Hurtado (2001), estaremos usando técnicas de naturaleza literal en la traducción de los aspectos culturales con el fin de mantener localizados los cuentos en Brasil y presentar, por medio de la obra literaria, algunos elementos de la cultura brasileña al público mexicano. Por otro lado, buscaremos técnicas de naturaleza interpretativo-comunicativa en la traducción de los elementos lingüísticos, incluidos aquellos relacionados a la noción de variación lingüística. A continuación, comentaremos cómo esto se reflejó en los comentarios que propusimos en esta traducción comentada.

1.3 La visibilidad del proceso: qué es una traducción comentada

Williams y Chesterman (2002, p. 7) definen la traducción comentada como una forma introspectiva y retrospectiva en la que el traductor discute su proceso de traducción, analiza los aspectos del texto original y del texto fuente y/o justifica sus decisiones traductoras. Por su parte, Zavaglia, Renard y Janczur (2015, p. 333) se cuestionan qué es una traducción comentada planteando tres funciones que puede cumplir: explicar los procedimientos y estrategias, analizarla de manera profunda a partir de fundamentos teóricos y epistemológicos y/o complementarla con datos

enciclopédicos, históricos y/o contextuales. Las autoras también citan a Sardin (2007, *apud ZAVAGLIA; RENARD; JANZUR*, 2015, p. 336)¹⁴, quien reconoce la función pedagógica de la traducción comentada invitando al lector a conocer el proceso, y a Boiasseau (2007, *apud ZAVAGLIA; RENARD; JANZUR*, 2015, p. 334)¹⁵, quien identifica la traducción como la expresión de una interpretación y, por lo tanto, un comentario del texto fuente por sí misma. A su vez, César (1999, p. 286) percibe que las notas de traducción que va realizando durante la traducción del cuento *Bliss* de Katherine Mansfield tienen un carácter analítico y dialéctico que conforman una reflexión sobre su proceso de traducción.

La traducción comentada es un género que puede aparecer tanto en el ámbito editorial como académico. En el ámbito editorial, la traducción viene acompañada con prefacios, posfacios y/o notas a pie de página; mientras que en el ámbito académico se compone de peritextos como presentaciones, análisis y notas o comentarios de traducción (ZAVAGLIA; RENARD; JANZUR, 2015, p. 335-336). La traducción comentada con fines académicos, además, busca visibilizar el trabajo de investigación y proceso seguido por el traductor, usando los comentarios como su principal herramienta. César (1999, p. 286) relata su propia experiencia, en la que reconoció la importancia que tuvieron las notas de traducción, volviéndose el eje de su investigación: “Las notas siguen el camino de mi pensamiento durante la traducción e intentan darle un carácter gráfico.”¹⁶ A su vez, Zavaglia, Renard y Janczur (2015, p. 337) identifican la traducción y sus comentarios como elementos de igual importancia y que interactúan en un conjunto integrado.

Según Williams y Chesterman (2002, p. 7-8), la traducción comentada como género en el que se crea conciencia sobre el propio trabajo de traducción contribuye a la calidad del resultado final del texto traducido. Creemos que la conciencia del proceso no es exclusiva de la traducción comentada y puede (o debería) estar presente en toda traducción, sin embargo, coincidimos en que el objetivo de presentar este proceso por medio de comentarios facilita esta concientización. Uno de los métodos de la traducción comentada consiste en llevar un registro del proceso por medio de anotaciones durante el proceso de traducción que después pueden encontrar su lugar en la traducción

¹⁴ SARDIN, Pascale. De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes*, Paris, n. 20, p. 1-11, 2007. Disponible en: <<http://palimpsestes.revues.org/59>>. Acceso: 10 nov.2015.

¹⁵ BOISSEAU, Maryvonne. Présentation. *Palimpsestes*, Paris, n. 20, p. 1-7. Disponible en: <<http://palimpsestes.revues.org/59>>. Acceso: 10 nov 2015.

¹⁶ “as notas seguem a trilha do meu pensamento durante a tradução e tentam dar-lhe caráter gráfico” (César, 1999, p. 286)

comentada o servir de herramienta para elaborar comentarios en otras formas –en anotaciones de segmentos específicos, presentaciones, epílogos, entre otros. Al depender del proceso y objetivo de traducción, no existe una sola forma de presentar los comentarios.

Durante el proceso de nuestra traducción, realizamos anotaciones en los segmentos que iban representando un desafío, desde posibles interferencias entre el par lingüístico portugués-español hasta elementos muy específicos de la cultura brasileña. Debido al gran número de anotaciones, consideramos necesaria la selección de aquellas que comentaríamos en esta disertación, por lo que el siguiente paso fue clasificarlas. Faleiros y Da Silva (2015) consideran que la sistematización de las notas de traducción forma parte del proceso de investigación e ilustran una posible clasificación de acuerdo con su función. Basándose en las propuestas de Ana Cristina César (1999)¹⁷, Pascale Sardin (2007)¹⁸ y Solange Mittmann (2001)¹⁹, traen a discusión tres tipos de notas: (1) con función-meta, que exponen los problemas e incertezas del traductor con el decir, (2) de exégesis, que aluden a otras situaciones o discursos, como aspectos culturales y cívicos (3) e idiosincráticas o de estilo, que identifican al traductor como agente de sentidos.

Reconocemos que esta clasificación está pensada para notas a pie de página en una traducción, sin embargo, fue de gran ayuda para clasificar nuestras propias anotaciones y estructurar los comentarios de nuestra traducción. En esta disertación, distinguimos entre las anotaciones –notas hechas durante el proceso de traducción y revisiones–, los comentarios –anotaciones más desarrolladas en los capítulos III y IV donde se discuten los desafíos y elecciones de traducción– y las notas de traducción –notas a pie de página dentro del texto traducido, mínimas en nuestra traducción.

La primera clasificación de las anotaciones que realizamos se dividió en cuatro tipos: anotaciones léxicas y gramaticales –mayormente relacionadas con la interferencia entre el par lingüístico portugués-español–, marcas de oralidad o marcas de estilo que identificamos de la autora, la traducción de expresiones idiomáticas o coloquiales y, por último, elementos extralingüísticos referentes a la cultura brasileña. Conforme fue avanzando el desarrollo de la investigación, la clasificación fue afinándose a anotaciones lingüísticas, de estilo, relacionadas con el dialecto y el registro y de los

¹⁷ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

¹⁸ SARDIN, Pascale. De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes*, n. 20, p. 121-136, 2007.

¹⁹ MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

aspectos culturales. Basándonos en la clasificación comentada por Faleiros y Da Silva, nos inclinamos por los comentarios con función de exégesis, clasificación de Pascale Sardin a las notas de traducción que aluden a otras situaciones o discursos.

El enfoque cultural que seguimos durante el proceso y el objetivo de la traducción terminaron guiando la selección de estas anotaciones; de las cuales realizamos los comentarios de los últimos dos tipos. Los comentarios relacionados con la variación lingüística incluyeron la noción de dialecto y la noción de registro, apoyados por Hatim y Mason (1995) y siguiendo técnicas del polo de la aceptabilidad, acercando los factores lingüísticos al público meta de la traducción. Mientras tanto, los comentarios relacionados con los aspectos culturales se apoyaron de la noción de marcas y marcadores culturales de Aubert (2006), Azenha (2006) y Reichmann y Zavaglia (2014), pensando en la adecuación de la traducción para mantener los cuentos localizados en Brasil.

Cada uno de los comentarios fueron abordados en un capítulo diferente y fueron precedidos por este primer capítulo, que discute el acto del traducir, y el siguiente, que analiza los textos fuente como género narrativo. En conjunto, los cuatro capítulos, que hacen un análisis y visibilizan el proceso, y las traducciones al español de los cuentos conforman nuestra traducción comentada. A continuación, presentaremos la metodología detallada que seguimos durante el proceso de la traducción de los tres cuentos de Lygia Fagundes Telles y la elaboración de esta disertación como una traducción comentada.

1. 4 El viaje de los cuentos al español mexicano: metodología de traducción

Vale la pena comentar que la definición del objetivo orientó el camino de las tres traducciones; sin embargo, el proceso de cada una fue dinámico. Conforme el avance de la investigación, nuestra perspectiva como traductoras y lo que pretendíamos presentar en la traducción comentada, lo que perfeccionó nuestras técnicas y estrategias durante el proceso.

Textos fuente

1. Antes do baile verde (1965; 2009)
2. O jardim selvagem (1965; 2009)
3. Apenas um saxofone (1969; 2009)

Los cuentos fueron seleccionados a lo largo de la maestría, dejando por último, “Apenas um saxofone”, el cual escogimos una vez que fueron definidos los nuevos

criterios de selección solicitados en el examen de cualificación. El corpus propuesto originalmente seguía un criterio de selección cronológico y consideraba los siete cuentos publicados originalmente en 1965: “Antes do baile verde”, “A Caçada”, “A Chave”, “Meia noite em ponto em Xangai”, “A Janela”, “Um chá bem forte e três xícaras” y “O jardim selvagem”, debido a que los dos primeros ya contaban con una propuesta de traducción presentada en el proyecto de licenciatura de 2017. Tras una evaluación de la duración de la maestría (dos años y medio) reconsideramos la extensión del corpus y lo redujimos a tres cuentos, con el propósito de poder ahondar en los comentarios y la discusión del método de traducción, desafíos encontrados y las soluciones propuestas. Los criterios de selección, relacionados con el discurso narrativo, serán detallados más adelante en el capítulo “Presentación de los cuentos como texto fuente”.

La primera publicación de los cuentos (1965 y 1969) sufrió alteraciones por parte de la misma autora en cada una de sus ediciones, por lo que escogimos la última edición de los cuentos (2009) como texto fuente de la traducción.

Fases de la traducción

Inicialmente, realizamos una primera traducción de todos los cuentos, en la que cada uno tuvo un proceso diferente. El cuento “Antes do baile verde” fue traducido por primera vez en *El origen artístico en tres cuentos de Antes do baile verde de Lygia Fagundes Telles* (Ponce, 2017), tesis que realicé para obtener el grado de Licenciada en Letras Latinoamericanas. El cuento “O jardim selvagem” fue traducido el segundo semestre de 2018, usando la memoria de traducción *Wordfast*. Y, por último, el cuento “Apenas um saxofone” fue traducido a inicios de 2020, usando una tabla que ponía en paralelo el texto original y traducido en un documento de la plataforma Google Drive, donde podíamos ir haciendo algunas anotaciones.

En un segundo momento, todos los cuentos tuvieron un proceso de revisión en el que identificamos problemas y desafíos en la primera traducción y propusimos soluciones. Las revisiones fueron elaboradas en diversas reuniones con mi orientadora o de manera individual. Este fue un proceso circular a lo largo de la maestría en el que descansábamos las traducciones un tiempo y acudíamos nuevamente a ellas con otras propuestas. El proceso de la revisión fue acompañado en todo momento de anotaciones con el propósito de elaborar después los comentarios en la disertación.

Las revisiones –y la primera traducción del cuento “Apenas um saxofone”– fueron elaboradas en documento de Google Drive para poder ir llevando un registro de las anotaciones y modificaciones. Los cuentos en su lengua original fueron divididos en

segmentos y colocados en paralelo con los cuentos traducidos, estas tablas están presentadas en las APÉNDICES A, B y C. La división de los segmentos fue basada en la forma de cada uno de los cuentos. El cuento “Antes do baile verde” está compuesto mayormente por diálogos y pocos comentarios por parte de la narradora, mientras que en el cuento “O jardim selvagem” la narradora es mucho más participativa. Ambos fueron divididos por párrafos que, a su vez, marcaban un cambio de voz, ya fuese en forma de diálogo o narración:

Fragmento del cuento “Antes do baile verde”

— *Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha paciência, mas você vai me ajudar um pouquinho.*

— *Mas você ainda não acabou?*

Sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saio verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes. (TELLES, 2009, p. 58)

Tabla 1 - Fragmento del APÉNDICE A

6	— Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha paciência, mas você vai me ajudar um pouquinho.	—¡Estoy muy atrasada, Lu! Este disfraz está canijo... Ten paciencia, pero me vas a ayudar tantito.
7	— Mas você ainda não acabou?	—Pero, ¿aun no acabaste?
8	Sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saio verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes.	Sentándose en la cama, la joven abrió sobre sus rodillas el tutú verde. Usaba bikini y medias de redtambién verdes.

Por su parte, el cuento “Apenas um saxofone”, en forma de monólogos, es presentado en párrafos más largos, por lo que dividimos el texto en oraciones. Este formato fue realizado desde la primera traducción del cuento.

Fragmento delcuento “Apenas um saxofone”

Onde agora? Às vezes eu fechava os olhos e os sons eram como voz humana me chamando, me envolvendo, Luisiana, Luisiana! Que sons eram aqueles? Como podiam parecer voz de gente e serem ao mesmo tempo tão mais poderosos, tão puros? E singelos como ondas se renovando no mar, aparentemente iguais, só aparentemente. “Este é o meu instrumento”, disse ele deslizando a mão pelo saxofone. Com a outra mão em concha, cobriu meu peito: “e esta é a minha música”. (TELLES, 2009, p. 33)

Tabla 2 - Fragmento del APÉNDICE C

38	Onde agora?	¿Dónde ahora?
39	Às vezes eu fechava os olhos e os sons eram como voz humana me chamando, me envolvendo, Luisiana, Luisiana!	A veces cerraba los ojos y los sonidos eran como una voz humana llamándome, envolviéndome, ¡Luisiana, Luisiana!
40	Que sons eram aqueles? Como podiam parecer voz de gente e serem ao mesmo tempo tão mais poderosos, tão puros?	¿Qué eran aquellos sonidos? ¿Cómo podían parecer voz de gente y ser al mismo tiempo tan más poderosos, tan puros?
41	E singelos como ondas se renovando no mar, aparentemente iguais, só	Y cándidos como olas renovándose en el mar, aparentemente iguales,

	aparentemente.	soloaparentemente.
42	“Este é o meu instrumento”, disse ele deslizando a mão pelo saxofone.	“Este es mi instrumento”, dijo él deslizando la mano por el saxofón.
43	Com a outra mão em concha, cobriu meu peito: “e esta é a minha música”.	Con la otra mano en forma de concha, me cubrió el seno: “y esta es mi música”.

El cuento original, la traducción y las diferentes revisiones también fueron recopiladas en un archivo de Excel con el fin de identificar y marcar las modificaciones. A partir de esto, se seleccionaron los segmentos de las traducciones que causaron algún desafío o problema y los dividimos en tres categorías: aspectos culturales, desafíos relacionados a la variación lingüística y desafíos relacionados a aspectos gramaticales y léxicos (relacionados con el estilo de la autora y desafíos contrastivos entre el portugués y el español).

Como fase final, definimos los comentarios más pertinentes con el objetivo principal de esta traducción comentada: presentar una traducción comentada al español de tres cuentos del libro de *Antes do baile verde* de Lygia Fagundes Telles, considerando el público mexicano como público meta. Dividimos los comentarios en dos grandes ejes: los desafíos relacionados con la variación lingüística y los desafíos con referencias que remitían a aspectos culturales. Presentamos en la disertación el número del segmento con el desafío de traducción, seguido de una tabla que contiene el texto original y el texto traducido, subrayando el foco de atención y, por último, una discusión sobre este segmento en específico. En el comentario, las palabras o expresiones en portugués se encuentran resaltadas en cursivas y subrayadas; mientras las que están en español se encuentran entre comillas simples y subrayadas. A continuación, presento el ejemplo del primer segmento comentado en las anotaciones sobre el registro en “O jardim selvagem”:

Segmento 7: *enfurnada* > metida

<i>Mais tarde, quando eu já <u>enfiava</u> a camisola para dormir, tia Pombinha entrou no meu quarto. Sentou-se na cama. A caixa de doces já devia <u>estar enfurnada</u> em alguma gaveta. Sovina, sovina.</i>
Más tarde, mientras <u>me ponía</u> el camisón para ir a dormir, tía Pombinha entró a mi cuarto. Se sentó en la cama. La caja de dulces ya debía de <u>estar metida</u> en algún cajón. Tacaña, tacaña.

Desde el inicio del cuento podemos reconocer el tenor coloquial que Ducha como narradora sigue en su discurso, en el que expone continuamente su juicio de valor y percepciones de lo que gira a su alrededor. Este segmento aparece poco después de la visita del tío Ed, cuando Pombinha entra al cuarto de la narradora. En él, nos enfrentamos principalmente a la traducción de la palabra *enfurnada* que significa ‘escondida’ y viene de la imagen de estar dentro de un tipo de caverna, designado en portugués por la palabra *furna*. La imagen que la narración transmite es que los dulces deben estar ocultos en la profundidad de los cajones para que Ducha

no los pueda encontrar. Para trasladar la imagen de estar al fondo de algo, optamos por la palabra 'metida', dejando la traducción como 'metida en algún cajón'.

Herramientas

Como principales herramientas de traducción fueron consultados diccionarios monolingües *online* en español –*Diccionario de la Lengua Española* (DLE), *Diccionario del español de México* (DEM) y *Dicionário del español actual CLAVE*– y en portugués –*Dicionário Caldas Aulete*, *Moderno dicionário da língua portuguesa Michaelis* e *Dicionário in Formal*–, diccionarios bilingües portugués-español *online* –*Reverso Dicionario*, *Espasa Calpe*, 2001– e impreso (Moreno; González, 2003), diccionarios de sinónimos en portugués y español, y corpora en español y portugués (Mark Davis BYU). Además, realizamos búsquedas en internet de wikis, imágenes y videos.

CAPÍTULO II

PRESENTACIÓN DE LOS CUENTOS COMO TEXTO FUENTE

2. 1 La obra de Lygia Fagundes Telles: presentación de la autora y su obra

Lygia Fagundes Telles nació el 19 de abril de 1923 en São Paulo y pasó la infancia en el interior del estado. Comenzó su carrera como escritora a los quince años con el libro de cuentos *Porão e sobrado* (1938), el cual posteriormente fue rechazado por la autora al reconocerlo como una serie de ensayos secundarios (MARRECO, 2013, p. 20). Su obra está compuesta por cuatro novelas -*Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no aquario* (1963), *As meninas* (1973) y *As horas nuas* (1989)-, catorce libros de cuentos, cuatro libros clasificados como ‘ficción y memoria’, un libro de crónicas y un guion cinematográfico escrito en conjunto con Paulo Emílio Sales Gomes. De sus cuatro novelas, tres han sido traducidas al español: *Las meninas* (1978) por Estela dos Santos, *La fuente de piedra* (1987) por Jordi Marfà y *Las horas desnudas* (1990) por Basílio Losada. Fue elegida como miembro de la Academia Brasileira de Letras (ABL) en 1985, recibió cinco ‘PrêmiosJabuti’, por los libros *Verão no aquário*(1965), *As meninas* (1974), *A disciplina do amor* (1980), *A noite escura e maiseu*(1995) e *Invenção e memória*(2001), ganó el ‘PrêmioCamões’ en 2005 y fue postulada al Nobel de Literatura por la União Brasileira de Escritores (UBE) en 2016 (ABL, 2016). Además de su carrera literaria, se graduó en Derecho de la Facultad del Largo São Francisco en 1946, donde, como estudiante, fue miembro de la academia de Letras de su facultad y colaboró con los periódicos *Arcádiay Balança*.

En una entrevista realizada en 1998 por la revista *Cadernos de Literatura Brasileira* del Instituto Moreira Salles, Lygia Fagundes Telles reconoce su oficio de escritora como una *celebración a la creatividad humana*. Comienza el proceso de escribir un cuento o una novela como un ritual: se lava los dientes, se peina el cabello, se arregla elegantemente y comienza su tarea. La escritora se entrega al papel de creadora y reconoce el momento artístico como el *momento importante* al que se entrega con seriedad:

[Escribir] Es mi oficio, ¿comprendes? Y como cualquier oficio, escribir exige esa seriedad. Exige competencia y amor. La

competencia por sí sola no es suficiente. Puedo tener 200 diplomas, y aunque sea un carpintero, si hago mi mesa sin amor, esta se va a ladear. El amor es la entrega, la donación, la pasión —y la pasión es la vocación.²⁰(TELLES, 1998a, p. 34,traducción nuestra)

La dedicación de Lygia a la escritura es también celebrada en la crítica literaria. Ataíde (1972) reconoce en la narrativa de Lygia Fagundes Telles una labor artesanal y consciente, dotada de sensibilidad artística. Esta atención y exigencia a nivel lingüístico se refleja en una construcción léxica y semántica que puede expresarse con claridad y sencillez. A través de los ojos del crítico literario, la obra de Lygia se presenta pura en el empleo del lenguaje, esto quiere decir, despojada de prejuicios y artificios de estilo, escrita con un vocabulario correspondiente a una media común brasileña y cargada de una ambigüedad como resultado de la naturaleza humana, pero no de la construcción del texto en sí (ATAÍDE, 1972, p. 91 – 92).

Por su parte, Resende (2016) destaca el trabajo editorial que la autora da a sus textos cada vez que se publican de nuevo: regresa constantemente a ellos y, según la exigencia de cada trama, altera los textos ‘enjugándolos’ con un lenguaje más conciso o ‘encharcándolos aún más’²¹ (RESENDE, 2016, p. 136, traducción nuestra). La atención de Lygia en las palabras y las alteraciones en cada edición hacen que los textos alcancen cierta naturalidad y espontaneidad expresadas por un registro coloquial y similar al habla que se actualiza de formas constantes. Según Resende (2016), hablando principalmente del trabajo de edición en los cuentos de *Antes do baile verde*, las alteraciones también se vuelven sustituciones de objetos que eran más usados en la época cuando los cuentos fueron escritos por otros más recientes, atribuyéndoles una mayor atemporalidad y/o actualidad²² (RESENDE, 2016, p. 185).

Entre la vasta obra literaria de Lygia Fagundes Telles encontramos en su mayoría cuentos. La autora reconoce que, por la brevedad de este género literario, *la escritura debe ser intensa y arrebatadora*, apelando a la seducción del lector en un

²⁰ “É o meu ofício, compreende? E como qualquer ofício, escrever exige essa seriedade, exige competência e amor. Só competência não é suficiente. Eu posso ter 200 diplomas, mas mesmo que eu seja um marceneiro, se fizer a minha mesa sem amor, ela vai entortar. O amor é a entrega, a doação, a paixão —e a paixão é a vocação.” (TELLES, 1998a, p. 34)

²¹ Resende (2016, p. 136) utiliza la expresión ‘enjugamento da linguagem’ para referirse a las alteraciones que hacen el texto más conciso, conforme una acepción figurada de ‘enxugar’ en portugués: “Cortar ou reduzir o que é supérfluo ou excessivo” (MICHAELIS), y crea la expresión paralela de ‘encharcá-la (a linguagem)’ para referirse a las alteraciones que tienen como fin agregar más detalles en la narrativa.

²² Resende ejemplifica con el término ‘vitrola’ en la primera versión del cuento “Apenas um saxofone”, que posteriormente fue sustituida por “toca-discos”.

tiempo efímero. En la misma entrevista citada anteriormente, Lygia Fagundes Telles hace una analogía entre el cuento como género literario y el condenado a muerte:

Me doy cuenta que está comenzando a nacer un cuento cuando, al analizar los personajes, veo que estos son, de cierto modo, limitados. Tienen que vivir aquel instante con toda la fuerza y la vitalidad que les pueda dar, porque ninguno de ellos va a durar. Esto quiere decir que, con ellos, necesito seducir al lector en un tiempo minúsculo. No voy a tener la noche entera para eso, con whisky, caviar, ¿me explico? Necesito ser rápida, infalible. El cuento es, por lo tanto, una forma arrebatadora de seducción. Es como un condenado a muerte, que necesita aprovechar la última cena, la última música, el último deseo, el último todo. (TELLES, 1998a, 29, traducción nuestra)²³

Antes do baile verde es la primera antología de cuentos de Lygia Fagundes Telles, hasta hoy celebrada por su selección y trabajo autoral. Este libro reúne los mejores cuentos de sus obras publicadas hasta 1970: *O cacto vermelho* (1949), *História do desencontro* (1958), *O jardim selvagem* (1965) y cinco cuentos inéditos: “Os objetos”, “Verde lagarto amarelo”, “Apenas um saxofone”, “Helga” e “O moço do saxofone”. El libro fue publicado por primera vez en 1969 por la Editora Bloch con dieciséis cuentos, y reeditado en 1970 con veinte cuentos por la editorial José Olympio. En 2009, la editorial Companhia das Letras volvió a publicarlo con dieciocho cuentos, y recientemente fue incluido en una antología que reúne todos los cuentos de Lygia Fagundes Telles titulada *Os Contos* (2018).

Los cuentos de este libro cuya traducción comentada es tema de esta disertación son “Antes do baile verde” > “Antes del baile verde”, “O jardim selvagem” > “El jardín salvaje”, ambos publicados por primera vez en 1965 en el libro *O jardim selvagem*, y “Apenas um saxofone” > “Tan solo un saxofón”, publicado por primera vez en 1968 en *Os melhores contos do Brasil*, antología que reúne a los premiados del I Concurso Nacional de Cuentos de la Fundación Educacional del Estado de Paraná²⁴. Los tres cuentos se encuentran por primera vez en el libro *Antes do baile verde* en la edición de

²³ “Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo.” (TELLES, 1998a, 29)

²⁴ La antología reúne los cuentos premiados de Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Jurandir Ferreira, Flávio José Cardoso, Ignacio de Loyola y Luiz Vilela. La portada de este libro se encuentra disponible en <<https://www.traca.com.br/livro/584572/#>>

José Olympio de 1970, y recuperamos como texto fuente la edición de Companhia das Letras de 2009 que, aunque no se trate de la última impresión, sí es la última edición.

El primer cuento, “Antes do baile verde”, narra la conversación entre una joven, Tatisa, de clase media y su empleada doméstica, Luzinha, mientras terminan de preparar el disfraz de carnaval que Tatisa usará para un baile verde. La primera escena del cuento es una comparsa de carnaval desfilando por la calle y cuyo uno de sus integrantes saluda a la ventana donde las personajes están asomadas. Inmediatamente después, las mujeres son presentadas a través del diálogo, comenzando por Tatisa, quien le pide ayuda a Luzinha para terminar su disfraz y la arrastra hacia el interior del cuarto. Luzinha entonces comienza a trabajar con la última parte del disfraz, un tutú verde adornado con lentejuelas, y Tatisa continúa preparándose. La conversación se centra en el carnaval hasta que Luzinha la interrumpe para comentar sobre el estado de salud del padre de Tatisa, quien se encuentra muy enfermo en otro cuarto de la casa. El tema se vuelve un punto de tensión en el diálogo, sobre todo para Tatisa, quien habla de él con mucho cuidado, lo evade e incluso lo niega.

Entre el entusiasmo por el carnaval y la preocupación por la salud del padre enfermo, vamos descubriendo otros elementos de la historia. Las personajes conversan sobre las decepciones del último carnaval y las expectativas que tienen de este, sobre sus respectivas parejas con los que se encontrarán y sobre la imagen de Tatisa y su disfraz verde. Sin embargo, aunque esporádicamente, también nos vamos enterando de que el padre: quien tiene sesenta y seis años, se encuentra en casa porque el hospital ya no podía cuidarlo y está probablemente moribundo. En un momento de la conversación, las personajes escuchan un gemido, ante la sospecha de que puede provenir del cuarto donde está el padre enfermo, deciden ignorarlo y suponer, aunque no tan convencidas, que viene de la calle. Sin confirmar cómo se encuentra este, las mujeres terminan de prepararse y salen del cuarto. En las escaleras de la casa, ambas dudan un par de segundos, pero es Luzinha quien toma la iniciativa y Tatisa la sigue, cerrando la puerta de la casa y abandonando un par de lentejuelas mal pegadas del tutú que intentan alcanzarla.

El segundo cuento, “O jardim selvagem” nos presenta a Ducha como narradora, una niña o preadolescente viviendo con su tía Pombinha. Ducha se encuentra fascinada por Daniela, la mujer con la que su tío Ed se acaba de casar y a quien nunca llega a conocer. Desde el comienzo se insinúa que existe un misterio alrededor de la figura de Daniela, cuando el tío Ed, en una visita a Pombinha, compara a su esposa con un ‘jardín salvaje’. Esta comparación intriga a Ducha y le pregunta a su tío qué es un jardín

salvaje, pero solo recibe una respuesta con desdén: ‘un jardín salvaje es un jardín salvaje, niña’. Eso no desanima a la narradora, quien irá construyendo una imagen fragmentada de Daniela a través del diálogo que sostiene con el resto de los personajes: su tía Pombinha, su cocinera Conceição y la cocinera de su tío Ed.

Daniela es retratada como una mujer sofisticada que viste ropa elegante, da regalos caros y tiene siempre cubierta la mano derecha con un guante que combina con el resto de su vestimenta. En contraste, desde la comparación del tío Ed al comienzo del cuento, se sugiere que Daniela puede representar una amenaza. Esta tensión se intensifica durante toda la trama y alcanza su clímax durante la visita de la cocinera de sus tíos, quien revela que su antigua patrona tenía arranques de violencia y mató con un tiro en la oreja a su perro al enterarse que este estaba enfermo. La historia finaliza con la muerte inesperada del tío Ed, quien aparentemente se suicida con un tiro después de enfermarse gravemente. Entonces Ducha imagina a Daniela usando un traje de luto y un guante negro, insinuando la responsabilidad que esta pudo tener en la muerte de su tío.

El tercer y último cuento, “Apenas um saxofone”, presenta el monólogo interior de Luisiana, una mujer rica de cuarenta y cuatro años, mientras toma whisky sola en la oscuridad de su lujosa y fría sala. El monólogo se desarrolla entre quejas sobre su mundo construido por las apariencias y los recuerdos de su juventud, donde vivió el verdadero amor. Como una moderna *Dama de las Camelias*, Luisiana nos cuenta su vida a través de la figura de los hombres: su decorador de interiores, René, quien ayuda a reproducir las apariencias a través de la casa, y sus tres amantes: un viejo que le da dinero, un joven que le da placer y Xenofonte, un profesor que le da sabiduría. Frente a todos ellos, Luisiana cumple un papel para complacerlos, ya sea como buena amante, alumna o cliente. Sin embargo, a pesar de todos sus bienes y lujos, anhela la presencia del hombre que amó en su juventud: el joven del saxofón cuya música la embelesaba. La vida con él era mucho más humilde y la falta de ambición del saxofonista desespera a Luisiana, quien comienza a retarlo para que le demuestre su amor. La protagonista se vuelve cada vez más caprichosa y exigente, terminando la trama del cuento con el último reto: que su amante se mate inmediatamente. El final queda abierto, se deja tanto al lector como a la narradora sin saber si el saxofonista se suicida o no.

Nos parece importante mencionar algunas de las alteraciones que reciben estos cuentos a lo largo de las reediciones y que Nilton Resende presenta en su estudio crítico sobre el libro *Antes do baile verde*. En “Antes do baile verde” el lenguaje se vuelve más coloquial tanto en el habla como en la narrativa. La protagonista, Tatisa, se presenta en un tono con mayor osadía y puntualizando, con un habla más explosiva y agresiva, el

coraje e irritación por el estado de su padre y el obstáculo que le representa a sus planes de carnaval²⁵ (RESENDE 231 – 240). En “O jardim selvagem”, la estética de la narración como chisme se refuerza por el uso de la elocución *diz que* y el trato de Pombinha hacia su hermano se refuerza en un tono maternal y posesivo. Llama la atención la alteración de la edad de la protagonista, Daniela, cuya figura carga con el prejuicio del envejecimiento de una mujer: de treinta y pocos años pasa a tener casi cuarenta. Esto refleja un cambio de percepción en la última edición del cuento sobre el momento en que una mujer comienza a envejecer. Por último, en “Apenas um saxofone”, las alteraciones permiten una lectura más veloz y, por lo tanto, más oral: la supresión de comas y disminución de palabras como *só, que, mas*, así como palabras deducibles que puedan parecer reiterativas. Estas anotaciones fueron de gran importancia durante el proceso de traducción, pues ayudaron a resaltar ciertos elementos del lenguaje que seguía el texto.

Una comprensión del funcionamiento del texto fuente es de gran ayuda para el proceso de traducción, por lo que creemos importante realizar también un análisis narrativo de los cuentos, destacando su valor literario, y que presentaremos a continuación en el siguiente apartado.

2.2 Los cuentos de *Antes do baile verde*: análisis narrativo de los textos fuente

Durante el Ciclo de Conferencias *A mulher na sociedade contemporânea* del Comité Cultural Femenino de la Academia Brasileña de Letras en agosto de 1998 en la ciudad de Rio de Janeiro, en su plática “*As personagens femininas*”, Lygia describe la obra literaria usando la metáfora de la araña, haciendo las siguientes analogías: la araña es la idea, la telaraña es la trama y los insectos son sus personajes²⁶:

[...]si la araña está con todo el poder de la razón, teje una telaraña que funciona. Es en esa telaraña que los personajes (los insectos) quedarán

²⁵Como ejemplo, en la primera edición del cuento, cuando Luzinha intenta convencer a Tatisa de que su padre está muriendo, la protagonista le responde: “Pare de bancar o corvo, Lu! Sua chata.”; mientras que en la edición de 2009 incrementa la irritación en su respuesta: “Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo”. Según Resende (2016, p. 239-238), además del uso de la expresión “merda”, la expresión “sua chata” infantilizaba al personaje y atenuaba su exasperación.

²⁶ La metáfora es presentada en una discusión sobre las personajes femeninas en la escritura de Lygia Fagundes Telles, por lo que, a pesar de que no exista esa ambigüedad del uso en femenino de la palabra “personaje” en español, adoptamos el uso del género femenino a lo largo de esta disertación, ya que la autora decide recalcarlo en la misma conferencia: “prefiero usarlo en género femenino, las personajes, dentro de la concepción latina: persona, femenino” (TELLES, 1998b, p. 112, traducción nuestra). De igual manera, cuando en sus cuentos no hay una definición de quién es el narrador, decidimos también usar el femenino: la narradora.

entretejidos, la araña se queda esperando y ellos terminan cayendo en la trampa. Entonces viene rápidamente la araña, y ¡ñac!, chupa al insecto hasta su fin.²⁷(TELLES, 1998b, p. 113)

Como parte del proceso de comprensión de nuestros tres textos fuente, diseccionaremos los cuentos de la misma forma que Lygia lo hace en esta metáfora: identificaremos los elementos que componen la narrativa, prestando atención a aquellos que llamaron la atención durante el proceso de traducción. El análisis narrativo es una de las primeras herramientas del crítico literario, y en esta ocasión, del traductor literario, que según su propósito puede contener diferentes abordajes y profundidades. Con el fin de unificar los conceptos, utilizaremos el modelo propuesto con fines didácticos de la profesora Cândida Vilares Gancho en su libro *Como analisar narrativas* (1991).

En primer lugar, Gancho (1991) identifica los diferentes tipos de narrativas: la novela, *la nouvelle* o novela corta, el cuento, que varían principalmente entre ellas por el número de conflictos y personajes, y la crónica, un texto híbrido que pretende comentar, contar y describir. A continuación, hace un desglose de los elementos que componen a la narrativa: la trama, los personajes, el tiempo, el espacio, el ambiente y el narrador (o narradora). Y finaliza haciendo una división entre las formas del discurso (directo, indirecto e indirecto libre) tanto a nivel de los personajes como del narrador. Todo este análisis de elementos permite al crítico o traductor identificar el tema y el asunto del cuento, siendo el primero la idea abstracta y el segundo el que concreta esa idea.

En este apartado, ahondaremos principalmente en los elementos narrativos de los tres cuentos. En primer lugar, la trama involucra un conflicto, el cual es el elemento que estructura los hechos de la historia y se estudia por medio de acciones o movimientos psicológicos. Los personajes funcionan como responsables del desarrollo de la trama a través de la acción y/o el habla de forma directa o indirecta. Estas acciones se presentan en un tiempo cronológico o psicológico, tienen una duración marcada por índices de tiempo y se desarrollan en una época. De igual forma, se sitúan en un espacio físico que es analizado por sus características y funciones en la historia. Identificados en un espacio-tiempo, los personajes se rodean por el ambiente o clima que se compone por un conjunto de determinantes psicológicos, religiosos, morales o socioeconómicas. Por

²⁷ “[...] se a aranha está com todo o poder da razão, ela tece uma teia que funciona. É nessa teia que as personagens (os insetos) vão ficar enteados, a aranha fica esperando e eles acabam por cair na armadilha. Então vem rapidamente a aranha, e nhac!, suga o inseto até o fim.” (TELLES, 1998b, p. 113, traducción nuestra)

último, toda esta información la recibimos a través del narrador cuya función es transmitirnos la trama desde un foco narrativo y punto de vista específico.

Este análisis narrativo tiene como fin el presentar los textos fuente como textos literarios y narrativos antes de comenzar la discusión sobre sus traducciones al español. Por ello, la interpretación que resulte de esta disección de los cuentos estará enfocada a aquellos elementos que serán discutidos en la traducción: la variación lingüística y los aspectos culturales. La interpretación no será literaria ni buscará explicar o atribuir algún significado a los cuentos, siendo esa la tarea del crítico literario.

2.2.1 La fuerza del carnaval: análisis narrativo de ABV

En 1998, en el Ciclo de Pláticas del Comité Cultural Femenino de la Academia Brasileña de Letras, Lygia contó a su público una anécdota que después usó como inspiración para el cuento “Antes do baile verde”. Durante un coctel, la escritora recuerda haber escuchado la siguiente frase: “Pero tuvo el año entero para morir y acabó muriendo justo hoy, ¡maldición! Mi vestido para la fiesta ya estaba encima de la cama y de repente esa noticia...”²⁸(TELLES, agosto 1998, p. 114, traducción nuestra). Asustada por la crueldad de las palabras, estas quedaron retumbando en su cabeza y comenzaron a enmarañar una historia. Esta frase entonces se convirtió en el conflicto al que Tatisa se enfrenta en el cuento “Antes do baile verde”. Si cumple su labor como hija y se queda a cuidar a su padre moribundo, perderá el baile verde que lleva esperando durante meses, es la lucha entre el deber y el deseo.

Desde la primera escena, el cuento expone al lector a un ambiente carnavalesco, guiándolo a través del diálogo a un clima mucho más tenso: representado por el desorden del cuarto de Tatisa, el ruido de la calle y el silencio lúgubre del interior de la casa. Luzinha introduce el conflicto, pero es Tatisa la que debe tomar la decisión entre quedarse a cuidar al padre enfermo o salir a disfrutar el carnaval. Conforme el cuento va avanzando, las dos personajes van desbordando más sus emociones, por la excitación del carnaval y la embriaguez de Tatisa, quien comienza a beber whisky. El punto más tenso de la historia, el clímax, es el gemido que escuchan las personajes, que entre líneas siembra la duda en el lector sobre su procedencia, la calle o la habitación del padre, y significado, un ruido del carnaval o el último suspiro del padre. Como

²⁸ "Mas ele teve o ano inteiro para morrer e foi morrer justamente hoje, que chato! Meu vestido para a festa já estava em cima da cama e de repente essa notícia..." (TELLES, agosto 1998, p. 114). La frase fue recuperada de la transcripción de la plática *As personagens femininas* que Lygia dio el 19 de agosto de 1998.

desenlace, Tatisa y Luzinha salen al carnaval y, por lo tanto, abandonan al padre, dejando abierta la posibilidad de su muerte.

El cuento tiene siete personajes, de los cuales el lector solo tiene un contacto directo con dos: Tatisa y Luzinha, las cuales construyen la trama a través del diálogo. Tatisa, la protagonista, es una mujer joven de clase media, y Luzinha, su empleada doméstica, es una mujer negra, elemento sutilmente discutido en la narración y que abordaremos más adelante como desafío de traducción de los aspectos culturales. Según Gancho (1991), un personaje es aquel ser ficticio que actúa o habla, directa o indirectamente en el texto y se define por sus acciones, juicio del narrador y/u otros personajes en la historia (GANCHO, 1991, p. 10 – 14). Los otros personajes –a excepción del negro del bombo, quien es mencionado por la narradora–, Raimundo, el padre de Tatisa, el médico y el novio de Tatisa, son apenas mencionados en la conversación de las dos mujeres; sin embargo, pese a su ausencia, cumplen una función dentro de la trama.

Raimundo cumple la función de ser una de las motivaciones de Luzinha de salir al carnaval; es un personaje que está “esperando” y que, debido a sus problemas de ira, representa una amenaza a Luzinha en caso de que esta se demore demasiado. El personaje de Raimundo hace de *la prisa* de Luzinha por acabar el disfraz de Tatisa, una decisión mucho más elaborada que el tan solo querer disfrutar el carnaval. Por otro lado, el padre de Tatisa cumple una acción: estar muriendo. Aunque el lector nunca lo vea, ni el narrador lo confirme, su estado de salud es el motivo principal de conflicto en la historia. La tensión en la conversación entre ambas personajes que ya decidieron ir al carnaval, pero juzgan a la otra por no quedarse, se debe a la idea del deber cuidar al enfermo. El padre, sin hacer directamente nada, crea la motivación de las discusiones en el diálogo y el propio conflicto del cuento. Los otros tres personajes cumplen funciones más sutiles: el negro del bombo presenta a las personajes en la ventana, el médico provoca que Tatisa tenga que cuidar a su padre y el novio de Tatisa refuerza su deseo de ir al baile verde.

El cuento transcurre durante el carnaval brasileño, sin mencionar una fecha específica. Nos arriesgamos a ubicarlo en los años sesenta por la mención del carro Tufão, famoso en esta época. Sobre la duración del cuento, este se desarrolla en el periodo en que las dos personajes se demoran pegando las últimas lentejuelas del tutú del disfraz para el baile verde. Ambas mujeres están apresuradas por terminar, por lo que probablemente no sea más que un par de horas. Sin embargo, el cuento presenta también menciones al pasado, como el desarrollo de la enfermedad del padre y lo que

estaban haciendo las personajes el último carnaval. La narración es cronológica, mientras que el diálogo va insertando los eventos del año anterior.

Como el tiempo, los espacios del cuento también son limitados, siendo el más importante la casa de Tatisa. Este espacio se disecciona en tres lugares: el cuarto de la protagonista, la ventana que da a la calle y las escaleras que presencian la huida de las personajes. Aunque el cuento se desarrolla principalmente en un espacio cerrado, la narración comienza en la calle y mantiene su conexión con la casa a través de la ventana, por la que se cuele el ruido y alboroto del carnaval. El cuarto de Tatisa sitúa el conflicto de la historia, la cual se refleja en el desorden provocado por la excitación del carnaval –las lentejuelas, el whisky y el pegamento regados en el suelo. Por su parte, las escaleras se encuentran al interior de la casa y cumplen la función de conectar los espacios entre los que los personajes deben decidir: el cuarto del padre y la puerta que abre al carnaval. Se mencionan otros espacios durante el diálogo, pero tienen un menor protagonismo, como el hospital y la calle en donde desfilan las comparsas de carnaval.

El espacio y el tiempo sirven como elementos concretos del ambiente, clima en el que los personajes se desarrollan, proyectan o entran en tensión con el conflicto. El primer índice del ambiente está en la época en que sucede la trama: el carnaval refleja un ambiente festivo y que entra en tensión con un ambiente lúgubre por el estado de salud del padre de Tatisa. El contexto también evidencia la tensión entre dos morales en el cuento: la labor como hija y buena empleada de cuidar al padre moribundo o el papel de participante del carnaval que arrastra a los personajes. Es decir, el carnaval lucha contra las normas de la sociedad y termina ganando al tratarse de una parte importante de la identidad brasileña.

La narración de este cuento resulta interesante: presenta una predominancia del diálogo, por el cual se va construyendo la trama, y, por lo tanto, leemos a una narradora poco participativa. Esta se encuentra en tercera persona y aparentemente no tiene un juicio en particular, absteniéndose a contextualizar la conversación de las dos mujeres.²⁹ El tema que más aborda es el carnaval: describe lo que pasa en la calle, el cuarto desordenado, el disfraz de ambas personajes, el estado físico de Tatisa (la ropa, el sudor, los movimientos lascivos y la embriaguez) y el desenlace (las escaleras, la huida de los personajes y las lentejuelas queriendo alcanzarlas).

Otros temas subyacentes se observan si prestamos atención en los elementos narrativos del cuento, como la desigualdad social y racial, resultado de las brechas

²⁹ En el capítulo cuatro sobre la traducción de los elementos culturales, notaremos que, aunque de manera sutil, la narradora tiene un juicio racial respecto a las personajes.

socioeconómicas entre los personajes y el racismo en Brasil; estos elementos se reflejan tanto en nuestras decisiones de traducción relacionadas con la variación lingüística como en nuestras discusiones sobre los aspectos culturales.

2.2.2 El chisme y su manipulación: análisis narrativo de OJS

El cuento "O jardim selvagem" presenta el misterio que gira alrededor de Daniela, quien es descrita por medio de rumores y chismes: sin participación directa en la trama y construida por voces ajenas que cuentan, dicen o suponen. Desde el título reconocemos la contradicción que describe a la protagonista: un jardín como ambiente natural controlado, que es definido como salvaje, escapando de toda domesticación. Abstraída por la comparación, Ducha escucha e indaga sobre la figura de Daniela con el resto de los personajes. Como a la comida con la que acompaña las conversaciones, Ducha saborea y devora el chisme.

La forma en que es presentado el texto ayuda al lector a reconocer en Daniela –aunque se trate de un personaje que no habla– el protagonismo del cuento. Desde la primera escena, se compara a Daniela con un 'jardín salvaje'; es aquí donde yace el conflicto que motiva la historia: ¿qué es un jardín salvaje?, ¿quién es Daniela?, ¿representa una amenaza para la familia? La tensión crece cuando descubrimos que mató a su perro y se sugiere que tiene repentinos arranques de violencia. El resto de los personajes insisten en ver a Daniela como una amenaza, mientras que la admiración de Ducha va creciendo hacia su nueva tía. El clímax del cuento se presenta con la enfermedad del tío Ed, es a partir de este momento que Daniela se vuelve realmente una amenaza. Sin confirmar su responsabilidad en la muerte de Ed, el desenlace termina con la descripción de una Daniela en luto y la imagen que Ducha logró construir de ella: elegante y con un guante negro en la mano derecha.

El cuento tiene un total de siete personajes, los cuales podemos dividir por su función entre los que dan información y los que forman parte del misterio. Los personajes que dan información son Pombinha, la cocinera de Daniela y Conceição, mientras que los que forman parte del misterio son Daniela, Ed y Kleber, el perro de Daniela. Por su parte, Ducha cumple la función de recibir la información y presentárnosla a los lectores. Vale destacar que la función del tío Ed comienza como el que da información, e incluso da nombre al cuento, y termina transformándose en parte del misterio.

Lo que llegamos a saber del tío Ed es a través de las tres personajes que dialogan con Ducha: Pombinha habla de su infancia, la cocinera aplaude la bondad de su patrón;

y Conceição nos informa su muerte. Ed es presentado como un hermano menor que, a pesar de sus cuarenta años, es vulnerable a las acciones de su esposa. Por su parte, Daniela es presentada como una mujer elegante, atenta –cuida a su esposo durante la enfermedad– y encantadora, como un jardín, que tiene un lado salvaje: es impulsiva, impúdica –al bañarse desnuda en la cascada– e iracunda.

Pombinha es la primera que revela información sobre el misterio y el personaje en el que la narradora se detiene más en su descripción. Ducha ve a su tía Pombinha como un opuesto a la imagen que va formando sobre Daniela: su imagen visual es caricaturizada, comparándola con un pavo (o guajolote), y descrita como una mujer avara, nerviosa y exagerada. Mientras que Daniela es admirada por Ducha, Pombinha es constantemente desacreditada. La cocinera es de quien Ducha recibe más información sobre Daniela y Ed, al ser el personaje que tiene mayor contacto con la pareja. Esta narra la historia del perro Kleber, a quien Daniela asesina en un supuesto acto de misericordia, y habla sobre los arranques de ira de la mujer. El habla de la cocinera es discutida en el capítulo sobre variaciones lingüísticas, al representar un desafío durante el proceso de traducción.

Por último, Ducha, como narradora-personaje, transmite su personalidad a través de la narración y se presenta como un testigo sumamente parcial. Reconocemos, a través de su posición sobre los hechos, una actitud cínica ante la situación, un humor ácido y un deseo por contradecir a su tía Pombinha. Podemos arriesgarnos a decir que Ducha es un personaje goloso: tanto por la comida como por el chisme. Mientras que a la tía Pombinha y a la cocinera les gusta hablar, Ducha está dispuesta a deglutir toda esa información.

Además de la función que cumplen en la historia, los personajes son caracterizados por sus nombres. Según Resende (2016), Lygia atribuye a los nombres de sus personajes una antroponimia que el lector más dedicado usará como herramienta para develar el misterio de la historia (RESENDE, 2016, p. 339 – 340, traducción nuestra). Kleber es aquel al que “le confían un secreto y él lo lleva a la tumba”³⁰, Daniela, derivado de Daniel, significa “Dios es mi juez”³¹, y Eduardo, de origen inglés, es aquel que tiene riquezas. Al considerarla relevancia de los nombres intencionados, se refuerza la lectura de la culpabilidad de Daniela, quien asesinó a Kleber, su único testigo, y que, por lo tanto, nadie es capaz de juzgarla. Este es el cuento –de los tres que fueron traducidos– con más personajes y más intercambio de diálogo entre ellos. Esta

³⁰ “alguém lhe confia um segredo, ele o leva até o túmulo” (RESENDE, 2016, p. 339).

³¹ “Deus é meu juiz” (RESENDE, 2016, p. 339).

relación entre nombres, función en el cuento y caracterización fue un tema que discutimos durante la traducción de aspectos culturales.³²

La única información que tenemos sobre la época en que ocurrieron los hechos es gracias a la edad de Ducha, quien sabemos que aún está en la escuela, y muy posiblemente, por su actitud frente a su tía, sea una adolescente. Fuera de eso, el cuento no da ningún indicio específico de la época en que ocurren los hechos, por lo que cuenta con cierta atemporalidad. El tiempo en el que se presenta la narración es cronológico y se desarrolla en un aproximado de tres meses, dividido en seis momentos diferentes. En cada uno, un personaje habla y cede un poco de información sobre Daniela, mientras Ducha modera a través de preguntas o insinuaciones. Los momentos son: (1) la visita de Ed, (2) la conversación después de la misma con tía Pombinha, (3) la conversación de Pombinha después de la visita de Daniela, (4) la conversación con la cocinera de Daniela y Ed, (5) cuando Ducha se entera de la enfermedad de su tío y (6) el aviso de la muerte de Ed. Ducha presenta siempre estos momentos con marcadores temporales, haciendo referencia al tiempo que ha pasado: (2) “Más tarde”, (3) “El sábado en la mañana”, (4) “el mes siguiente”, (5) “dos meses después”³³(TELLES, 2009, p. 105-113, traducción nuestra).

Igual que los personajes, los espacios en el cuento son divididos en dos, los lugares en donde se sitúan las conversaciones –la sala, el cuarto y la cocina– y los lugares en donde ocurre el misterio de Daniela –la casa de campo, la cascada y el comedor. Ducha escucha por primera vez sobre su nueva tía en la sala, escenario que dura tan solo unos minutos. En el cuarto, Pombinha se queja de Daniela y recuerda la infancia de Ed, arrojando a su sobrina, quien no esconde el fastidio que su tía le provoca. El entorno del cuarto representa el papel de cuidadora que Pombinha pretende cumplir, con Ed –quien después muere– y con Ducha –quien la rechaza. Los datos importantes relacionados al conflicto de la historia –la naturaleza salvaje de Daniela y la enfermedad y muerte de Ed– son revelados en la cocina. Este espacio tiene elementos, como la comida e instrumentos de cocina, que indican un ambiente hogareño, tema marcado culturalmente y que fue discutido durante la traducción de aspectos culturales.

³² Asumimos que la selección de estos nombres fue completamente consciente; sin embargo, también creemos que es un juego para hacernos creer una cosa sin confirmarla. Cuando discutí este cuento en el grupo de lectura semanal del que participo con mujeres de diferentes áreas; surgió la siguiente interpretación: Eduardo pudo realmente haberse suicidado y la actitud que extrañó a Pombinha en su visita era una señal de una enfermedad crónica que estaba debilitando al personaje. Optamos por compartir esta interpretación para recordar que, como lectoras de este cuento, estamos siendo manipulados por la información que Ducha decide transmitirnos.

³³ (2) “Mais tarde”, (3) “Na manhã de sábado”, (4) “no mês seguinte”, (5) “dois meses depois” (TELLES, 2009, p. 105-113)

En cuanto a los espacios donde se desarrolla el misterio de Daniela, la casa de campo sitúa a los personajes en un espacio acomodado socioeconómicamente, mientras que la cascada denota el espacio abierto, libre y salvaje. En oposición al ambiente hogareño de la cocina de Ducha, el comedor de la casa de campo se revela como un lugar peligroso, donde Daniela, se supone, tiene uno de sus ataques de ira.

Además del ambiente reflejado en el espacio, podemos destacar aquel que se proyecta en la narración. El clima psicológico gira siempre en torno al miedo de que Daniela represente una amenaza para Ed, acompañado del fastidio que Ducha tiene por su tía Pombinha. La narración de Ducha selecciona y organiza la información que los lectores vamos recibiendo, así como omite lo que no le interesa. El chisme es por naturaleza una información a medias y manipulada por quien la dice. Ducha como narradora también nos manipula como lectores: insinúa el peligro sin acusar de nada a Daniela.

2.2.3 El anhelo a la juventud: análisis narrativo de ASAX

El cuento “Apenas um saxofone” pertenece a la Trilogía de la Confesión junto con los cuentos “Verde lagarto amarelo” y “Helga”, publicados por primera vez en *Os 18 melhores contos do Brasil* en 1968 por la editora Blosch. Resende (2016) describe a la protagonista de este cuento como una moderna ‘dama de las camelias’ que sufre por el amor de su juventud, que intercambió por la estabilidad económica. El cuento es cotidianamente relacionado con otras dos obras de la autora: el cuento “O moço do saxofone” -también parte del libro *Antes do baile verde*- y la novela *Las horas desnudas*. Según la organización del libro *Antes do baile verde*, este cuento precede al cuento “O moço do saxofone”, que parece retratar la relación de Luisiana y el saxofonista desde la perspectiva de un camionero que vive en la misma pensión que ellos (RESENDE, 2016, p. 215). Mientras tanto, la relación con la novela se debe al carácter biográfico y la semejanza entre sus protagonistas, mujeres ricas en decadencia que encuentran un refugio en la bebida.³⁴

El cuento es representado como un monólogo de la protagonista que desde el comienzo expresa su inconformidad con su presente y el anhelo por su pasado, siendo este el principal conflicto de la trama. En la exposición del cuento al lector, Luisiana

³⁴Según Resende (2016, p. 182): “há uma semelhança entre a protagonista do conto, Luisiana, e outra personagem de Lygia, a protagonista e uma das narradoras do romance *As horas nuas*. Ambas são mulheres decadentes e têm na bebida um refúgio. No entanto, Luisiana, narradora do conto, quer a lucidez; Rosa, narradora do romance, quer ficar de porre. A primeira quer a lucidez para desnudar-se e deparar-se com a própria culpa; a segunda quer embriagar-se para ter a coragem de ditar sua biografia, à qual pretende dar o título que nomeia o romance.”

refleja a través del espacio que la rodea el tono amargo y frío que le inspira su presente: un mundo repleto de apariencias que le impide presentarse a sí misma como la mujer que es: erudita, puta y malhablada. Inmediatamente después, la narradora recuerda la calidez y autenticidad del saxofonista con el que compartía una vida humilde y apasionada. Concentrándose en su relación con el saxofonista, vamos descubriendo (1) quién es el saxofonista, (2) la primera noche que pasa con él en la playa, (3) la noche en que se conocen, (4) el desgaste de su relación y, como desenlace del cuento, (5) el rompimiento, el cual sospechamos que puede haber resultado en el suicidio del saxofonista.

Luisiana es una mujer de cuarenta y cuatro años, alcohólica, infeliz, rica y caprichosa, que acaba de despedir a sus empleados y se siente sola y juzgada en un mundo lleno de apariencias. El origen del personaje es poco 'elegante', su padre es proxeneta y su madre una prostituta que muere inmediatamente después del parto. Durante su juventud exige la ambición de su pareja, cuando crece, consigue los lujos y estabilidad económica que deseaba y ahora anhela la sinceridad y la libertad que le inspiraba su examante. En un retrato es interpretada como un fantasma de su juventud: iluminada y elegante, pero inmaterial.

Como mencionamos anteriormente, el monólogo de la protagonista es construido a través de su relación con los hombres en su vida, siendo el saxofonista y Renê los más elaborados y que funcionan como opuestos. El saxofonista es un hombre que cuida poco de su aspecto personal, pero pone atención a otros aspectos de su vida: la autenticidad, su saxofón, como su instrumento, y el amor que tiene por Luisiana, que define como su música. Por otro lado, Renê construye físicamente el espacio de apariencias en donde habita Luisiana al decorar su casa, actúa para cumplir con el papel de un decorador: un homosexual amanerado que engaña a Luisiana vendiéndole decoraciones aparentemente antiguas y obras artísticas falsas.

Los tres amantes del presente son personajes más planos que tan solo conocemos por la función que cumplen en la vida de Luisiana: un profesor que le da sabiduría, un viejo que le da dinero y un joven que le da placer. Los personajes son caracterizados a través del ojo de la protagonista, factor evidente por su función como narradora, pero es también un juicio del valor del que no podemos confiar mucho. Luisiana decide nombrar y construir a Xenofonte como un sabio de la antigua Grecia, sin embargo, el profesor de Luisiana no tiene ese nombre y le molesta ser llamado así. Es verdad que la protagonista desarrolla su monólogo en torno a la figura de los hombres, pero, al mismo tiempo, estos hombres son fabricados en el imaginario de la narradora.

Al tratarse de un monólogo de una mujer que poco a poco se está embriagando, el tiempo no es cronológico, sino psicológico: un apelo a la memoria y asociación de ideas por objetos o recuerdos. La narración sucede durante la madurez de Luisiana, de cuarenta y cuatro años y cinco meses, y relata la época de su juventud, aproximadamente veinte años atrás. Podemos contextualizar el presente de la protagonista entre los años 1965 y 1968, periodo en el que el cuento está escrito, por la sutil mención a los desastres ambientales en Saigón durante la Guerra de Vietnam: "Leí ayer que ya están comiendo ratas en Saigón y leí también que ya no hay mariposas por allá, nunca más habrá una sola mariposa..."³⁵(TELLES, 2009, p. 33, traducción nuestra). No sabemos a ciencia cierta cuanto tiempo dura el monólogo, pero por el espacio oscuro y frío y el estado de la protagonista, podemos adivinar que se trata de una noche en vela.

En este cuento, los espacios cumplen la función de proyectar las emociones de la protagonista. La trama se desarrolla en siete espacios que dividimos por el tiempo presente y pasado, y por la función que cumplen: ubicar a Luisiana en su actualidad, situar la relación entre Luisiana y el saxofonista e identificar los espacios de los retos que la protagonista le pone al saxofonista. En el presente, la sala donde se desarrolla el monólogo es fría, oscura y artificial; la casa de campo, como anexo a la sala, refleja las apariencias de la vida de Luisiana y la identifica en una clase alta. En el pasado, contrasta el espacio descrito como 'nuestro cuarto', que además del concepto de pertenencia colectiva, se presenta cálido y humilde.

En el pasado se habla de otros cuatro espacios que sitúan diferentes momentos de la relación amorosa: la playa, el cuarto de una fiesta, un bar y el teatro. La playa es el primer lugar donde 'se amaron' y Luisiana es bautizada por el saxofonista; este es un espacio caliente, con agua tibia y cielo abierto. El cuarto de la fiesta de una boda es el lugar donde Luisiana escucha por primera vez al saxofonista, que la encanta, la calma y erotiza el espacio. El bar y el teatro son lugares que sitúan el comienzo del desgaste de la relación: los retos que Luisiana le pone a su amante se van volviendo cada vez más caprichosos y exigentes y se avista la latente amenaza del fin, que llega en el cuarto de los amantes.

El ambiente del cuento es construido por opuestos, ya sea en el espacio, la personalidad de los personajes o los tiempos. Hay una constante batalla entre la juventud y la vejez, la oscuridad del presente y la claridad del pasado, lo frío del ahora y

³⁵ "Li ontem que já estão comendo ratos em Saigón e li ainda que já não há mais borboletas por lá, nunca mais haverá a menor borboleta..." (TELLES, 2009, p. 33)

lo cálido de lo que ya no es, la riqueza que inunda la casa de Luisiana y la humildad del hogar que había construido con el saxofonista. Todos estos opuestos reflejan la lucha en la que se encuentra Luisiana: el amor que vivió en su juventud y que marcó, según ella, su nacimiento y su propia muerte, contra el estatus social, comodidad y privilegios con los que convive ahora, pero que el peligroso avance de la edad se los arrebatará.

2.3 Pluralidad de las voces: definición de los criterios de selección

La definición de qué cuentos serían traducidos fue modificándose a lo largo de la maestría y tras tener ya dos textos traducidos y anotados. Como foco de discusión, encontramos constantemente anotaciones a desafíos que involucraban el registro oral como variación lingüística y la referencialidad a aspectos culturales de los textos. Si en un principio el criterio de selección se basó en la fecha en que los cuentos habían sido escritos –los siete textos publicados en 1965 en el libro *O jardim selvagem*– la reducción del corpus nos forzó a definir nuevos criterios. Es después de esta modificación que nos interesamos por mantener las discusiones sobre traducción a un nivel cultural, pero explorando un poco más el mundo de posibilidades existentes en las narraciones de Lygia Fagundes Telles.

Durante este proceso, nos apoyamos en el estudio crítico de Nilton Resende en el libro *A construção de Lygia Fagundes Telles*, edição crítica de *Antes do baile verde* (2016). El libro explora las alteraciones que los cuentos ganaron a lo largo de sus reediciones, desde la primera publicación hasta su última edición en 2009. En este estudio, descubrimos a una Lygia Fagundes Telles comprometida con su obra literaria y su oficio como escritora. El trabajo minucioso que la autora le dedica a sus textos es el mismo trabajo que buscamos como traductoras. Tras una relectura de los cuentos con este ojo crítico, pudimos reconocer no solo el compromiso de Lygia como escritora, sino su versatilidad como narradora. De esta forma pudimos escoger los textos que serían traducidos y comentados por sus similitudes, pero también por sus diferencias.

Los cuentos tienen una semejanza en sus temas y conflictos: los personajes están constantemente en lucha con su entorno, insatisfechos y anhelando algo que se les escapa de las manos. Las discusiones entre opuestos, la madurez de las mujeres, las desigualdades sociales, las personajes femeninas son otra coincidencia entre los tres cuentos que tradujimos. La particularidad está en el discurso: narradoras que presentan la historia en distintas formas y haciendo uso de diferentes herramientas. Entendemos el discurso de la manera en que Gancho (1991) lo propone en el modelo de análisis narrativo: “las diversas posibilidades en las que el narrador dispone para registrar el

habla de los personajes”³⁶(GANCHO, 1991, p. 26, traducción nuestra), pudiendo ser directo, indirecto o indirecto libre.

El discurso directo es el registro integral del habla del personaje, sin la interferencia del narrador. La manera más convencional de presentarlo es por medio de un verbo de elocución, dos puntos o la raya -en algunas ocasiones, en lugar de la raya puede presentarse el habla del personaje usando comillas. (GANCHO, 1991, p. 26-27). El discurso indirecto presenta al narrador como intermediario, y el habla del personaje se adapta al modo del lenguaje del narrador (GANCHO, 1991, p. 28). Por último, el discurso indirecto libre es un híbrido entre el directo e indirecto, este registra el habla o pensamiento del personaje presentando el estilo del personaje, pero siendo mediado por el narrador. Este discurso no presenta el uso de verbos de elocución del discurso directo o el pronombre relativo “que” del discurso indirecto (GANCHO, 1991, p. 31). La siguiente tabla sirve como referencia para distinguirlos:

Tabla 3 - Ejemplos de tipos de discurso³⁷

Discurso directo	Él andaba y pensaba: – ¡Mierda! Estoy cansado.
Discurso indirecto	Él andaba y pensaba que la vida era una mierda y que estaba cansado.
Discurso indirecto libre	Él andaba y pensaba. ¡Mierda! Estaba cansado.

El cuento “Antes do baile verde” se caracteriza por la predominancia de los diálogos y una participación mínima de la narradora. Este se construye por medio de un discurso directo donde los diálogos son presentados usando la raya. De vez en cuando, la narradora interrumpe la conversación para marcar las acciones de los personajes, pero les concede rápidamente la voz por medio de verbos de elocución. La forma en la que es construido el discurso en este cuento recuerda al género dramático. El habla de los personajes aparece de manera íntegra y las escuchamos de primera mano, mientras que la narradora apenas hace algunas puntualizaciones sobre el tiempo y espacio en el que las personajes están interactuando.

El cuento “O jardim selvagem” construye a su protagonista a través de las voces, la narradora permite que los personajes hablen a través de un discurso directo por medio de diálogos e incluso recordando algunos comentarios de los personajes. Al

³⁶ “as várias possibilidades de que o narrador dispõe para registrar as falas dos personagens” (GANCHO, 1991, p. 26)

³⁷Recuperada y traducida de Gancho (1991, p. 31)

tratarse de conversaciones que cuentan anécdotas e impresiones, el habla de los personajes se vuelve un segundo nivel narrativo, lo que permite que los propios personajes medien las voces de otros que no están presentes. Un ejemplo se encuentra en el habla de la cocinera:

Después le pregunté, Pero, señora, ¿por qué hizo eso? ¡El animalito es de Dios! ¡No se hace una cosa así con un animalito de Dios! Entonces respondió que el Kleber estaba sufriendo mucho, que la muerte para él era un descanso.³⁸(TELLES, 2009: 110, traducción nuestra).

En este caso, la cocinera narra la conversación que tuvo con Daniela poco después de haber asesinado a Kleber. Ella misma representa su habla usando el discurso directo por medio de signos de puntuación, la comas y letra mayúscula para iniciar una oración en medio de la narración sustituyen las comillas, y da un juicio de valor después de contar lo que le preguntó a Daniela en esa ocasión. Por otro lado, presenta la voz de Daniela de manera totalmente indirecta, usando el pronombre relativo “que”, y denotando una falta de apropiación o empatía por su respuesta. Este uso del discurso rememora mucho al chisme, contar a través de voces, esparcir rumores de lo que no se sabe muy bien, o hacer una selección sobre lo que se cuenta.

Por último, en el cuento “Apenas um saxofone” se presenta un monólogo de Luisiana, quien nos habla de sus anhelos y hastíos en una noche de embriaguez, lo que provoca una presencia constante de la voz de protagonista. El cuento no tiene diálogos, pero la narradora cede de vez en cuando la voz a algunos personajes por medio del discurso directo y usando las comillas. Por otro lado, al tratarse de un monólogo, hay un constante fluir de pensamientos, en los que la autora imagina lo que hubiera respondido a algunos personajes o lo que desea decirles ahora, usando un discurso indirecto libre. El siguiente ejemplo muestra las dos formas de discurso en el cuento, en el que la voz del viejo se encuentra entre comillas y la de Luisiana aparece en medio de la narración sin ninguna elocución:

[...] cuando el viejo me dio la perla, creyó super original el esconderla al fondo del acuario y mandarme a buscarla: **“Caliente, muy caliente. ¡No, frío...!”**. Y yo me hacía la niña y reía cuando lo único que quería era decirle que se metiera esa perla por el trasero y me dejara en paz, **¡Déjame en paz!**³⁹(TELLES, 2009, p. 35, traducción y marcas son nuestras)

³⁸“Perguntei depois, Mas por que a senhora fez isso? O bicho é de Deus, não se faz com um bicho de Deus uma coisa dessas! Ela então respondeu que o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso.” (TELLES, 2009, p. 110)

³⁹ “[...] quando o velho me deu a pérola, achou originalíssimo escondê-la no fundo do aquário e me mandar procurar: ‘Está ficando quente, mais quente. Não, agora esfriou!...’. E eu me fazia menininha e ria quando minha vontade mesmo era dizer-lhe que enfiasse a pérola no rabo e me deixasse em paz, Me deixa em paz!” (TELLES, 2009, p. 35)

Las voces de los personajes y narradores se presentan de manera variada en la obra de Lygia Fagundes Telles, siempre construidas con cuidado y detalle para que de manera sutil podamos percibir como lectores el ambiente del cuento. Seleccionar cuentos que tengan distintas formas narrativas nos permite aproximarnos más a los desafíos que la traducción del libro de cuentos presenta como totalidad. Por un lado, una reflexión sobre la oralidad en los textos escritos y los diferentes registros del habla abrirá la discusión sobre el primer desafío de traducción comentado en esta disertación: la variación lingüística. Por otro, la caracterización del ambiente y contexto en el que los cuentos se desarrollan provocará el segundo desafío de traducción comentado: los aspectos culturales.

CAPÍTULO III

LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN EL PROCESO DE TRADUCCIÓN

El capítulo anterior sirvió para analizar la construcción de los cuentos a nivel narrativo: identificar la trama, personajes, tiempo, espacio y ambiente dentro del texto. En este capítulo nos centraremos en su discurso: cómo es presentado el texto fuente y cómo será trasladado al texto traducido. Como lo mencionamos anteriormente, uno de los componentes que permean a los tres cuentos es la oralidad en la narrativa, ya sea por medio de diálogos contruidos, variación de voces o un monólogo. Pensar en la oralidad en los cuentos y cómo fue reproducida en el texto en español mexicano exige una discusión sobre el registro, componente importante de la variación lingüística. A continuación, presentaremos una breve introducción sobre la variación lingüística, usando el modelo propuesto por Hatim y Mason (1995), y asimismo los comentarios relacionados con este tema. Los desafíos relacionados con la variación lingüística son traducidos desde el polo de la aceptabilidad; es decir, transfiriendo el texto a una variedad con la que nuestro público meta se encuentre familiarizado.

Como traductoras, nos interesamos en ubicar el texto fuente en una situación particular y determinar a qué situación sería trasladada, lo que nos llevó a considerar la variación lingüística. Basados en la lingüística sistémico-funcional de Halliday, la teoría de contexto de Malinowski y los niveles de significado de Firth, Hatim y Mason (1995) discuten la traducción en contexto y la importancia de identificar sus factores situacionales y cómo estos se traducen en la actividad lingüística. La variación lingüística se puede analizar desde dos dimensiones: los dialectos, relacionados con la figura del usuario en un hecho de la lengua, y el registro, relacionado con el uso al que un usuario destina el lenguaje (HATIM; MASON, 1995, p. 56). Por un lado, la lengua puede variar según las características de un usuario, como, por ejemplo, su procedencia geográfica y su edad. Por otro lado, puede variar según la situación de uso de la lengua por un mismo usuario, como, por ejemplo, la relación de mayor o menor informalidad con su interlocutor o las intenciones que tenga al transmitir determinado mensaje.

En este capítulo separamos los comentarios de la traducción relacionados con la variación lingüística, dividiéndolos según la dimensión en la cual enfocamos la discusión. A lo largo de la traducción identificamos el registro, y en caso de ser uno de los desafíos, el dialecto al cual trasladamos el texto fuente. También reconocemos que estas dimensiones pueden solaparse entre sí en los comentarios, por lo que su división

es principalmente para marcar el principal foco de atención: el uso del lenguaje o el usuario de la actividad lingüística.

3.1 Sobre el registro en la traducción

La noción de registro es el término que Hatim y Mason (1995) usan para designar las variaciones lingüísticas, compuestas por rasgos léxicos y gramaticales, derivadas de las diferentes situaciones comunicativas y usos intencionados de los usuarios del lenguaje. Al hablar de registro, es importante tener claras tres observaciones: la relación entre la convención de uso, los acontecimientos y circunstancias, la posible carga de significado que pueda tener la colocación de una o más unidades léxicas y el tipo de situación reflejado en un núcleo común de rasgos gramaticales y léxicos que pueden indicar el tipo de situación al que nos enfrentamos. Dicho esto, Hatim y Mason (1995, p. 64 – 66) reconocen tres aspectos básicos del registro: el campo del discurso, la modalidad del discurso y el tenor del discurso.

El campo del discurso hace referencia a lo que está ocurriendo, al papel intencionado y función social del texto; por ejemplo, el cuento “O jardim selvagem” está construido en el campo del chisme, cuya función es causar intriga y confundir al lector (HATIM; MASON, 1995, p. 67). Aunque exista un vínculo estrecho entre ambos, el campo del discurso no debe confundirse con el asunto –sobre lo que se habla– ya que un solo campo puede tener una variedad de asuntos. Los cuentos traducidos presentan cada uno un campo diferente: el diálogo entre dos personajes en un ambiente festivo, el chisme y variedad de voces que gira alrededor de la figura de una persona y el monólogo de una mujer alcoholizada y de clase alta desahogándose en la madrugada.

La modalidad del discurso “hace referencia al medio a través del cual se produce la actividad lingüística y es manifestación de la naturaleza del código lingüístico empleado” (HATIM; MASON, 1995, p. 67). Este aspecto del registro se distingue, a grandes rasgos, en dos variaciones, lo oral y lo escrito (según el canal en el que se transmite el mensaje), que a su vez pueden realizarse en forma pura (simple) o combinada (compleja). El registro oral está presente en diálogos, en monólogos, en ‘lo recitado’, en ‘decir lo escrito’, el registro escrito se distingue según su finalidad, para decirlo como algo no escrito, para decirlo como algo escrito, para no decirlo, para ser leído, etc (HATIM; MASON, 1995, p. 68). Los cuentos tienen un canal escrito, sin embargo, se realizan en modo complejo siempre cuando está representado el registro oral. Al tratarse de textos escritos en un campo literario, comprendemos sus

posibilidades para representar las voces de sus personajes a través de representaciones del habla, ya sea en diálogos o monólogos.

Según Hilgert (2011), la paradoja que implica pensar en una oralidad presente en textos escritos puede deshacerse si la entendemos como un *efecto de oralidad* que se produce gracias a recursos del lenguaje que evocan al habla. Por otro lado, Silva (2015) reconoce en los diálogos construidos en textos literarios la presencia de la creación artística, pero al mismo tiempo una reproducción de la realidad, lo que crea en ellos una naturalidad elaborada del habla. Ambos entienden como escenario prototípico la conversación cara a cara, por lo que Hilgert recomienda que, para entender la oralidad en los textos, ese texto debe entenderse como un escenario enunciativo donde existe una relación entre enunciador y enunciatario.

La oralidad en los textos escritos evoca la comunicación del habla, o sea, una conversación en la que las condiciones comunes son: un encuentro entre dos hablantes que discuten un interés en común y cuyo discurso no se encuentra planeado y tiene un destino incierto. Hilgert (2011) llama la atención de la inmediatez del decir y qué decir como un rasgo importante de la conversación:

Esta simultaneidad del ‘decir’, en las condiciones siempre renovadas de la dinámica contextual, deja una serie de marcas responsables por la caracterización específica de la enunciación conversacional y, por lo tanto, por la distinción entre el ‘texto conversacional’ y el ‘texto escrito’.⁴⁰(HILGERT, 2011, p. 172, traducción nuestra)

Los textos escritos con efecto de oralidad tienen ciertos rasgos del habla, pero al tratarse de un trabajo escrito no cuentan con la inmediatez de la conversación y, por lo tanto, según Hilgert (2011), varios rasgos son borrados. Sin embargo, al tratarse de una representación del habla en diálogos construidos, según Silva (2015), algunas de estas marcas no se borran. Lygia Fagundes Telles procura representar la inmediatez de las conversaciones en sus cuentos, al tratarse de un diálogo apresurado durante el carnaval, conversaciones que siguen una estructura del chisme y un monólogo de una mujer alcoholizada. Ninguno de los tres campos coloca a los personajes con una posibilidad de pensar lo que van a decir, todos apelan a la inmediatez. Las marcas de oralidad pueden ser alternancia de turnos, renegociación en el momento del habla de una mejor forma de decir las cosas, ciertas repeticiones y paráfrasis, interrupciones sintácticas, recomienzos

⁴⁰ Essa simultaneidade do “dizer”, nas condições sempre renovadas da dinâmica contextual, deixa uma série de marcas responsáveis pela caracterização específica da enunciação conversacional e, portanto, pela distinção entre o “texto conversacional” e o “texto escrito” (HILGERT, 2011, p. 172)

y vacilaciones; algunas de estas técnicas para representar la oralidad fueron encontradas en el registro de los cuentos.

La oralidad en los cuentos también está relacionada con el tenor del discurso, aspecto del registro que se refiere a la relación existente entre hablante y oyente. Dependiendo del nivel de proximidad o distanciamiento entre ambos, puede haber un mayor o menor uso de los recursos que evoquen el habla. Relaciones más próximas evocan un escenario enunciativo mucho más propicio para la oralidad en los textos escritos (HILGERT, 2011, p. 171). El tenor del discurso fluctúa entre lo educado, lo coloquial y lo íntimo, graduándose entre lo formal y lo informal. Este aspecto de la variación lingüística es uno de los más discutidos durante el proceso de traducción: coloquialismos y formas de tratamiento que indican la relación entre los personajes. El tenor del discurso también puede ser un tenor funcional: “describe el para qué del uso del lenguaje en la situación dada: ¿está el hablante tratando de persuadir, de exhortar, de corregir?” (Gregory y Carroll, 1978, p. 53 apud Hatim; Mason, 1995, p. 69)⁴¹. A través del tenor de discurso, podemos inferir las intenciones de las narradoras y los personajes de los cuentos, por lo que una atención particular a este durante el proceso de traducción es de vital importancia.

A pesar de poseer características propias, los tres tipos de variación de registro se solapan entre sí, como lo explican Hatim y Mason: “un nivel determinado de formalidad (tenor) favorece y es favorecido por un alto nivel de tecnicismo (campo) en un canal de comunicación apropiado (modalidad)” (HATIM; MASON, 1995, p. 69). Además, es importante comentar que existen fluctuaciones a lo largo del mismo texto. Los comentarios sobre los desafíos de traducción relacionados con el uso no pretenden distinguir las fronteras entre un registro y otro, sino discutir estos desafíos comprendiendo el campo, medio y tenor del discurso y las variaciones del registro que ocurren durante el texto.

Para hablar del registro, hicimos uso particular de la búsqueda avanzada que ofrece el Diccionario de Español de México (DEM), diccionario de carácter descriptivo e integral del español en su variedad mexicana, basado en el *Corpus del español mexicano contemporáneo (1921-1974)*, investigación del vocabulario que el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México lleva desde 1973, ideado por Luis Fernando Lara, y cuya segunda edición en línea alcanza el vocabulario del español mexicano hasta 2018. El diccionario se compone de nomenclaturas, definiciones,

⁴¹ GREGORY, M; CARROL, S. *Language and Situation: Language Varieties and their Social Context*. London: Routledge & Kegan Paul.

ejemplos y marcas de uso cuya principal fuente de datos es el Corpus antes citado. Este diccionario ofrece la opción de buscar palabras y contenidos que aparezcan como definiciones de vocablos en los distintos niveles de la lengua. Las diferentes marcas de uso en el DEM son lo coloquial (uso de la vida diaria), lo popular (uso coloquial con restricciones en círculos de relación), lo grosero (voces que insulten o agredan) y lo ofensivo (vocablos que, sin ser groseros, ofenden).⁴²

A continuación, presentamos los segmentos seleccionados en los que la discusión sobre el registro fue el principal desafío de traducción. Estos segmentos están organizados por cuentos y por orden de aparición en el texto, seguidos de comentarios que destacan sus particularidades y, en algunos casos, los relaciona con otros segmentos destacados en el texto. Cada uno es presentado con un número que indica su ubicación en los textos fuente y traducidos, organizados en una tabla paralela que puede ser consultada en los apéndices.

3.1.1 Registro en la traducción de ABV

El cuento “Antes do baile verde” está construido como diálogo entre dos mujeres de distintas clases sociales que tienen una relación de patrona-empleada. Los comentarios de traducción se relacionan con el registro oral, los coloquialismos y el ambiente festivo en el que se desarrolla el diálogo. El tenor del discurso fluctúa a lo largo del diálogo, pero se inclina constantemente al tono vulgar, peyorativo o grosero. Por otro lado, la atención al registro oral tiene impacto sobre el ritmo de la narración, la cual decidimos mantener en la medida de lo posible.

Segmento 9: *Acabei o quê* > ¡Que si acabé qué! / *olha aí* > mira nomás

— <i>Acabei o quê!</i> Falta pregar tudo isso ainda, <u>olha aí</u> ... Fui inventar um raio de pierrete difícilima!
--

— ¡Que si acabé qué! Todavía falta coser todo esto, <u>mira nomás</u> ... ¡Me tenía que inventar esta maldita pierrete tan difícil!

La prisa por acabar el disfraz para el baile verde es uno de los elementos más importantes en el cuento. Este se expresa a través de los diálogos, ya sea por el ritmo en el que fueron construidos o por su contenido. El anterior es la respuesta de Tatisa a Luzinha, quien acaba de preguntar si aún no ha acabado el disfraz. El diálogo empieza con un tenor desesperado, usando una exclamación que dirige al desahogo de Tatisa por

⁴²Ver *Diccionario de Español de México*, “Las marcas de uso”. Disponible en <https://dem.colmex.mx/Contenido/22>, consultado el 20/07/2020

todo lo que tiene que hacer y, en consecuencia, la exigencia para que Luzinha lo termine: *Acabei o quê!* La exclamación fue traducida con la frase ‘Que si acabé qué’, agregando el pronombre ‘que’, usado al iniciar una oración subordinada, para indicar la interrupción a la pregunta de Luzinha.

El diálogo también presenta una instrucción en registro oral: *olha aí...* que crea una imagen en el lector de Tatisa señalando todo lo que falta por hacer. Buscamos la combinación de palabras que tuviera la misma función y registro en español y la traducimos como: *mira nomás*. La abreviación ‘nomás’ evoca la oralidad y es usada coloquialmente apelando al habla.

Segmento 17 y 88: *Vai num instante* > en un dos por tres

— *Já começou a queixação? Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pinte, olha aí, que tal minha cara? Você nem disse nada, sua bruxa! Hein?... Que tal?*

—¿Ya van a empezar las quejas? Pensé que me iba a dar tiempo y ahora ya no puedo dejar las cosas a medias, ¡a ver si lo entiendes! Con tu ayuda acabamos en un dos por tres, ya me pinté, mira, ¿qué tal mi cara? ¡No dices nada, desgraciada! ¿Eh?... ¿Qué tal?

Para traducir la expresión *vai num instante*, reconocimos el uso de la abreviación *num* (*em um*) como una marca de informalidad en un texto que busca expresar el registro oral del habla. Esta abreviación no puede ser traducida literalmente en español, por lo que pensamos en una expresión que cumpliera su misma función: en un dos por tres. Esta expresión reproduce la informalidad y el registro oral, además de tener el mismo significado, definido por el DEM (2018) como: “rápidamente, en un instante”. Otras marcas de oralidad en este diálogo son la interjección *hein* traducida como ‘eh’ y los puntos suspensivos.

La expresión con la misma traducción aparece nuevamente en el **segmento 88**:

— *Vem me ajudar, Tatisa, nós duas pegando vai num instante.*

—Ven a ayudarme, Tatisa, con las dos pegando queda en un dos por tres.

Segmento 18: *tão gozado* >qué chistoso

— *Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde você está parecendo uma alcachofra, tão gozado. Não gosto é desse verde na unha, fica esquisito.*

—Está lindo, Tatisa. Con el cabello así verde pareces una alcachofa, ¡qué chistoso! Lo que no me gusta es ese verde en las uñas, queda raro.

En este fragmento Luzinha busca ridiculizar el disfraz de Tatisa mientras habla en un tono relajado. Una primera traducción de la jerga *tão gozado* ignoró este elemento y solo fue traducida como ‘qué divertido’. Cuando el tema del diálogo es el carnaval, Luzinha parece borrar la jerarquización entre ambas mujeres como empleada doméstica y patrona, aproximándose al tono de una plática entre amigas. En una primera revisión, pensamos en traducirla como ‘qué gracioso’; sin embargo, no nos satisfizo porque ‘gracioso’ tiene una connotación positiva en español. Finalmente escogimos la traducción ‘qué chistoso’, usando el ‘qué’ como un intensificador y el tono risible de ‘chistoso’.

Segmento 24, 25, 26: *E daí? >¿Y?*

— *Estive lá.*
— *E daí?*
— *Ele está morrendo.*

—Estuve allá.
—¿Y?
—Se está muriendo.

Valorar el registro oral en una traducción también incluye poner atención al ritmo de los diálogos que pueden marcar la velocidad del habla. En este caso, *E daí?* es una pregunta rápida de Tatisa después del comentario de Luzinha sobre haber estado en el cuarto de su padre. Cuando se habla del padre, el tenor de la historia se vuelve mucho más lúgubre y el ritmo más silencioso, por lo que es lógico pensar en una economía de palabras. Contrario a la fiesta en el carnaval, mientras menos ruido se haga, mejor. La primera traducción de este fragmento fue ‘¿Y qué pasó?’, explicitando el sentido de la pregunta. Durante la revisión pusimos más atención al registro oral y lo tradujimos como ‘¿Y?’, el sentido más implícito que causa el efecto de no querer decir qué pasa o decir lo mínimo.

Segmento 36: *E depois, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse >Y además, ¡no, señora!, yo nunca dije que se iba a morir, dije que estaba mal, eso fue lo que dije*

— *Radiante? — espantou-se a empregada. Fechou num muxoxo os lábios pintados de vermelho-violeta. — E depois, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisei entrar para ver que ele está morrendo.*

—¿Radiante? —se sorprendió la empleada. Torció la boca con los labios pintados de un rojo-violeta—. Y además, ¡no, señora!, yo nunca dije que se iba a morir, dije que estaba mal, eso fue lo que dije. Pero hoy es diferente, Tatisa. Eché un vistazo desde la puerta, ni tuve que entrar

para ver que se está muriendo.

La frase señalada en este fragmento tiene dos aspectos que representaron un desafío: el trato que Luzinha le da a Tatisa y la marca de oralidad, repitiendo palabras. El uso formal de *senhora* tiene un tono irónico –de la forma en que se recrimina a alguien por no estar de acuerdo con ella– ya que, a lo largo del texto, Luzinha se refiere a Tatisa usando un trato más próximo: *você*. Decidimos mantener el trato usando la palabra *señora* al inicio de la frase con la expresión ‘¡no, señora!’ después de *E depois* > ‘Y además’ al tratarse de una estructura más común en español. El resto de la traducción sigue la estructura del original: repitiendo el uso de la palabra *disse* > ‘dije’ como marca de oralidad y para reafirmar que ella no dijo lo que Tatisa aseguraba.

Segmento 44: *taque-taque-taque-taque* >dale, dale y dale

— <i>Você é chata, não, Lu? Mil vezes fica repetindo a mesma coisa, <u>taque-taque-taque-taque!</u> Esse cara não pode esperar um pouco?</i>
--

—Eres bien pesada, ¿no, Lu? Mil veces repitiendo la misma cosa, ¡ <u>estás dale, dale y dale!</u> ¿Que ese hombre no puede esperar un poco?

La onomatopeya *taque-taque-taque-taque* representa la imitación de las palabras de Luzinha como sonidos sin sentido que se repiten una y otra vez, similares a los de un martillo. Esto demuestra el poco valor que Tatisa les da a las palabras de Luzinha cuando insiste en que debe irse porque Raimundo la está esperando. En una primera traducción explicitamos el sentido escogiendo la frase ‘estás repite y repite lo mismo mil veces’, ignorando el valor fonético de la frase. En la revisión, escogimos la repetición de las palabras ‘dale, dale y dale’, que nos pareció más natural en español, cumple con las sílabas y transmite el mismo sentido de repetición.

En este fragmento también encontramos el uso de la palabra *chata* para referirse a una persona inoportuna de manera coloquial. Creímos adecuado usar el término ‘pesada’ definida por el DEM (2018) como: “actitud o dicho de una persona que, en el contexto de una conversación o de una actuación, resulta impertinente, molesto o inadecuado”. Se usa la misma traducción de *chata* > ‘pesada’ a lo largo del texto.

Segmento 47: *neste quero me esbaldar* > este sí que me quiero alocar

— <i>E eu na cama, podre de gripe, lembra? <u>Neste quero me esbaldar.</u></i>
--

—Y yo en cama, podrida por la gripe, ¿recuerdas? <u>Este sí que me quiero alocar.</u>

En la primera traducción, la frase *Neste quero me esbaldar* fue traducida como ‘Este año me pienso alocar’. El verbo *esbaldar-se* es un *brasileirismo*⁴³ popular definido en el diccionario Caldas Aulete (2020, traducción nuestra) como la actitud de “entregarse con gran entusiasmo a una diversión”⁴⁴, que traducimos por el verbo ‘alocarse’. Con el fin de marcar aún más la emoción de Tatisa cuando habla del carnaval, usamos la reafirmación ‘sí que’ para marcar la excitación y omitimos la palabra ‘año’ de la primera traducción al comprender que la referencia era al carnaval, no al año anterior, y para mantener el ritmo de la narración. La traducción final quedó: *Neste quero me esbaldar* > Este sí que me pienso alocar

Segmento 51: *Faça o que bem entender* > Hazlo que se te dé la gana.

— *Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Faça o que bem entender.*

—No estoy diciendo que sea tu culpa, Tatisa. Eso no me incumbe, es tu padre, no mío. Hazlo que se te dé la gana.

Tradujimos la expresión *faça o que bem entender* pensando en el tenor funcional del diálogo: expresar la desaprobación de Luzinha por la insistencia de Tatisa en cumplir un capricho. La expresión ‘haz lo que se te dé la gana’ cumple la misma función, al ser la palabra ‘gana’ usada en México popularmente como “disposición para hacer alguna cosa, pero a capricho de uno” (DEM, 2018).

Segmento 73: *tudo é culpa daquela bicha* > Todo es culpa del maricónese.

— *Aquele médico miserável. Tudo culpa daquela bicha. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso! Se você fosse boazinha, você me ajudava, mas você não passa de uma egoísta, uma chata que não quer saber de nada. Sua egoísta!*

—Ese médico miserable. Todo es culpa del maricón ese. Yo bien le dije que no podía tenerlo en casa, le dije que no sé tratar con enfermos, ¡no hay forma, no puedo! Si fueras buena, me ayudarías, pero no eres más que una egoísta, una pesada que no quiere saber de nada. ¡Egoísta!

El enojo que Tatisa le tiene al médico que envió a su padre a casa es marcado desde el inicio del diálogo. El tono despectivo de los pronombres demostrativos *aquele* y *daquela* son acompañados del término *bicha*, usado peyorativamente para referirse a una persona con orientación homosexual. Decidimos traducir: ‘*el maricón ese*’ reorganizando la sintaxis, ya que el pronombre demostrativo después del adjetivo tiene

⁴³ Término recuperado del diccionario Caldas Aulete: palabra propia del portugués brasileño.

⁴⁴ “Entregar-se com grande entusiasmo a um divertimento” (Diccionario Caldas Aulete)

un tono más similar al del texto fuente y apela a la oralidad. Por otro lado, en la primera frase, *Aquele médico miserável*, mantuvimos el orden como ‘Ese médico miserable’ al tratarse de la primera mención y no tratarse de una oración.

Segmento 107: *Pode ser (...) mesmo* > Quizá y sí

— *Pode ser* que me enganasse *mesmo*.

—Quizá y sí me equivoqué.

El conjunto de las expresiones *pode ser [...] mesmo* indican un registro de tenor informal en la oración, que en una primera traducción fue omitido y traducido como ‘puede que me haya equivocado’. Durante las revisiones, valorando el registro informal, decidimos traducir la expresión *pode ser* como ‘quizá’ y trasladar el sentido de afirmación de la palabra *mesmo* al ‘y sí’, sucediendo la primera palabra.

3.1.2 Registro en la traducción de OJS

El cuento “El jardín salvaje” está construido por distintas voces que siguen la estructura del chisme, donde la relación entre los personajes se fundamenta en el interés de hablar de una persona que nunca aparece en el texto presencialmente. Los comentarios de la traducción se centran en las marcas de oralidad que presenta el cuento, así como la relación entre los personajes expresada en el trato entre los personajes. El tenor del discurso es mayormente coloquial y fluctúa entre la exageración, lo irónico y lo despectivo.

Segmento 7: *enfurnada* > metida

Mais tarde, quando eu já enfiava a camisola para dormir, tia Pombinha entrou no meu quarto. Sentou-se na cama. A caixa de doces já devia estar enfurnada em alguma gaveta. Sovina, sovina.

Más tarde, mientras me ponía el camisón para ir a dormir, tía Pombinha entró a mi cuarto. Se sentó en la cama. La caja de dulces ya debía de estar metida en algún cajón. Tacaña, tacaña.

Desde el inicio del cuento podemos reconocer el tenor coloquial que Ducha como narradora sigue en su discurso, en el que expone continuamente su juicio de valor y percepciones de lo que gira a su alrededor. Este segmento aparece poco después de la visita del tío Ed, cuando Pombinha entra al cuarto de la narradora. En él, nos enfrentamos principalmente a la traducción de la palabra *enfurnada* que significa ‘escondida’ y viene de la imagen de estar dentro de un tipo de caverna, designado en portugués por la palabra *furna*. La imagen que la narración transmite es que los dulces

deben estar ocultos en la profundidad de los cajones para que Ducha no los pueda encontrar. Para trasladar la imagen de estar al fondo de algo, optamos por la palabra ‘metida’, dejando la traducción como ‘metida en algún cajón’.

Segmento 11: *Apareceu?* >¿Se te apareció?

— *Apareceu?* — *perguntei metendo-me na cama.*

—¿Se te apareció? — le pregunté mientras me metía en la cama.

La forma de tratamiento que Ducha tiene con tía Pombinha varía a lo largo del texto. En el **segmento 37**, (*Deixa, tia. Você não tem nada com isso.*>‘Olvidalo, tía. No es asunto tuyo.’) encontramos la conjugación en imperativo de segunda persona del singular (*tu*) del verbo *deixar* (*tu deixa*) y el uso del pronombre de la tercera persona del singular *você* en la frase inmediata⁴⁵. Mientras que en el **segmento 50**, (*Quer dizer que a senhora gostou dela?*>‘¿Quiere decir que le agradó, tía?’) Ducha se dirige a su tía como *a senhora*. En el **segmento 11** no logramos identificar aisladamente si el verbo *aparecer* está conjugado con *você*—y ser un trato más informal y próximo— o con *a senhora*—y ser un trato más formal y distante. La estructura del español nos llevaría necesariamente a distintas opciones de traducción marcadas en todas las formas verbales y pronominales correspondientes: *a senhora*>‘usted’ o *você*>‘tú’. La decisión de traducir este fragmento usando la forma informal ‘tú’ va siendo desarrollada por el tenor con el que Ducha suele tratar a su tía a lo largo del texto y por otras señales de formas de tratamiento.

Identificamos que el trato de Ducha hacia su tía va cambiando conforme el tono de la conversación, por lo que decidimos mantener ese movimiento. Las formas de tratamiento usadas en México son ‘usted’ para uso formal y en algunos casos irónico y ‘tú’ para uso informal o que marque intimidad. Escogimos mantener el uso informal como una constante, excepto cuando *a senhora* está presente en el segmento, dejando la traducción del **segmento 11** como: ‘¿se te apareció?’

Segmento 22: *nos tais pressentimentos*> de sus dichosos presentimientos

Disfarcei um bocejo. E afastei as cobertas porque já estava transpirando. Quando minha tia anunciava uma história importante, na certa vinha alguma bobagem sem importância nenhuma. De resto, tia Pombinha tinha a mania de ver mistério em tudo, até no nosso limoeiro que dava às vezes uns limões adocicados. Não passava um dia sem falar nos tais

⁴⁵ Esto puede deberse a que en algunas regiones de Brasil, entre ellas São Paulo, lugar donde ubicamos los textos, el imperativo de la segunda persona (*tu*) suele usarse con la forma de trato de la tercera persona (*você*).

pressentimentos.

Disimulé un bostezo. Y me quité las cobijas porque ya estaba sudando. Cuando mi tía anunciaba una historia importante, sin falla aparecía alguna bobada sin importancia alguna. Además, tía Pombinha tenía la manía de encontrarle misterio a todo, incluso a nuestro limonero que a veces daba unos limones medio dulces. No pasaba un día sin hablar de sus dichosos presentimientos.

En una primera traducción, fue traducida la frase nos taispressentimentos como ‘sus presentimientos’, ignorando el tono de desdén que cargaba la palabra tais. La atención a estos detalles es importante para poder trasladar en la lectura del texto traducido el tono con el que Ducha se refiere a los actos que tiene su tía. La palabra tais expone el desdén con el que ve los presentimientos de Pombinha, insinuando que son cosas exageradas y sin importancia. En la revisión de la traducción decidimos marcar este tono usando la palabra ‘dichosos’.

Segmento 47: *ficou falando algum tempo ainda* >siguióhablando durante un rato

Tia Pombinha ficou falando algum tempo ainda sobre a bondade do irmão, mas eu só pensava naquela nova tia que tomava banho pelada debaixo da cascata. E que não tirava a luva da mão direita.

Tía Pombinha siguió hablando durante un rato sobre la bondad de su hermano, pero yo solo conseguía pensar en aquella nueva tía que se bañaba desnuda debajo de la cascada. Y que no se quitaba el guante de la mano derecha.

Ducha hace uso de la frase *ficou falando algum tempo ainda* para expresar que dejó de prestar atención al habla de su tía. En un primer momento no se tradujo el fragmento *algum tempo ainda* por una distracción y apenas se tradujo la acción *ficou falando* de tía Pombinha, perdiendo un elemento importante que marcaba el tedio de Ducha al escuchar sobre su tío Ed. La construcción *algum tempo ainda*, además de marcar cierta coloquialidad que nos dirige la narradora a lo largo del texto, también funciona como un marcador temporal que expone entre líneas el tedio de la narradora. Por lo tanto, *ficou falando algum tempo ainda* fue traducido primeramente como ‘siguió hablando Ø’ y después como ‘siguió hablando durante un rato’, opción en la que el foco sobre la cuestión temporal es mucho más notorio.

Segmento 61: *Tem cabimento fazer isso com um cachorro* > ¿Tienealgún sentido hacerleeso a un perro?

— O Kleber, lá da chácara. Um cachorro tão engraçadinho, coitado. Só porque ficou doente e ela achou que ele estava sofrendo... Tem cabimento fazer isso com um cachorro?

- El Kleber, allá de la casa de campo. Un perro tan simpático, pobre. Solo porque se enfermó y ella creyó que estaba sufriendo... ¿Tiene algún sentido hacerle eso a un perro?

Durante toda la conversación con la cocinera de Daniela, es transmitida, por medio del diálogo, una incomodidad por las actitudes de la antigua patrona, sin embargo, esto es expresado con mucho cuidado y atenuando cualquier cosa que pudiese parecer una acusación. El registro del habla de la cocinera expresa el cuidado en escoger las palabras para describir a Daniela debido a la jerarquía existente entre ambas. Al principio, traducimos la pregunta *Tem cabimento fazer isso com um cachorro?* como ‘¿Tiene el derecho de hacer eso con un perro?’, con Daniela como sujeto del verbo en la tercera persona. Sin embargo, durante la revisión, percibimos el uso impersonal de la frase, por lo que decidimos traducirlo como ‘¿Tiene algún sentido hacerle eso a un perro?’, con el fin de mantener el tono de acusación atenuante.

Segmento 68: *me explicar tudo direitinho* >explicarme bien bien todo

— Disse que a vida tinha que ser... Ah! não lembro. Mas falou em música, que tudo tinha que ser como uma música, foi isso. A doença sem remédio era o desafino, o melhor era acabar com o instrumento *pra* não tocar mais desafinado. Até que foi muito educada comigo, viu que eu estava nervosa e quis *me explicar tudo direitinho*. Mas podia ficar me explicando até gastar todo o cuspe que eu nunca ia entender. O que entendi muito bem foi que o Kleber estava morto. O pobre.

—Dijo que la vida tenía que ser... ¡Ay! No me acuerdo. Pero dijo algo de la música, que todo tenía que ser como una música, sí, eso fue. La enfermedad sin remedio era el desafino, lo mejor era acabar con el instrumento *pa* que no siguiera desafinando. Incluso fue muy educada conmigo, se dio cuenta de lo nerviosa que estaba e intentó *explicarme bien bien las cosas*. Pero podía explicarme hasta que se le acabara la saliva y yo iba a seguir sin entender. Lo que sí me quedó muy claro fue que Kleber estaba muerto. El pobrecito.

El tono de la cocinera también está presente en el relato, al ser testigo del asesinato del perro, la cocinera se muestra con miedo de las actitudes de Daniela y no acepta la relación de la metáfora musical que Daniela hace con la vida. Dentro del diálogo encontramos algunos rasgos del registro oral: la frase *explicar tudodireitinho* como un intensificador con sentido coloquial en el uso del diminutivo se traduce como ‘*explicarme bien bien las cosas*’, repitiendo el adjetivo en español ‘bien’, que según el DEM, se usa como sinónimo de completamente. Por otro lado, la forma coloquial de la palabra en portugués *para* en la frase *o melhor era acabar com o instrumento *pra* não tocar mais desafinado* fue traducida en su abreviación en español ‘pa’, usada comúnmente en el habla.

Segmento 72: *o doutor* >el señor

— (...) Uma noite a mesa do jantar virou inteira. *O doutor* disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, *pra* não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça

que quem virou a mesa foi ela.

– (...) Una noche la mesa de la cena se volcó entera. El señor dijo que fue él quien tropezó con el pie de la mesa, pa no caerse, se agarró del mantel y se vino todo al suelo. Pero nadie me saca de la cabeza que quien volcó la mesa fue ella.

La palabra *doutoren* portugués brasileño puede usarse para referirse al profesional de salud, al grado académico y como un trato solemne. Relacionamos el uso de esta palabra con la jerarquía entre tío Ed y la cocinera; por lo que la identificamos como la forma de trato solemne. Sin embargo, en el español mexicano, su traducción por ‘doctor’ coincide solamente con las primeras dos: “1 Persona que tiene por profesión la medicina; médico; 2 Persona que ha recibido el grado más alto que otorga una universidad” (DEM, 2018). Ya que buscamos cierta familiaridad hacia el lector mexicano en la traducción, decidimos evitar esta ambigüedad y decidimos usar su equivalente formal ‘el señor’.

Segmento 76: *capaz* > hasta crees

— *Capaz!*... Acho que nem o doutor viu aquela mão. Já amanhece de luvinha. Até na cascata usa uma luva de borracha.

— ¡Hasta crees...! Creo que ni el señor ha visto esa mano. Ya amanece de guantecito puesto Hasta en la cascata usa un guante de goma.

La interjección *capaz* está definida en el diccionario Michaelis (2020, traducción nuestra) como aquella que “indica incredulidad relativa a una cosa o a alguien”⁴⁶. La primera traducción de esta interjección fue ‘¡Nunca!’, pensada en el sentido del contenido del cuento: la cocinera asegurando que Daniela nunca se había quitado el guante. Sin embargo, la función de la interjección, además de marcar la oralidad, debe expresar esa incredulidad, por lo que la optamos por la traducción ‘¡Hasta crees!’

Segmento 81: *desandou nos telefonemas* > enloqueció al teléfono / *velharia da irmandade* > vejestorio de la hermandad

Assim que acordou, à hora do jantar, desandou nos telefonemas avisando à velharia da irmandade que o “menino estava doente”.

Tan pronto como despertó, a la hora de la cena, enloqueció al teléfono avisando al vejestorio de la hermandad que "el niño estaba enfermo".

Cuando tía Pombinha se entera de la enfermedad de Ed, Duchá, sin procurar ser objetiva, nos describe las actitudes de Pombinha como una reacción desesperada,

⁴⁶ “Indica descrença relativamente a alguma coisa que se ouviu de outrem” (Michaelis)

manteniendo el tono despectivo que suele dirigir en la narración cuando habla de ella. Conforme realizábamos las revisiones de la traducción fuimos modificando las palabras para exponer esta percepción de Ducha, quien trata a su tía como una exagerada y se dirige con tono despectivo a la gente con la que la tía habla. La primera atención la tuvimos al tratar *velharia da irmandade*: al principio de la traducción se perdió todo el sentido despectivo al traducirlo como ‘todo mundo’, para luego reconocerlo y traducirlo como ‘vejestorio de la hermandad’. El segundo paso fue transferir nuevamente el elemento de exageración con el que Ducha suele describir a su tía: *desandou nos telefonemas*, el cual fue primero traducido como ‘se puso a hacer mil llamadas’, resaltando la cantidad de llamadas que hizo, pero sin expresar la actitud de Ducha hacia Pombinha. En la revisión cambiamos esta traducción por ‘enloqueció al teléfono’, que además de transmitir la reacción exagerada de Pombinha, mantiene la estructura sintáctica del original.

Segmento 88: *tamanho berreiro* > tremendo chilladero

— *Lá sei se foi no ouvido, não me contaram mais nada, dona Pombinha parecia louca, mal podia falar. Já seguiu com as irmãs para a chácara, foi um tamanho berreiro! Todas berravam ao mesmo tempo, um horror!*

—Ni idea de si fue en la oreja, no me contaron nada más, doña Pombinha estaba como loca, apenas y podía hablar. Ya se fue junto con las hermanas para la casa de campo, ¡fue un tremendo chilladero! Todas chillando al mismo tiempo, ¡un horror!

Las palabras de Conceição exponen la angustia de una persona que acaba de enterarse de la muerte, y suicidio, de alguien a quien aprecia. El diálogo transmite la ilusión de no ser pensado, hablado en la inmediatez de los hechos. Esto se expresa tanto en la construcción de frases cortas, en la elección de algunas expresiones y palabras que se categorizan dentro del registro coloquial y el uso de puntos de exclamación. Poner atención a estos elementos lingüísticos en el tono de Conceição ayudó a trasladarlo al texto traducido. Por lo tanto, además de mantener la construcción de frases cortas y el uso de signos de puntuación, se tradujo la frase *mal podia falar* como ‘apenas y podía hablar’⁴⁷. Consideramos importante mantener el ritmo de la oración y acercarnos al número de palabras original, asimismo apelar a una economía del lenguaje y usar la conjunción y para unir las ideas entre el hablar y no poder hacerlo bien.

⁴⁷⁴⁷ En la primera traducción, aparecía como *apenas podía decir alguna cosa*, pero poniendo atención al registro oral, consideramos mejor mantener el ritmo de la oración y disminuir el número de palabras, al igual que apelar a una economía del lenguaje y usar la interjección y para unir las ideas entre el hablar y no poder hacerlo bien.

La expresión *tamanhoberreiro* fue traducida como ‘tremendo chilladero’. La palabra ‘chilladero’ aparece en el DEM como una variedad coloquial de la palabra ‘llanto’, de la misma forma como sucede con la forma coloquial *berreiro* y *pranto* en portugués.

3.1.3 Registro en la traducción de ASAX

La modalidad del discurso del cuento “Apenas un saxofone” es un monólogo, un parlamento de una sola persona, quien en un principio no piensa en tener interlocutores. Sumado a la presentación del cuento, reconocemos el estado de la personaje: alcoholizada y pasando la noche en vela. La situación causa el efecto de un tenor del discurso coloquial en el que fluctúa lo grosero y lo peyorativo. Los comentarios también ponen atención a la oralidad en el cuento, expresado en interjecciones y cambio de voces de los otros personajes.

Segmento 19: *uma porrada de coisas* > unchingo de cosas

<i>E tem coisa à beça para ver tanto por dentro como por fora, ainda mais por fora, uma porrada de coisas que comprei no mundo inteiro, coisas que nem sabia que tinha e que só vejo agora, justo agora que está escuro.</i>
--

Y <u>hay un montón de cosas</u> para ver tanto por dentro como por fuera, y aún más por fuera, <u>un chingo de cosas</u> que compré por el mundo entero, cosas que ni sabía que tenía y solo las veo ahora, justo ahora que está oscuro.
--

Luisiana describe su casa como un reflejo de su vida llena de apariencias, de artificios en los que ahora no ve ningún uso. En este fragmento, encontramos dos intensificadores diferentes para hablar de la cantidad de cosas que hay en la casa. Ambos tienen un registro coloquial, *à beça* como una expresión popular y *uma porrada* como una grosería. Buscamos palabras en español que fueran usadas en el polo de la coloquialidad, a un nivel popular y a un nivel grosero. La primera frase *temcoisas à beça* fue traducido como ‘hay un montón de cosas’, traducción que repetimos en el fragmento 22 discutido más adelante en los comentarios sobre el dialecto en “Antes do baile verde”. La segunda, *uma porrada de coisas* fue traducida como ‘un chingo de cosas’, escogiendo el intensificador ‘chingo’ definido en el DEM como “muchísimas cosas, mucha cantidad de algo”. Es importante recalcar que este tenor grosero es una constante en el cuento, que decidimos trasladar pensando en el público mexicano, por lo que las decisiones sobre la traducción de estos vocablos estarán muy ligada a mexicanismos.

Segmento 23: *o viado* > el maricón

<i>E se esbaldou mesmo, o viado.</i>

Y vaya que se regocijó, <u>el maricón</u> .

Como la palabra *bicha* usada en el cuento “Antes do baile verde”, la palabra *viadoes* una forma peyorativa de referirse a un homosexual, por lo que escogimos la misma traducción (ver **ABV-segmento 73**). Por otro lado, la palabra *mesmo* aparece como una marca de oralidad, la cual optamos por traducir por el equivalente ‘Y vaya que’, que también fuera usado con un sentido de ‘confirmar algo’. La palabra *mesmo* vuelve a aparecer en el texto, aunque con otra función, la de reiterar la pregunta que Luisiana dirige a su amante en los **segmentos 136 y 137** (*se você me ama mesmo* > ‘si de verdad me amas’).

Segmento 50: *puxa-saco* > lamehuevos

<i>Um ectoplasma muito mais jovem do que eu, sem dúvida o puxa-saco do efebo era suficientemente esperto para imaginar como eu devia ser aos vinte anos.</i>
--

Un ectoplasma mucho más joven que yo, sin dudas el <u>lamehuevos</u> del efebo era suficientemente astuto para imaginar cómo me veía a los veinte años.

La traducción de la palabra *puxa-saco*, definida en el diccionario Michaelis como la forma coloquial de referirse a un adular, es ‘lamehuevos’. La elección estuvo relacionada principalmente con mi intuición como traductora nativa, pero nos pareció importante buscar su definición para acompañar el comentario. Llama la atención que esta palabra no la encontramos en ninguno de los diccionarios que consultamos durante el proceso de traducción (DEL, CLAVE; DEM), pero su definición estaba en inglés el *Urban Dictionary*⁴⁸(2020, traducción nuestra) como una jerga mexicana que se refiere a “una persona desagradable, principalmente en política y medios corporativos, que escala en las organizaciones y obtiene posiciones de poder al adular a su jefe”⁴⁹. La semejanza entre la estructura de la palabra, su relación con los testículos del aparato sexual masculino y la equivalencia del registro informal grosero con el texto fuente, hace que la escojamos sobre su versión eufemística ‘lamebotas’.

⁴⁸Como hablante nativa, conocía el uso de la palabra, pero buscamos en los diccionarios DEM, CLAVE y DLE para verificar si esta palabra era un coloquialismo mexicano. Al no hallarla, expandimos nuestra búsqueda en Google y encontramos la definición en el Urban Dictionary, un diccionario en línea desde 1999 hasta 2020 en inglés con entradas del habla cotidiana que, como las del Diccionario inFormal, son redactadas por los mismos usuarios.

⁴⁹ “A disgusting kind of person, mostly in politics and corporations, who climbs in the organization and gets managing positions by kissing the ass of his/her boss.” (Urban Dictionary)

Segmento 63: *minha querida* > querida

Controlou-se para não me chacoalhar por tê-lo acordado àquela hora, vestiu-se e muito polidamente me trouxe para casa, “Como queira, minha querida, você manda!”.

Se controló para no zarandearme por haberlo despertado a aquella hora, se vistió y muy cortésmente me trajo a casa, “Como gustes, querida, ¡tú mandas!”.

El trato que el abogado de Luisiana tiene en este fragmento, *minha querida*, es afectuoso y tiene cierto tenor paternalista. Pensamos primero en la traducción de la palabra ‘mi estimada’, que cumple la función cariñosa, pero nos pareció demasiado formal, además de no tener un tono que infantilizara a la protagonista. Escogimos una traducción más directa, quitando el posesivo *minha* como marcador de proximidad al causarnos extrañeza en el texto en español: “Como queira, minha querida, você manda” > ‘Como gustes, querida, ¡tú mandas!’

Otro desafío en este fragmento fue la traducción del verbo *chacoalhar* ya que queríamos recuperar el sentimiento del abogado de estar probablemente muy desesperado por haber sido despertado, pero prefiriendo guardar, por razones profesionales, la calma. La palabra que nos pareció más adecuada fue el verbo ‘zarandear’, que contiene en su significado la imagen de sacudir a alguien con el fin de molestarlo o maltratarlo como para hacerlo reaccionar.

Segmento 70: *Está ficando quente, mais quente. Não, agora esfriou!* > Caliente, muy caliente. ¡No, frío...!

Tenho sapato com fivela de diamante e um aquário com uma floresta de coral no fundo, quando o velho me deu a pérola, achou originalíssimo escondê-la no fundo do aquário e me mandar procurar: “Está ficando quente, mais quente. Não, agora esfriou!...”

Tengo zapatos con hebillas de diamantes y un acuario con una selva de coral al fondo, cuando el viejo me dio la perla, creyó super original el esconderla al fondo del acuario y mandarme a buscarla: “Caliente, muy caliente. ¡No, frío...!”.

Los adjetivos *quente* y *frio* para definir si alguien está cerca o lejos de encontrar algo que fue escondido, se usan también en español: ‘caliente’ y ‘frío’. La diferencia está en la omisión de los verbos en español: ‘Caliente, muy caliente. ¡No, frío...!’

Segmento 71: *sacanas* > cabrones

E eu me fazia menininha e ria quando minha vontade mesmo era dizer-lhe que enfiasse a pérola no rabo e me deixasse em paz, Me deixa em paz! ele, o jovem ardente com todos os seus ardores, Xenofonte com seu hálito de hortelã — enxotar todos como fiz com a criadagem, todos

uns sacanas que mijam no meu leite e se torcem de rir quando fico para cair de bêbada.

Y yo me hacía la niña y reía cuando lo único que quería era decirle que se metiera esa perla por el trasero y me dejara en paz, ¡Déjame en paz! él, el joven ardiente con todos sus ardores, Jenofonte con su aliento a yerbabuena –echarlos a todos como lo hice con la servidumbre, todos unos cabrones que me orinan la leche y se retuercen de la risa cuando me caigo de borracha.

El diccionario bilingüe portugués español *Wordreference* propone la traducción de la palabra *sacana* como ‘hijo de puta’ o ‘hijo de la chingada’ en México. Sin embargo, para continuar con el ritmo del texto relacionado con el número de palabras, preferimos traducir el vocablo en una sola palabra. La palabra *sacana* tiene como sinónimo *patife*, que a su vez se traduce en el *Wordreference* como ‘cabron’, palabra que escogimos usar.

Seguida de esta palabra aparece la expresión *mijam no meuleite*, que nos causó extrañamiento durante el proceso de traducción. No encontramos ninguna referencia a que esta expresión existiera separadamente en portugués, sin embargo, se asemeja a la expresión en sentido figurado *mijar nacabeça de alguém*, definida por el diccionario de traducción portugués-español PONS (2020) como “faltarle el respeto a alguien”. Interpretamos el mismo sentido en la expresión presentada en el cuento, pero la entendimos como una expresión figurada que es específicamente de la protagonista. Por lo tanto, optamos por traducirla literalmente como ‘me orinan la leche’, marcando el contraste en la frecuencia de uso del posesivo *meu* antes del sustantivo *leite* en portugués y el artículo definido ‘la’ antes del sustantivo ‘leche’ en español.

Segmento 79-80-81: *a respiração se esculhamba* > la respiración está jodida / *puxa* > caramba

Alguém por acaso fica atento ao ato de respirar? Fica, sim, mas quando a respiração se esculhamba. Então dá aquela tristeza, puxa, eu respirava tão bem...

¿Acaso alguien pone atención al acto de respirar? Sí, lo hace, pero cuando la respiración está jodida. Entonces da aquella tristeza de, caramba, yo respiraba tan bien...

El vocablo coloquial brasileño *esculhambar* es definida en el diccionario Michaelis (2020, traducción nuestra) como “causar daño, estropear, arruinar”⁵⁰ y en el diccionario Caldas Aulete (2020, traducción nuestra) como “damnificar, estropear”⁵¹. Buscamos traducir la palabra pensando en otra que también fuera de registro coloquial y que pudiera recuperar la imagen de una respiración que está dañada, estropeada. Así fue como llegamos a ‘está jodida’, pensando en que esta falla o es muy mala. En la

⁵⁰ “Causar estrago; escangalhar, estragar.” (M)

⁵¹ “Danificar, estragar” (A)

siguiente frase, existe otra marca oral: la interjección *puxa*, usada para referirse a que algo resultó fuera de lo esperado. Escogimos la traducción ‘*caramba*’, que está definida en el DEM (2018) como una expresión de “sorpresa o de disgusto”.

Segmento 105: *só vagabundos, só cafajestes* > puro vagos, pura escoria

Em meio da maior algararra do mundo a mãe da noiva se trancou no quarto chorando, “Veja em que meio minha filha foi cair! Só vagabundos, só cafajestes!...”

En medio de toda la algarabía la mamá de la novia se encerró en el cuarto llorando, “¡Mira nomás en qué medio mi hija fue a parar! ¡puro vagos, pura escoria...!”

El diálogo directo que Luisiana introduce en el monólogo pertenece a la madre de una amiga suya que desaprueba el matrimonio de su hija. Al tratarse de una segunda voz, es importante poner atención al registro oral: la primera marca de oralidad está en la expresión *veja* usada para iniciar la conversación como símbolo de inconformidad con la situación. Nos pareció importante agregar la abreviación ‘*nomás*’ (antes discutida en el **segmento 9** de los comentarios sobre la traducción del cuento “Antes do baile verde”) después de la palabra ‘*mira*’ para trasladar esta marca del habla al español: ‘*mira nomás*’.

Relativa al contenido del diálogo, la madre usa las palabras *vagabundos* y *cafajestes* para referirse a los amigos de su hija con tenor peyorativo. La traducción de *vagabundos* fue ‘*vagos*’, usada más como una crítica a la “gente sin ocupación” y no ‘*vagabundos*’, usada para llamar a los habitantes de calle. El sustantivo *cafajestes* se define en el Michaelis (2020, traducción nuestra) como “individuos de baja condición social, individuo inútil por quien no se tiene consideración”⁵², que a la vez puede usarse como un adjetivo que significa “que no es delicado ni fino, rudo, grosero, cuyos modos, prendas y apariencia denotan un mal gusto”⁵³. Una de las traducciones recomendadas por el *Wordreference* es ‘*escoria*’, la cual escogimos traducir en singular, que cumple con el sentido de “persona o conjunto de personas a quienes se considera lo más despreciable o lo peor del grupo al que pertenecen” (DEM, 2018), mientras que su forma en plural –como consultado en los resultados del *Corpus del español* de Mark Devis– se refiere al “material de desecho o residual que se forma al quemar ciertos materiales o al someterlos a determinados procesos industriales” (DEM, 2018)

⁵² Indivíduo de baixa condição social; indivíduo inútil por quem não se tem consideração. (Michaelis)

⁵³ Que é indelicado ou sem finura; rude, grosseirão, cujos modos, trajes e aparência denotam seu mau gosto típico (Michaelis)

Segmento 141: *não usa mais*> ya no está de moda

<i>Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim?</i>
--

¿No tienes ambición? <u>Ya no está de moda ser</u> artista sin ambición, ¿qué futuro puedes tener así?
--

La comprensión de este segmento requirió de un esfuerzo en la comprensión lectora e interpretación del texto. La expresión *não usa mais* no es tan común, pero por el contexto, puede entenderse de que se refiere a algo que ya no se habitúa usar. En sentido figurado, pues pensamos esta expresión a prendas de ropa, o cosas que puedan ‘usarse’, Luisiana quiere decir a su amante que ya no son apreciados los artistas sin ambición. La traducción que escogimos fue ‘ya no está de moda’ que es usado para referirse a lo que se acostumbra a usar, hacer por una temporada, siendo su referencia directa la ropa.

3.2 Breve discusión sobre el dialecto en la traducción

La noción de dialecto se usa para designar la variación lingüística relacionada al usuario. Esta es dividida por Hatim y Mason (1995) en cinco aspectos: dialectos geográficos, temporales, sociales y (no) estandarizados, los cuatro relacionándose con la individualidad del usuario para definir el idiolecto. En los comentarios que responden a la dimensión del usuario, discutimos las decisiones de traducción relacionadas con elecciones léxicas y gramaticales que nos dicen algo sobre el usuario: de dónde viene, en qué época se encuentra y cuál es su entorno social, en contraste con otros usuarios en el texto, en este caso, los otros personajes y narradora. Para Hatim y Mason (1995), escoger el dialecto de una traducción significa transferir el texto fuente en un tiempo, lugar y/o sociedad diferente, por lo que esta discusión debe ser valorada tanto en el análisis del texto fuente como en las elecciones del texto traducido.

La designación de un dialecto geográfico no se limita a sus aspectos geográficos, ya que las líneas de demarcación están también trazadas por consideraciones políticas y culturales (HATIM; MASON, 1995, p. 57). Los cuentos son escritos como texto fuente en Brasil, sin embargo, esto no significa que la lengua con la que se construyen sea la lengua que se use en todo Brasil. De la misma forma, los textos traducidos tienen como meta un público mexicano, pero la variedad usada en la traducción no es forzosamente la que se usa en todo México. El dialecto geográfico toma partido principalmente en la elección de nuestro público meta, teniendo como objetivo transferir el texto y acercarlo lingüísticamente al público mexicano. Para ello, como demostrado en el apartado anterior, fue esencial el uso del Diccionario del Español del México. Como traductoras,

debemos estar alertas ante las implicaciones sociales que tienen nuestras elecciones por lo que reconocemos que priorizamos la variedad dialectal del centro del país.

El dialecto temporal está relacionado con los cambios lingüísticos producidos por el tiempo, ciertos usos de la lengua delatan el tiempo en que fue escrito el texto o si usó acuñaciones antiguas o recientes a su publicación. Según Hatim y Mason, los traductores de textos antiguos deben decidir si hacen uso de la lengua arcaica equivalente en la lengua de llegada o la lengua contemporánea, principalmente en la traducción literaria, considerando el efecto estético (HATIM; MASON, 1995, p. 59). La traducción de los cuentos de Lygia Fagundes Telles no presenta esta disyuntiva, sin embargo, es importante enfatizar en las actualizaciones, como las llama Resende (2016), que los cuentos fueron teniendo a lo largo de sus reediciones, ya que la autora buscaba mantener cierto carácter de atemporalidad y contemporaneidad en sus cuentos. Por lo tanto, usaremos la variedad contemporánea del español mexicano, basándonos en la propuesta de la misma autora de actualizar sus historias en cada nueva reedición, con el objetivo de acercar, como hace la autora con el público *lusofalante* brasileño contemporáneo, el lenguaje al público meta mexicano contemporáneo.

El dialecto social se compone por “la estratificación social en el seno de la comunidad del habla” (HATIM; MASON, 1995, p. 60), e involucra ideologías políticas y culturales. En esta división incluimos también los aspectos económicos, generacionales y sociales. Como traductoras, reconocemos la importancia de distinguir los dialectos sociales entre los personajes, entendiendo el contexto de donde viene cada personaje, o el que expresan en el habla, ya sea por cuestión socioeconómica, religiosa o generacional.

La estandarización de los dialectos funciona como herramienta para evitar la incompreensión del mensaje, sin embargo, adoptarla puede resultar arriesgado ya que se pierde el dinamismo de la lengua. Hatim y Mason (1995) reconocen en lo estándar una función de prestigio, escogido por aspectos sociales, políticos y culturales: “La prevalencia de un determinado estándar tampoco es una simple cuestión de estadística (minoría, mayoría, etc..), sino que el surgimiento de un estándar es un proceso complejo impulsado o estorbado por factores como la educación y los medios de comunicación.” (HATIM; MASON, 1995, p. 60).

Sabemos que a pesar de prestar atención a la variedad lingüística como elemento importante en la transferencia del texto fuente al texto traducido, es inevitable caer en el uso de un español mexicano estandarizado: el uso del diccionario DEM y el corpus del español, seleccionando el filtro de México, ayuda a ser un poco más objetivos y no

derivar totalmente de la intuición de traductora en el uso de algunos rasgos léxicos y gramaticales. Sin embargo, es importante reconocer que los datos de estas herramientas son recuperados de un corpus seleccionado, por los medios, educativos y literatura variada. Existe cierta centralización en el habla del DEM, como se menciona en la siguiente cita sobre la composición del diccionario:

Las hablas mexicanas son enormemente variadas y expresivas; en ellas se advierte la diversidad cultural del territorio nacional y se tiene el principal apoyo para la constante elaboración de un lenguaje apto para significar la vida contemporánea de México en su rica heterogeneidad. Debido a las características de nuestra investigación, determinadas por el costo que significaría efectuar una gran encuesta léxica nacional (y, hoy día, lamentablemente, por la inseguridad), los datos que registramos no dan cuenta completa de esa variedad, por lo que el vocabulario regional que se encuentra en estas páginas apenas representa un pequeño porcentaje de lo que realmente se habla en nuestro territorio, desde los rincones más alejados de Baja California y Tamaulipas hasta los confines de México en Chetumal o en Comitán. Les pedimos por ello a nuestros lectores que sean benevolentes con nosotros en este aspecto, que seguirá siendo una asignatura pendiente de nuestro trabajo. (DEM)

El idiolecto hace referencia a las maneras personales de un individuo (a la individualidad del usuario en el texto) en el cual pueden resaltarse “expresiones preferidas, pronunciaciones diferentes de determinadas palabras, tendencias a emplear en exceso algunas estructuras sintácticas” (HATIM; MASON, 1995, p. 61). Está ligado a las distintas áreas de variación lingüística y se encuentra unido al propósito del acto del habla con significado sociocultural. El idiolecto está permeado por los aspectos dialectales comentados anteriormente, lo que recuerda que el dialecto como una dimensión de la variación lingüística coexiste en un *continuum* donde las distintas variaciones están juntas e influyen las unas a las otras (HATIM; MASON, 1996, p. 61). Dentro de la noción de idiolecto, reconocemos también la noción de estilo. En este caso, además del idiolecto de los personajes, reconocemos la importancia del estilo de la narración, el cual pensamos en mantener en la medida de lo posible.

Los segmentos que separamos para comentar los desafíos dialectales en los procesos de traducción pueden contener también marcas de uso, por lo que su aparición en este apartado no los exime de tener una discusión relacionada a la noción de registro, sin embargo, nos parece que la figura del usuario permea en la discusión de los comentarios, ya sea del texto fuente, del texto traducido o ambos.

3.2.1 Dialecto en la traducción de ABV

Este cuento presenta a tres usuarias de la actividad lingüística, dos personajes y una narradora. La personaje principal, Tatisa, es una mujer, probablemente de clase media, que sostiene una conversación con Luzinha, de clase trabajadora, su empleada doméstica. A nivel dialectal, el texto fue escrito en Brasil en los años 60 y pretendemos ubicar la traducción de su dialecto en el México contemporáneo. En los comentarios que presentamos más adelante, encontramos la traducción de expresiones populares, *brasileirismos* y las decisiones que tomamos favoreciendo un dialecto más natural al hablado en México.

Segmento 1: *cacho* >chinos

O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luís XV e sua portandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto.

La comparsa azul y blanca desfilaba con sus pasistas vestidos a la Luis XV y su abanderada de peluca plateada en forma de pirámide, los chinos caídos sobre la frente, la cola del vestido de satín arrastrándose manchada por el asfalto

La primera traducción de *os cachos desabadosna testa* fue ‘los caireles caídos sobre la frente’; sin embargo, no nos pareció adecuada con la imagen que Lygia Fagundes Telles buscaba trasladar. La palabra *desabar* significa caerse con fuerza o desmoronarse (Aulete, 2020; Michaelis, 2020), lo que crea una imagen desordenada del cabello que no va acorde con la traducción de *os cachos* por ‘los caireles’. La palabra ‘cairel’ en español mexicano está usualmente ligada a un peinado que simula el cabello rizado, como se expresa en el ejemplo del DEM: “La peinaron a la antigüita, con caireles y moños”. Por lo tanto, transmite el sentido de orden, contrario al sentido del verbo de la frase, ligada al desorden.

La palabra *cacho* en portugués según el diccionario Michaelis (2020, traducción nuestra) se define como “mechón de pelo enrollado en anillos, espirales o caracoles”⁵⁴. Su traducción literal en español sería ‘rizo’, definido por el DEM como “porción de pelo o tira de algún material flexible que da vueltas sobre sí misma en forma de espiral”. Sin embargo, en México existe otra palabra cuyo uso es más frecuente para referirse a este tipo de pelo: ‘chino’ que se define en el DEM como “pelo natural o artificialmente muy rizado”. Si analizamos en un corpus del español de Mark Davies, escogiendo el dialecto mexicano, tenemos una mayor frecuencia del uso de ‘pelo chino’ (24

⁵⁴ “Madeixa de cabelo enrolada em anéis, espirais ou caracóis.” (Michaelis)

resultados) que de ‘pelo rizado’ (1 resultado).⁵⁵ Por lo tanto, nos pareció más adecuada la traducción ‘los chinos caídos en la frente’; favoreciendo la imagen original en portugués y el dialecto mexicano.

Segmento 4: *começa a encher a caveira* > empieza a chupar

— *Meu homem é mil vezes mais bonito, pelo menos na minha opinião. E já deve estar chegando, ficou de me pegar às dez na esquina. Se me atraso, ele começa a encher a caveira e pronto, não sai mais nada.*

—Mi hombre es mil veces más guapo, por lo menos en mi opinión. Y ya debe estar por llegar, quedó de recogerme a las diez en la esquina. Si me tardo, empieza a chupar y listo, nos quedamos sin plan.

La construcción en portugués *começa a encher a caveira* tiene como significado literal en español ‘comienza a llenar el esqueleto’, pero *encher a caveira* es una expresión coloquial usada con el sentido de ‘emborracharse’. La primera traducción, realizada en 2015, favoreció el dialecto estándar del español y fue traducido como ‘va a emborracharse’, lo que borraba la marca de uso coloquial, del cual hablamos anteriormente en el apartado sobre la noción de registro. Sin embargo, la propuesta de traducción como proyecto de investigación de la maestría fue aproximar el texto traducido a nivel lingüístico al público mexicano y mantener, en la medida de lo posible, su funcionalidad. Tras un par de revisiones del texto, llegamos a dos vocablos usados en el dialecto mexicano actual, ‘empedar y chupar’, el primero como verbalización del sustantivo coloquial ‘pedo’, que en México significa ebrio, y el segundo como sinónimo de ‘tomar alcohol’. Optamos por la segunda opción al tratarse de un verbo que podía adaptarse más a la estructura sintagmática, además de tener en su significado más marcada la acción (‘tomar alcohol’) que de la consecuencia (‘estar ebrio’). Por lo tanto, la traducción de la expresión terminó como ‘empieza a chupar’.

Segmento 6: *é fogo* > está canijo

— *Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha paciência, mas você vai me ajudar um pouquinho.*

—¡Estoy muy atrasada, Lu! Este disfraz está canijo... Ten paciencia, me vas a ayudar tantito.

⁵⁵ Si realizamos nuestra búsqueda en el corpus usando los sustantivos *chino* y *rizo* para medir la frecuencia, tendríamos un resultado no coherente. La palabra *chino* tiene una mayor frecuencia con 4720 resultados, mientras que *rizo*, tiene 182 resultados; sin embargo, el sustantivo *chino* tiene dos significados en México: el cabello rizado y el gentilicio de un hombre de nacionalidad o naturalizado en China. Por esta razón, decidimos realizar nuestra comparación con los adjetivos a lado del sustantivo *pelo*: *pelo chino* y *pelo rizado*.

Según el *Dicionário online inFormal*⁵⁶ la expresión popular *é fogo* sirve para designar algo difícil o complicado. En una primera traducción, la comprensión de la expresión fue equivocada debido a su cercanía lexical con otra expresión en español: ‘está que arde’, usada para referirse a un disfraz, se interpreta como que el mismo está muy bien hecho y que deslumbra. Al notar esta confusión, buscamos una expresión popular que fuera equivalente en el dialecto mexicano y escogimos ‘está canijo’, cuyo significado según el DEM es el mismo que en portugués.

Juntamos el comentario del **segmento 11 y 57** pues la traducción de las dos expresiones conllevó un mismo desafío:

Segmento 11: *fica uma onça* > se pone como un toro

— *O Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma onça se me atraso. A gente vai ver os ranchos, hoje quero ver todos.*

—Raimundo debe estar por llegar, se pone como un toro si me tardo. Vamos a ver las comparsas, hoy quiero verlas todas.

Segmento 57: *transpirando feito um cavalo* > sudando como cerdo

— *Estou transpirando feito um cavalo. Juro que se não tivesse me pintado, me metia agora num chuveiro, besteira a gente se pintar antes.*

—Estoy sudando como cerdo. Juro que, si no me hubiera pintado, me metía a la regadera, una estupidez pintarse antes.

Debido al estilo particular del cuento, creemos que la elección de expresiones que compararan el estado de los personajes con animales no fue gratuita, por lo que decidimos trasladar esta elección al texto traducido. En la expresión *fica uma onça*, identificamos el verbo de cambio en portugués *ficar* como el verbo de cambio en español ‘ponerse’, por lo que buscamos en el *Corpus del Español de Mark Davis* ‘ponerse como’ y buscamos los colocados más comunes, identificando ‘ponerse como toro’ para referirse a alguien en estado muy enfadado, significado de la expresión del texto fuente. Por otro, en la expresión *transpirando feito um cavalo*, identificamos la palabra *feito* en su función de comparativo, por lo que buscamos en el mismo corpus, los colocados de ‘sudar como’, el resultado más frecuente fue ‘sudar como cerdo’.

Segmento 20: *dão a nota* > son la cereza del pastel

⁵⁶ El *dicionário inFormal* es una iniciativa virtual que propone la recopilación del portugués hablado, construido y actualizado constantemente por los mismos usuarios. Se puede consultar en <https://www.dicionarioinformal.com.br/>

— *Mas as unhas é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde.*

—Pero si las uñas son la cereza del pastel, tonta. Es un baile verde, los disfraces tienen que ser verdes, todo verde.

La expresión dão a nota en su sentido figurado es definida en la versión de 1980 del Dicionário Caldas Aulete (2020, traducción nuestra), como “encontrar la expresión apropiada, la frase precisa para designar una cosa”⁵⁷, pero no aparece en la versión actualizada del diccionario, por lo que nos atrevemos a creer que es de un dialecto temporal, anterior al hablado actualmente. El *Dicionário Online de Português (Dicio)* (2020, traducción nuestra), incluye una ampliación de sentido en esta expresión: “destacarse, sobresalir en público”⁵⁸, un enfoque más adecuado al usado en el texto. Teniendo como objetivo la actualidad del dialecto temporal del texto traducido, escogimos la expresión contemporánea y con sentido figurado en el español que cumple con el significado de la expresión original: ‘ser la cereza del pastel’. Durante las revisiones pensamos en traducir como ‘ser la cereza del vestuario’, pero notamos que esto se alejaba del original: “el vestuario” no es mencionado en el original, en el cuento estamos hablando de un “disfraz” y nos pareció más adecuado mantener la expresión en español de manera íntegra.

Segmento 22: *à beça* > un montón y *calor bárbaro* > calor tremendo

— *Não faz mal — disse a jovem limpando no lençol o excesso de cola que lhe escorreu pelo dedo. — Vá grudando de qualquer jeito que lá dentro ninguém vai reparar, vai ter gente à beça. O que está me endoidando é este calor, não aguento mais, tenho a impressão de que estou me derretendo, você não sente? Calor bárbaro!*

—No importa —dijo la joven limpiándose con la sábana el exceso de pegamento que se le escurrió por el dedo. —Ve pegando como sea que allá dentro nadie se va a dar cuenta, va a haber un montón de gente. Lo que me está enloqueciendo es este calor, no aguanto más, siento que me estoy derritiendo, ¿no lo sientes? ¡Qué calor tan tremendo!

En primer lugar, *à beça* es una expresión con función aumentativa en el portugués brasileño actual y que aparece también en el cuento “Apenas um saxofone”; en ambos cuentos escogimos la expresión popular aumentativa comúnmente usada en el español actual: un montón (ver **ASAX-segmento 19**).

El adjetivo *bárbaro* en portugués puede ser usado también en español con el mismo significado que en el texto: un calor insoportable. Sin embargo, no es frecuente

⁵⁷ “achar a expressão própria, a frase precisa para designar uma coisa.” (Aulete)

⁵⁸ “destacar-se, sobressair-se em público” (Dicio, traducción nuestra)

en el español mexicano, siendo más frecuente en el español de España, por lo que escogimos un adjetivo que nos pareciera más familiar y traducimos la expresión *Calor bárbaro!* como ‘¡Qué calor tan tremendo!’

Segmento 58: *ficar de porre* > se la pasó bien pedo

— *Ai! uma cerveja bem geladinha. Gosto mesmo é de cerveja, mas o Raimundo prefere cachaça. No ano passado ele ficou de porre os três dias, fui sozinha no desfile.*

— ¡Ah! Una cerveza bien helada. A mí lo que me gusta es la cerveza, pero Raimundo prefiere cachaza. El año pasado se la pasó bien pedo los tres días y tuve que ir sola al desfile.

La expresión *ficar de porre* se encuentra marcada en el Dicionário Aulete como un *brasileirismo*, por lo que reafirma nuestro objetivo de trasladar el dialecto del portugués brasileño al dialecto del español mexicano. Como mencionamos en la nota del foco de atención **segmento 4**, el adjetivo coloquial ‘pedo’ hace referencia a la ebriedad de a quien se designa. Debido a la equivalencia de uso, optamos por la traducción ‘se la pasó bien pedo’, usando el adverbio ‘bien’ como intensificador.

Segmento 67: *pare de bancar o corvo* > deja de jugar al cuervo

— *Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?*

—Y ahí vas de nuevo, ¡mierda! Deja de jugar al cuervo, hasta parece que eres tú quien quiere que sea hoy. ¿Por qué tienes que estar repitiendo eso, por qué?

En el habla popular brasileña, la palabra *bancar* se usa para definir a alguien que está simulando o haciendo el papel de algo (Priberam, Aulete), en este caso, de *corvo*, un ave de rapiña que espera a que su presa se muera. En sentido figurado, Tatiana le recrimina a Luzinha el estar casi deseando la muerte de su padre. La traducción de ‘jugar al cuervo’ usa el verbo ‘jugar’, en su acepción de “jugar un papel” (DEM, 2020), el cual encontramos equivalente a *bancar*.

3.2.2 Dialecto en la traducción de OJS

Este cuento presenta distintos usuarios de la lengua, sin embargo, en los desafíos de traducción nos enfrentamos con tres: la narradora, Ducha, y las dos personajes que dan, a través del chisme, más información sobre Daniela, tía Pombinha y la cocinera. En el análisis del cuento no pudimos identificar la época en la que se estaba desarrollando, lo que confirma el interés por la autora de mantenerlo atemporal. Como en los otros cuentos, seguimos un dialecto actual del español mexicano. Los comentarios abordan

los siguientes desafíos: la traducción de una interjección que funciona como idiolecto, expresiones populares y *brasileirismo*, así como las decisiones tomadas favoreciendo a un público mexicano.

Segmentos 8: *Cristo-Rei* > Jesucristo

— *O Ed casado, imagine! Até parece mentira, o meu querido Ed casado há mais de uma semana. Mas por que não me avisou, Cristo-Rei! Como é que ele se casa assim, sem participar... Que loucura!*

—Ed casado, ¡quién lo diría! Parece mentira, mi querido Ed casado desde hace más de una semana. ¡Pero por qué no me avisó, Jesucristo! Cómo se pudo casar, sin participar... ¡Qué locura!

La interjección *Cristo-Rei* forma parte del idiolecto de tía Pombinha y se repite a lo largo del texto (**segmentos 16, 33, 79**). En una primera traducción escogimos la forma en español ‘Dios mío’ usada para expresar sorpresa, dolor físico o emocional (DEM, 2020). Sin embargo, cambiamos de decisión al poner la traducción de este cuento en perspectiva con los otros. En “Apenas um saxofone”, Luisiana usa la expresión *Meu Deus*, como símbolo de desolación, mientras que aquí, Pombinha usa la expresión *Cristo-Rei* para expresar desesperación o sorpresa. Nos pareció importante reconocer esta marca del personaje, identificada por la diferencia en otros cuentos, y buscamos otra interjección que pudiera caracterizar a Pombinha, en español, como una mujer de edad y católica. Pensamos en dos opciones: ‘Jesús santísimo’ o ‘Jesucristo’ y escogimos la segunda porque nos pareció que cumplía más con el ritmo de la narración.

Segmento 16 *moça* > mujer

— (...) *Mas não é mesmo esquisito? E essa moça, Cristo-Rei? Ninguém sabe quem ela é...*

—(...) Pero, ¿no es realmente extraño? ¿Y esa mujer, Jesucristo? Nadie sabe quién es ella...

La primera traducción de *moça* al español suele ser ‘mujer joven’, pero si prestamos atención a la situación, está siendo usada para referirse a una mujer de cuarenta años. Cabe destacar, que este diálogo aparece en voz de tía Pombinha, quien suele infantilizar a su hermano y que podría hacer lo mismo con Daniela. Colocamos este comentario en la discusión sobre dialecto, pues en la primera traducción, pensamos en traducir *moça* por una palabra que fuera usada con la misma frecuencia en México. Las opciones fueron: ‘chica’ y ‘muchacha’, sin embargo, ambas hacían referencia a una mujer en sus veinte. Según el diccionario Aulete (2020, traducción nuestra), la palabra

moça abarca un mayor rango de edad: “1. Mujer joven; 2. Mujer madura que aún no es vieja; 3. Niña que ya menstrua”⁵⁹, por lo que preferimos traducirla por ‘mujer’.

Segmento 46 *você precisava ver que pérola de menino! Uma verdadeira pérola... > (...)* tendrías que haber visto! Una verdadera joya...

— *Eu é que sei? Como Ed nem tocou nisso, fiquei sem jeito de perguntar, essas coisas não se perguntam. Casado, imagine... Deve dar um marido exemplar, desde criança foi muito bonzinho, você precisava ver que pérola de menino! Uma verdadeira pérola...*

—¿Yo qué voy a saber? Como Ed ni tocó el asunto, me dio un no sé qué preguntarle, esas cosas no se preguntan. Casado, quién diría... ¡Debe ser un marido ejemplar, siempre fue un niño tan bueno, tendrías que haber visto! Una verdadera joya...

Pombinha describe a su hermano como *pérola de menino* y confirma que es *Uma verdadeira pérola*, usando esta palabra en su sentido figurado para referirse a una persona “deleitável, adorável”⁶⁰ (AULETE, 2020) o con “excelentes qualidades morais”⁶¹ (MICHAELIS; 2020). La traducción directa de esta palabra al español sería ‘perla’, la cual tiene un sentido similar en algunos países de habla hispana⁶², pero no en México. Si buscamos en el DEM, la palabra que puede tener ese sentido figurado es ‘joya’, definido como “objeto o persona que tiene, o se le adjudica, gran valor”.

Usar la expresión ‘joya’ en el español mexicano puede interpretarse como una descripción tanto positiva como negativa dependiendo de la estructura en la que es presentada. Traducir ‘[...] tendrías que ver qué joya de niño!’ podría indicar que Ed era un niño lleno de sorpresas, no forzosamente positivas, aún más si esta frase está marcada por la repetición seguida de puntos suspensivos: ‘Una verdadera joya...’ La segunda opción es solo traducir *pérola* en la última frase y dejar que los atributos *marido exemplar* > ‘marido ejemplar’ y *muito bonzinho* / ‘un niño tan bueno’ sean los que sirvan como marcadores positivos de la percepción que tía Pombinha tiene de Ed cuando era niño. Por lo tanto, tradujimos la expresión adaptando su sintaxis: de la doble aparición de la palabra *pérola* a la aparición de solo una vez de la palabra *joya*.

Segmento 48: *peru* > guajolote

Tia Pombinha gaguejava, o pescoço fino cheio de manchas avermelhadas. Ficava assim que

⁵⁹ “1. Mulher jovem; 2. Mulher madura, ainda não velha; 3. Menina que já menstrua” (AULETE, 2020)

⁶⁰ “deleitável, adorável” (Aulete, 2020)

⁶¹ “excelentes qualidades morais” (Michaelis, 2020)

⁶² En el diccionario Clave, diccionario del español actual de la editorial española Grupo SM, aparece como la segunda acepción de la palabra.

nem peru quando tinha uma emoção forte.

Tía Pombinha tartamudeaba, el cuello fino lleno de manchas rojizas. Se le ponía como de guajolote después de sufrir una fuerte emoción.

La palabra peru puede ser traducida al español en México como ‘pavo’ y ‘guajolote’. El primer término se usa comúnmente en un contexto culinario, refiriéndose a la carne del animal que se prepara como plato navideño, mientras que el segundo se usa para referirse al animal vivo. Al tratarse de la descripción caricaturizada de tía Pombinha como un animal, nos pareció adecuado valorar el dialecto mexicano en el texto traducido y evitar una posible confusión semántica que, si bien no existe en el texto fuente, podría aparecer en el texto traducido.

Segmento 52: *Loura, loura*> bien güerita

— *Muito, fiquei mesmo cativada! E trouxe presentes, venha ver — disse puxando-me pelo braço. — Três cortes de seda finíssima para mim e para você uma boneca francesa... Loura, loura!*

—Mucho, me dejó realmente cautivada. Y trajo regalos, ven a ver —dijo tirándome del brazo. — Tres cortes de seda finísima para mí y una muñeca francesa para ti... ¡Bien güerita!

En una primera traducción, la palabra loura fue traducida como ‘rubia’ valorando un dialecto estándar. Durante las revisiones, percibimos que esto significaría no ser congruentes con las normas que habíamos seguido hasta aquel momento para la traducción, por lo que modificamos la palabra por ‘güera’ que, aunque en el texto fuente no tiene una marca del portugués brasileño, se usa con mayor frecuencia que ‘rubia’ en el español mexicano. Modificamos también la forma intensificadora de repetición loura, loura del portugués por ‘bien güerita’.

Segmento 65: *Mas eu vi com estes olhos que a terra há de comer* > Pero yo lo vi, lo vi con estos mismísimos ojos.

— *Bem na cabeça. Encostou o revólver na orelha e pum! matou assim como se fosse uma brincadeira... Não era para ninguém ver, nem o seu tio, que estava na cidade. Mas eu vi com estes olhos que a terra há de comer, ela pegou o revólver com aquela mão enluvada e atirou no pobrezinho, morreu ali mesmo, sem um gemido...*

— Justo en la cabeza. Le puso el revólver en la oreja y ¡pum! lo mató como si se tratara de un juego... Nadie tendría que haber visto eso, ni tu tío, que estaba en la ciudad. Pero yo lo vi, lo vi con estos mismísimos ojos, tomó el revólver con esa mano enguantada y le disparó al pobrecito, murió allí mismo, sin un gemido...

La primera traducción de esta expresión popular fue tal cual: ‘Pero yo lo vi con estos ojos que la tierra debe comer’, lo que causó extrañamiento en una lectura durante la primera revisión. Tras una búsqueda en Google, midiendo la frecuencia en la que ambas expresiones aparecen usando los comandos del buscador “*site:.mx*”, para buscar en sitios con dominio mexicano y “*site:.br*”, para sitios con dominio brasileño. En el caso de los sitios que terminaban en “.mx”, solo apareció uno en el que hace referencia a la expresión usada en el libro del Quijote, mientras que en portugués aparecieron 273 resultados con el uso de la expresión de manera íntegra. Al tratarse de una expresión más común en portugués brasileño que en el español mexicano, pensamos en dos soluciones: encontrar una metáfora que también tuviera un significado de los ojos de la cocinera (quién hace el comentario) como testigo o desmetaforizar la expresión. Para substituir la expresión pensamos en: ‘Pero yo lo vi, y si te digo que la mula es parda es porque tengo los pelos en la mano’, sin embargo, nos pareció que se alejaba del estilo del cuento. También encontramos una expresión similar: ‘con estos ojos que se han de comer los gusanos’; sin embargo, menos frecuente, la búsqueda de Google con el comando “*site.mx*” dio 36 resultados, una séptima parte de los resultados de la expresión en portugués. Por último, optamos por traducir por una expresión más frecuente en español mexicano en una estructura que marcara la misma fuerza de testimonio, en ese caso la repetición del verbo *ver* y el uso del pronombre personal, normalmente implícito en la estructura en español pareció lo más conveniente: ‘Pero yo lo vi, lo vi con estos mismísimos ojos’.

3.2.3 Dialecto en la traducción de ASAX

Este cuento presenta la voz de distintos personajes a través de un solo usuario de la lengua, Luisiana, una mujer de cuarenta años, de clase alta y entendida como educada, que tiene un origen popular (su madre era prostituta y su padre, proxeneta). Los comentarios a continuación discuten la traducción de dobles sentidos en las palabras, expresiones populares y la traducción favoreciendo el público mexicano.

Segmento 6: *uma puta erudita* > una puta erudita

<i>Uma puta erudita, tão erudita que se quisesse podia dizer as piores bandalheiras em grego antigo, o Xenofonte sabe grego antigo.</i>

<i>Una puta erudita, tan erudita que si quisiera podría decir las peores bajezas en griego antiguo, Jenofonte sabe griego antiguo.</i>
--

Luisiana se presenta desde el comienzo del cuento como una *puta erudita*, después de comentar que su profesor de filosofía asegura que las groserías en boca de mujer son como babosas en una flor. Identificamos dos sentidos de la palabra *puta* en portugués: como intensificador de *erudita* y como sinónimo de *prostituta*, definiendo a la protagonista como una persona muy inteligente y sexualizada. Ambos sentidos no pueden mantenerse en español, por lo que decidimos escoger solo uno. En una primera traducción favorecimos el primer sentido y, pensando en un público mexicano, traducimos ‘una erudita bien chingona’, usando la función intensificadora del adjetivo mexicano ‘chingón’. Sin embargo, en la construcción del personaje de Luisiana pesa mucho su relación con los hombres, por lo que decidimos mantener el segundo sentido, favoreciendo la historia del cuento: ‘una puta erudita’.

Segmento 28 *o gênero borbulhante* > el ademán efervescente / *caruncho* > apolillado

Então retomou o gênero borbulhante e saiu se rebolando todo para me mostrar o oratório, um oratório falsamente antigo, tudo feito há três dias mas com furinhos na madeira imitando caruncho de três séculos.

Retomó entonces el ademán efervescente y salió meneándose todo para mostrarme el oratorio, un oratorio falsamente antiguo, todo hecho hace tres días pero con hoyitos en la madera imitando apolillado de tres siglos.

Luisiana describe a Renê, su decorador de interiores, como un hombre que simula su feminidad y orientación sexual como un método mercadotécnico de su profesión. En este fragmento, nos narra el momento en que lo encuentra fumando un cigarro, cansado de disimular y al verse descubierto, recobra su personaje. La descripción de Luisiana para este momento, *retomou o gênero borbulhante*, hace referencia a la jerga brasileña *fazer gênero*, que se encuentra definida en el diccionario Aulete (2020, traducción nuestra) como: “fingir, disimular ser lo que no se es para impresionar”⁶³. Como método para capturar el sentido visual y figurado de *borbulhante*, decidimos traducir la expresión como ‘ademán efervescente’.

En el mismo segmento encontramos la palabra *caruncho*, que en un español estándar, se traduce como ‘carcoma’, pero favoreciendo al público mexicano, fue traducido como ‘apolillado’, palabra que se relaciona con los animales que dejan esa apariencia de ‘hoyitos en la madera’: las polillas.

⁶³ “Fingir, afetar ser o que não é, para impressionar.” (Aulete)

Segmento 31: *Bossa* > caché

<i>Bossa colonial de grande luxo.</i>

Cierto <u>caché</u> colonial de gran lujo.
--

La palabra *bossa* en el diccionario Michaelis (2020, traducción nuestra) es definida como un coloquialismo y cuyo significado es “cualidad o atributo que hace a una persona u objeto destacarse de los demás”⁶⁴, y en el diccionario bilingüe de portugués-español *Wordreference* como una jerga brasileña que significa ‘encanto’. Para encontrar una equivalencia en el español mexicano, usamos la búsqueda avanzada del DEM para encontrar una palabra cuyo significado fuera ‘estilo’. De esta forma encontramos la palabra ‘caché’ que significa “Estilo y elegancia en la manera de vestir o de hacer las cosas” y pertenece al dialecto del español mexicano.

Segmento 35: *ficamos de fogo* > nos pasamos de copas

<i>Acho que nunca bebi tanto como ultimamente e quando bebo assim fico sentimental, choro à toa. “Você precisa se cuidar”, Renê disse na noite em que <u>ficamos de fogo</u>, só agora penso nisso que ele me disse, por que devo me cuidar, por quê?</i>

Creo que nunca había bebido tanto como últimamente y cuando bebo así me pongo sentimental, lloro sin razón. “Te tienes que cuidar”, dijo Renê la noche en que <u>nos pasamos de copas</u> , apenas me puse a pensar en eso que me dijo, ¿por qué me debo cuidar?, ¿por qué?

La expresión *Ficar de fogo* aparece definida en el diccionario inFormal (2019, traducción nuestra) como “ponerse borracho”⁶⁵. Siguiendo la lógica del comentario del segmento 4 del cuento “Antes do baile verde”, pensamos en traducir la expresión por el verbo popular mexicano ‘empedarse’. Sin embargo, para mantener el ritmo del cuento, escogimos una expresión que se asemejara en la sintaxis: *verbo + preposición + sustantivo*. Optamos por la expresión popular ‘pasarse de copas’, definida en el DEM como ‘emborracharse’.

Segmento 36: *e mais a poeira* > y de pilón el polvo

<i>Contratei-o para fazer em seguida a decoração da casa de campo, “Tenho os móveis ideais para essa sua casa”, ele avisou e eu comprei os móveis ideais, comprei tudo, compraria até a peruca de Maria Antonieta com todos os seus labirintos feitos pelas traças e <u>mais a poeira</u> pela qual não me cobraria nada, simples contribuição do tempo, é claro.</i>

Lo contraté después para hacer la decoración de la casa de campo, “Tengo los muebles ideales
--

⁶⁴“Qualidade ou atributo que faz uma pessoa ou objeto se destacar dos demais” (Michaelis, 2020)

⁶⁵ “Ficar bêbado” (Dicionário inFormal)

para esa casa tuya”, me avisó y me compré los muebles ideales, me lo compré todo, me compraría hasta la peluca de María Antonieta con todos sus laberintos hechos por las polillas y de pilón el polvo por el cual no me iba a cobrar nada, una sencilla contribución del tiempo, claro

Luisiana hace un comentario irónico sobre los productos supuestamente antiguos que Renê intenta venderle: una peluca de María Antonieta que, como regalo extra, incluía el polvo guardado. En México, para referirse a este ‘extra’ se usa la expresión ‘de pilón’, definido en el DEM (2018) como “pequeña cantidad de alguna mercancía, que añade el comerciante como regalo al comprador”. Favoreciendo al público mexicano, optamos por la traducción: ‘y de pilón el polvo’.

Segmento 60: *o caftén do meu pai* > el padrote de mi papá

“Como nunca houve uma Luisiana tão Luisiana como eu, ninguém sabe desse nome, ninguém, nem o cáften do meu pai que nem esperou eu nascer para ver como eu era, nem a coitadinha da minha mãe que não viveu nem para me registrar.

Como nunca hubo una Luisiana más Luisiana que yo, nadie sabe de ese nombre, nadie, ni el padrote de mi papá que ni siquiera esperó a que yo naciera para ver cómo era, ni la pobrecita de mi mamá que ni siquiera vivió para registrarme.

La traducción de *caftén* representó un desafío más allá del factor de tratarse de una jerga brasileña que buscamos trasladar al español mexicano. La palabra coloquial usada de manera más frecuente en México para referirse a los proxenetas es ‘padrote’, la cual provoca cacofonía en la construcción ‘el padrote de mi padre’. Decidimos mantener el registro de la palabra valorando el dialecto mexicano, pero manteniendo el ritmo del texto sin la repetición de las primeras vocales. A pesar de que *pai* tiene como traducción directa ‘padre’, la cambiamos a ‘papá’, siguiendo la misma lógica en la traducción de *mãe* como ‘mamá’. Podríamos haber escogido otro sinónimo, como ‘chulo’, ‘rufián’, ‘cafiche’, pero favorecimos el término más usado en el español mexicano.

Segmento 62: *enchi a cara* > me empedé

Outra madrugada, quando enchi a cara e fui falar com meu advogado para não pôr no meu túmulo outro nome senão esse, ele deu aquela risadinha execrável, “Luisiana? Mas por que Luisiana? De onde você tirou esse nome?”.

La otra madrugada, cuando me empedé y fui a hablar con mi abogado para que no pusieran en mi lápida otro nombre que no fuera ese, él soltó aquella risita execrable, “¿Luisiana? ¿Pero por qué Luisiana? ¿De dónde sacaste ese nombre?”.

La expresión *enchi a cara*, ya comentada en su variante *encher a caveira*, fue discutida en el comentario del **segmento 4** del cuento “Antes do baile verde”. En este caso, el foco está en el estado de embriaguez de la personaje, y no del proceso, por lo tanto, optamos por traducirla como ‘me empedé’.

3.3 Los cuentos para una lectura en México

Los comentarios con el foco en la variación lingüística desembocaron en algunas observaciones de manera general. En relación al registro percibimos que además de buscar mantener el discurso del texto en una situación de uso específica; valoramos la facilidad de lectura, el ritmo de la narración y el estilo de la autora. Usamos técnicas que nos permitieran mantener una función comunicativa equivalente al original. Sobre el dialecto, verificamos que el registro coloquial favorecía un mayor uso de *brasileirismos*, y por ende, fue vital el uso del Diccionario de Español de México; el cual está construido con un corpus del español mexicano y posee jergas y expresiones de uso popular en México. Entre otras estrategias, además de la búsqueda en diccionarios de autoridad, nos fueron útiles diccionarios online construidos por usuarios. La traducción de los cuentos requirió de reposo y revisiones, pues algunas de las soluciones ofrecidas llegaron paulatinamente y de manera instintiva.

CAPÍTULO IV

LOS ASPECTOS CULTURALES EN EL PROCESO DE TRADUCCIÓN

4.1 Breve discusión sobre los marcadores culturales

En el ensayo “Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução”, a través de un enfoque lingüístico descriptivo, Aubert (2006) reconoce la lengua como un hecho cultural que integra y articula comportamientos sociales y representa un elaborado instrumento para pensar, decir y actuar dentro de las relaciones humanas. A través de la lengua podemos identificar vínculos culturales que individualizan y caracterizan a una lengua y cultura de otras (AUBERT, 2006, p. 24). Esto significa que en la traducción no solo cambiamos la lengua de un texto, sino que movemos un texto de su cultura origen a la cultura meta. En esta disertación, tenemos al menos dos culturas involucradas: la brasileña, como cultura origen, y la mexicana, como cultura meta. Es verdad que no existe una sola cultura brasileña o mexicana, pero como fue mencionado en el capítulo anterior, nuestras decisiones de traducción corren frecuentemente a partir de una representación más reconocida y/o valorada de ambas a nivel nacional.

Azenha (2006, p. 30) reconoce las marcas culturales como el modo en el que cada cultura reconstruye, dentro del discurso, el cómo observa el mundo. Esto significa que en estas marcas existen características específicas que los lectores de la cultura meta pueden no identificar o entender al tratarse de algo desconocido en su cultura (AZENHA, 2006, p. 15). Al mismo tiempo, Aubert (2006, p. 23) plantea que la lengua es portadora de marcas culturales que se evidencian durante la traducción y representan desafíos significativos que provocarán comportamientos de traducción específicos, diferentes a aquellos no marcados culturalmente. Aunque no es explícito en la diferencia entre marcas y marcadores, centra su estudio en los últimos, definiéndolos como elementos distintivos de una cultura en contraste con otra, ya sea a nivel gramatical, intertextual o referencial dentro de un texto (AUBERT, 2006, p. 29). Mientras tanto, Reichmann y Zavalgia (2014, p. 52, traducción nuestra) definen las marcas culturales como “relaciones abstractas que se establecen espacial y temporalmente entre esquemas culturales más generales y esquemas culturales

específicos”,⁶⁶ en las que se entretujan los marcadores culturales, “objetos textuales que representan esas relaciones”.⁶⁷

A partir de la definición de los marcadores culturales de Aubert (2006), rescatamos el elemento distintivo como aquel que se hace presente en la diferencia durante el proceso de traducción. Por ejemplo, en el cuento “Antes do baile verde”, pudimos encontrar una serie de elementos del carnaval brasileño, el cual se distingue tanto en sus manifestaciones como significados con el carnaval mexicano.⁶⁸ Según Azenha (2006, p. 29), las marcas culturales involucran opiniones ancladas en una realidad cultural distinta de la realidad de la cultura meta, lo que crea relaciones que activan esquemas cognitivos que permiten identificar diferentes ángulos de un tema. Un lector brasileño entenderá las decisiones de Tatisa como protagonista de “Antes do baile verde” a través de su experiencia con el carnaval brasileño, mientras que el lector mexicano lo hará a través de otra percepción de la fiesta. Entonces, cualquier marca relacionada con la realidad cultural, que sea representada textualmente y se distinga de la realidad de la cultura meta, la identificaremos como una marca cultural.

Los marcadores culturales representan la relación que determinado texto y discurso tienen con la cultura, por lo que es importante rescatar en la discusión la noción de referencialidad. Por un lado, Azenha (2006, p. 17), en relación con el mundo cultural, entiende los referentes como algo que se produce verbalmente por medio de la cognición, construcción u organización del universo y que opera en el interior del discurso. Por otro lado, Aubert (2006) clasifica los marcadores culturales según la dimensión referencial que contengan: intralingüística, intertextual o extralingüística.

La dimensión intralingüística hace referencia a elementos lingüísticos marcados por su uso en discursos específicos, anclados en la estructura léxico-gramatical y cristalizados en el código lingüístico (AUBERT, 2006, p. 29 – 30). La dimensión intertextual está ligada a discursos que son incluidos en el repertorio de un grupo sociolingüístico y que son usados en otros textos remitiendo siempre a su origen. Algunos ejemplos de estos marcadores son: obras literarias, textos religiosos, publicidad, canciones populares, novelas y series televisivas, frases o muletillas atribuidas a personajes históricos (AUBERT, 2006, p. 30). Por último, la dimensión extralingüística, basada en el modelo propuesto por Nida, es aquella que sale del mundo

⁶⁶ “relações abstratas que se estabelecem espaço-temporalmente entre esquemas culturais mais gerais e esquemas culturais específicos” (REICHMANN; ZAVAGLIA, 2014, p. 52)

⁶⁷ “objetos textuais que representam essas relações” (REICHMANN; ZAVAGLIA, 2014, p. 52)

⁶⁸ Hablaremos puntualmente de estos marcadores en el apartado sobre los comentarios del cuento “Antes do baile verde” y su traducción “Antes del baile verde”.

lingüístico y puede encontrarse en el dominio de lo ecológico, cultural, material, social o ideológico. La relación de un marcador cultural con un dominio extralingüístico no es siempre la misma, esta puede cambiar incluso dentro de un mismo texto según su contexto (AUBERT, 2006, p. 31).

Como hemos mostrado hasta ahora, la discusión sobre los marcadores culturales es un tema que abarca al menos dos culturas. Por lo tanto, así como debemos reconocer los elementos de la cultura origen que se encuentran entrelazados en el texto, también es importante voltear a ver a nuestro nuevo receptor. Según Reichmann y Zavaglia (2014, p. 53), la producción de un texto siempre debe tomar en consideración su recepción para que este pueda ser compartido en comunidad; consideración que también es importante en el texto traducido. Ya que los marcadores culturales son un elemento distintivo entre ambas culturas, no se espera que el traductor encuentre un equivalente pleno, sino “técnicas para, por un lado, preservar el referente cultural y, al mismo tiempo, volverlo comprensible en el texto traducido (cf. Delvizio, 2011 p. 281)”⁶⁹ (REICHMANN; ZAVAGLIA, 2014, p. 53, traducción nuestra). Esto quiere decir que durante el proceso de traducción podrán existir cambios en diferentes niveles del discurso, y dependerá de la propuesta de traducción y el público al que esta se encuentre destinada la forma de hallar el equilibrio entre la cultura origen y la cultura meta para la traducción de los marcadores culturales.

4.2 Comentarios sobre la traducción de los marcadores culturales

El propósito de este capítulo es identificar las marcas culturales presentes en los tres cuentos y discutir sobre la traducción de los marcadores sin perder de vista el objetivo de la traducción: acercar la cultura brasileña plasmada en el cuento al público mexicano; es decir, presentar las marcas culturales sin adaptarlas hasta localizarlas en México, sino manteniéndolas en el polo de la adecuación y haciéndolas inteligibles. A continuación, presentamos los comentarios más relevantes relacionados con los aspectos culturales que encontramos en el proceso de traducción de cada cuento. La presentación de los comentarios se divide en tres apartados, dedicados uno a cada cuento. A su vez, estos son divididos por temas, los cuales son guiados principalmente por la ambientación y construcción de los cuentos, haciendo una introducción y un breve contraste entre las dos culturas. Como en el capítulo anterior, presentamos los

⁶⁹ “técnicas para, por um lado, preservar o referente cultural e, ao mesmo tempo, torná-lo compreensível no texto traduzido (cf. Delvizio, 2011, p. 281)” (REICHMANN; ZAVAGLIA, 2014, p.)

segmentos seleccionados y comentamos sus particularidades, dando el resultado final de traducción.

4.2.1 Aspectos culturales en la traducción de ABV

En el capítulo II de esta disertación, “Presentación de los cuentos como texto fuente”, realizamos un análisis narrativo de los tres cuentos que fueron traducidos. En este proceso, identificamos que el cuento “Antes do baile verde” se construye alrededor de la idea del carnaval: un ambiente festivo que contornea las decisiones y el desarrollo de las protagonistas, Tatisa y Luzinha. El carnaval brasileño como marca cultural es representado en el texto a diferentes niveles y se extrapola en dos temas: la manifestación del carnaval y la discusión racial. Para traducir este cuento, fue importante reconocer que el carnaval, a pesar de ser una festividad mundial, tiene particularidades y significados específicos en la cultura brasileña, al igual que las diferencias que tiene con el carnaval celebrado en México.

Creemos importante compartir que cuando fue realizada la primera traducción en 2015 para mi tesis de Licenciatura⁷⁰, como lectora, no había tenido un contacto tan cercano con el carnaval. Mi perspectiva sobre el cuento cambió conforme mis conocimientos; algo que no solo se dio por el trabajo de investigación que requirió la segunda traducción, sino por la propia experiencia que tuve con el carnaval de São Paulo. El impacto que tuvo esta experiencia en la interpretación del cuento nos hace confirmar la importancia de los aspectos culturales en la traducción. De la misma forma que fue importante identificar a los lectores del cuento traducido, lo fue voltear a ver a la cultura origen para entender qué carnaval estaba siendo construido en el texto. Solo de esta forma, pudimos encontrar un diálogo entre el texto y su nuevo público a través de la traducción.

El carnaval brasileño, específicamente el paulistano, fue el eje central de los comentarios relacionados con los aspectos culturales en la traducción del cuento “Antes do baile verde”. Este abrió una discusión sobre su contraste con el carnaval mexicano y la relación con la cuestión racial en Brasil y México. En los apartados sobre elementos del carnaval y cuestiones raciales, hicimos una breve indagación sobre su representación en ambas culturas, para después enfocarnos en los marcadores culturales presentados en el texto.

⁷⁰ La primera traducción es un apéndice de la tesis de Licenciatura, *El origen artístico en tres cuentos de Antes do baile verde de Lygia Fagundes Telles*, un estudio crítico y literario de los cuentos “Antes do baile verde”, “Verde lagarto amarelo” y “A Caçada”, cuyo objetivo era que el sínodo, no hablantes fluidos del portugués, pudiera acompañar mejor la interpretación ofrecida en ese trabajo de investigación.

La traducción de elementos del carnaval

A nivel mundial, el carnaval es una fiesta popular, comúnmente celebrada antes de la cuaresma, en la que hay desfiles, bailes y disfraces representando la alegría. Sus orígenes suelen ubicarse desde el origen del teatro (Bajtín, 1971, p. 311-334 apud Ponce, 2017, p. 66)⁷¹ y ha evolucionado a lo largo de los años, acompañando los cambios sociales, políticos y económicos de cada lugar donde se celebra. El carnaval brasileño y mexicano, al ser una herencia de los pueblos africanos esclavizados y los colonizadores europeos⁷², comparten algunas características; sin embargo, su historia y convivencia entre culturas es distinta, lo que hace que cada uno tenga sus particularidades.

El carnaval brasileño, como relata Renato Ortiz (2005, p. 23), se volvió un imaginario nacional en 1930 durante la construcción nacional en la que el Estado brasileño buscaba unificar al país por medio de la resignificación de la cultura popular. En un momento en que las manifestaciones carnavalescas en Rio de Janeiro son consagradas frente a otras, estas se vuelven el representante nacional de la ‘brasilidad’ como un valor incuestionable en el que “el carnaval celebra la comunión entre pueblo y nación.”⁷³ Mientras tanto, en México se retoman las celebraciones del carnaval en Veracruz en 1925, después de no haber sido celebrado por relacionarlo con las prácticas de la época colonial. El carnaval de Veracruz cumple una función de reintegración de la comunidad veracruzana después de la Revolución Mexicana (1910-1920). Grant (2004, p. 146) apunta que los organizadores del carnaval buscaban “un medio eficaz por medio del cual las personas de diferentes clases y etnias pudieran tomar parte en una afirmación colectiva de los valores cívicos posrevolucionarios.” El carnaval de Veracruz impulsó la celebración del carnaval en otros estados, pero no llegó a tener la dimensión de imaginario nacional como el de Rio de Janeiro en Brasil.

Brasil era (y es) un país dividido por razas y clases sociales, por lo que el entenderlo como un todo fue apenas un acto simbólico (ORTÍZ, 2005, p. 23). De igual manera, la sociedad del México posrevolucionario continuaba teniendo profundas divisiones clasistas que no permitieron alcanzar la meta idealista de reunión de todos. Tanto von Simons (2007, p. 65), respecto al carnaval brasileño –más puntualmente el

⁷¹ BAJTÍN, Mijaíl, “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa” en *Revista de la cultura de occidente*, vol. 23, n° 129, 1971, pp. 311-334.

⁷² Reconocemos la existencia de otros carnavales de origen indígena en el territorio mexicano, sin embargo, recuperaremos aquí el carnaval veracruzano, que es uno de los más conocidos a nivel nacional e internacional.

⁷³ “O carnaval celebra a comunhão entre o povo e a nação” (Renato Ortiz, 2005, p. 23).

paulistano–, como Grant (2004, p. 141), respecto al carnaval veracruzano, reconocen que las diferencias sociales en ambos países desencadenaron una serie de distintas representaciones alrededor del carnaval.

Aunque el carnaval mexicano no forma parte del imaginario nacional como el brasileño, es una celebración que se extiende en toda la República. La revista turística *México Desconocido* (2007) enlistó las diez ciudades en donde se celebran los carnavales más importantes del país: Veracruz, Mazatlán, Acapulco, Manzanillo, Mérida, Campeche y Villahermosa. Según el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) los carnavales de las urbes comparten “elementos que a nivel mundial gozan de determinado prestigio, tales como los desfiles de comparsas y disfrazados [sic], los carros alegóricos, los combates de flores, la elección de una reina, de un rey feo, etc.” (INPI, 2019). Existen otras formas de celebrar el carnaval y particularidades de cada uno, pero en esta traducción recuperamos el carnaval moderno de las urbes. En los comentarios explicamos cómo trasladamos en el texto traducido el ambiente que el cuento “Antes do baile verde” recrea por medio de dos elementos: a) las manifestaciones típicas del carnaval y b) los refranes de canciones de carnaval.

a) Manifestaciones típicas del carnaval

El cuento presenta dos manifestaciones típicas del carnaval callejero en el sudeste brasileño en la década de los 60: *o rancho* y *o bloco*. A continuación, mostramos los segmentos en los que son mencionadas, explicamos sus particularidades y relatamos las decisiones tomadas a lo largo del proceso de traducción pensando en el público mexicano.

Segmento 1 (pt. 1): *rancho azul e branco*> comparsa azul y blanca

O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luís XV e sua portandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto.

La comparsa azul y blanca desfilaba con sus pasistas vestidos a la Luis XV y su abanderada de peluca plateada en forma de pirámide, los chinos caídos sobre la frente, la cola del vestido de satén arrastrándose manchada por el asfalto.

La primera escena en el cuento muestra un *rancho azul e branco* desfilando en la calle mientras las protagonistas miran la escena desde la ventana. Según von Simons (2007) los primeros *ranchos* surgieron a finales de 1870 en el carnaval de Rio de Janeiro; eran liderados por migrantes baianos que desfilaban a pie, cantando una canción acorde al tema escogido por ellos mismos. Con un origen popular, los ranchos eran organizados por todos los participantes: escogiendo y componiendo el tema en

conjunto (VON SIMONS, 2007, p. 23 – 24). Para traducir este marcador cultural, tuvimos que escoger entre hacer un préstamo del nombre del desfile y causar cierto extrañamiento en el público mexicano, o buscar una palabra que pudiera transferir la idea del *rancho* como un desfile carnavalesco brasileño.

El primer desafío fue definir qué era un *rancho*, pues no es una manifestación familiar en el carnaval actual de Brasil. Por otro lado, un préstamo del término *rancho* en portugués podría causar interferencia con la palabra ‘*rancho*’ en español, que refiere a un terreno rural dispuesto a la cría de animales. Una vez que identificamos las particularidades de esta manifestación carnavalesca, buscamos opciones que pudieran ser usadas en español, sin dejar de mirar a nuestro público meta. Encontramos dos: ‘*murga*’, que en México es “banda callejera o conjunto de música que toca en las calles” (DEM, 2018), y ‘*comparsa*’, en México: “conjunto de personas que, en los días de carnaval u otras fiestas, forman un grupo caracterizado por un mismo tema o con los mismos vestidos” (DEM, 2018). Ambas son presentadas como un grupo de personas que desfilan en la calle y hacen música, pero es ‘*comparsa*’ la que hace referencia al carnaval; por lo tanto, traducimos *rancho azul e branco* > ‘*comparsa azul y blanca*’.

En conjunto con la traducción de *rancho* pensamos en la traducción de *os passistas y a porta-estandarte*, buscando la aproximación de las manifestaciones del carnaval sin localizar el cuento en México. En una búsqueda del Corpus de Mark Davies Now⁷⁴ verificamos que existe en español el préstamo de la palabra ‘*pasista*’ para referirse a los bailarines de samba, apareciendo entre los quince colocados más frecuentes, con una distancia de tres palabras antes y después, las palabras ‘*carnaval*’, ‘*comparsas*’ y ‘*brasileños*’. Por otro lado, optamos por traducir *a porta-estandarte* como ‘*la abanderada*’, ya que cumplen una función comparable: conducir y cargar la bandera del grupo carnavalesco. Con estas decisiones, pudimos transferir la imagen capturada al inicio del cuento al público mexicano, sin localizarlo en México y manteniéndolo en Brasil.

Segmento 45 y 46: *bloco y bloco de sujos*

*A mulher não respondeu. Ouvia com expressão deliciada a música de um bloco que passava já longínquo. Cantarolou em falsete: Acabou chorando... acabou chorando...
— No outro carnaval entrei num bloco de sujos e me diverti à grande. Meu sapato até desmanchou de tanto que dancei.*

⁷⁴ Una frecuencia de 410 casos cuyos resultados son mayormente en sitios de Argentina y Estados Unidos.

La mujer no respondió. Escuchaba con expresión de deleite la música de un *bloco*^I que pasaba a lo lejos. Canturreó en falsete: *Acabou chorando...acabou chorando*.
 –El último carnaval entré a un *bloco de sujos*^{II} y me la pasé de lujo. Hasta mis zapatos se deshicieron de tanto que bailé.

^I grupo de personas que salen de fiesta a la calle para bailar y cantar al ritmo de una canción durante la época del carnaval.

^{II} *bloco* en el que se destaca la improvisación y la desorganización y cuyas percusiones son latas vacías y cazuelas viejas.

Basándose en la definición de los diccionarios Caldas Aulete, Michaelis y Priberam, el *bloco* es “un grupo de personas que salen de fiesta a la calle para bailar y cantar al son de una percusión, durante la época del carnaval” (MARQUEZE, 2018, p. 105, traducción nuestra).⁷⁵ Por otro lado, el *bloco de sujos* es un *bloco* en el que se destaca la improvisación y la desorganización, en el que las percusiones son latas vacías y cazuelas viejas⁷⁶. Marqueze (2018) realiza un estudio sobre la traducción de festividades brasileñas en guías turísticas para el público de habla inglesa e identifica dos variantes en el caso de *bloco*: la traducción al inglés como *block* y el préstamo del término en portugués *bloco* seguido de una definición en paréntesis que involucraba la noción de fiesta, música y danza (MARQUEZE, 2018, p. 108).

En la primera traducción, nos centramos en el término *bloco de sujos* y pensamos en tres opciones: (1) traducir el término literalmente como ‘*bloque de sucios*’, con el objetivo de mostrarle al lector en español el significado de la palabra, (2) dejar el término en portugués y en cursivas, incluyendo una traducción literal en una nota a traductor y su definición como manifestación del carnaval, (3) hacer préstamo del término marcándolo en cursivas y en nota a traductor presentar solamente la definición sin ofrecer una traducción literal. En ese momento, fue elegida la tercera opción.

Por otro lado, el término *bloco* que aparece en la narración anterior al habla de Luzinha, había sido traducido al inicio como ‘*bloque*’. Durante una revisión, percibimos que, si en una habíamos optado conscientemente por el préstamo de *bloco de sujos* y una amplificación con la definición del término en una nota del traductor, no era coherente que *bloco* fuera traducido literalmente en su primera aparición. Por lo tanto, decidimos hacer un préstamo de ambos términos, agregando a cada uno su definición –

⁷⁵ “Grupo de foliões que sai as ruas para dançar e cantar ao som dos instrumentos de percussão, por ocasião do carnaval” (Marqueze, 2018, p. 105)

⁷⁶ “*Bloco de sujos*: Grupo ocasional de animados foliões desorganizados, na base do improvisado, sem fantasias, com uma batucada de latas vazias, painéis velhas, etc.” Definición tomada de la exposición permanente del Museo *Paço del Frevô*, Recife, Pernambuco, Brasil, en la visita de la traductora en octubre de 2019, disponible en <<https://www.pacodofrevo.org.br/>>

en *bloco de sujos* solo añadimos las particularidades que tiene como *bloco*. De esta manera, pudimos presentar al lector mexicano esta manifestación de carnaval sin que las explicaciones resultaran un obstáculo en la lectura.

b) La (no) traducción de canciones

La música es un elemento muy importante cuando hablamos del carnaval. En la narración del cuento “Antes do baile verde” esta aparece como estribillo de dos canciones diferentes para llamar la atención de las personajes hacia los festejos en la calle. Sin hacer referencia al nombre de las canciones, es probable que el público brasileño las identifique, ya que hasta la fecha forman parte de la banda sonora del carnaval. Al tratarse de discursos independientes al cuento y que entran dentro del imaginario de la cultura del carnaval brasileño, reconocemos los dos refranes como marcadores intertextuales.

El primer refrán pertenece a la *marchinha* de carnaval *A coroa do rei* compuesta Haroldo Lobo y Davi Nasser en 1949 e interpretada por Dircinha Batista. La artista brasileña recuerda en von Simons (2007, p. 168) que la canción fue escrita para el desfile del grupo de Campos Elíseos en São Paulo cuando tuvieron que improvisar la corona de su disfraz de rey y terminaron haciéndola de lata.

Segmento 27: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...*

Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa panela: A coroa do rei não é de ouro nem de prata...

Un carro pasó por la calle, pitando frenéticamente. Algunos chicos se pusieron a cantar a gritos, marcando el compás con golpes en una cacerola: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...**

* Estribillo de la canción de carnaval *A coroa do rei*(1949) de Haroldo Lobo y Davi Nasser e interpretada por Dircinha Batista

El segundo estribillo pertenece a la *marchinha* ‘Pierrô apaixonado’ de 1936, compuesta por Heitor dos Prazeres y Noel Rosa. Esta adapta el triángulo amoroso entre Pierrot, Colombina y Arlequín de una de las piezas más importantes del estilo teatral italiano *Comedia dell’Arte*. Los personajes de esta historia se han vuelto referentes a los disfraces del carnaval, como comentaremos más adelante sobre el disfraces de Tatisa.

Segmento 45: *Acabou chorando... acabou chorando...*

A mulher não respondeu. Ouvia com expressão deliciada a música de um bloco que passava já longínquo. Cantarolou em falsete: Acabou chorando... acabou chorando...

La mujer no respondió. Escuchaba con expresión de deleite la música de un *bloco* que pasaba a lo lejos. Canturreó en falsete: *Acabou chorando...acabou chorando...**

*Estribillo de la canción de carnaval *Pierrô apaixonado* (1936) de Heitor dos Prazeres y Noel Rosa

Ambas canciones pertenecen al género musical *marchinha*, el cual es el resultado del sincretismo entre las *marchas* del carnaval portugués y los ritmos afrobrasileños, las cuales forman parte del imaginario brasileño (Bissoli, 2010 *apud* Ponce, 2017, p. 69). En una primera traducción, optamos por dejar las canciones en su lengua original en el interior del texto e incluir una traducción literal en una nota a pie de página. Sin embargo, siguiendo la misma estrategia en la traducción de *bloco de sujos*, decidimos que era más importante presentar las canciones al público mexicano, quien no va a estar tan familiarizado con ellas como el brasileño. En una nota del traductor, incluimos las informaciones que nos parecieron pertinentes –nombre de la canción, año y compositor– para que el lector del texto traducido pueda buscarlas.

La traducción de aspectos raciales

Durante la revisión de la traducción, reconocimos la importancia que los aspectos raciales tienen sobre el cuento, elemento que resulta importante al hablar del carnaval. En las primeras líneas, la narradora hace referencia a dos personajes racializados: uno de los participantes del carnaval y Luzinha, usando una nomenclatura diferente para cada uno de ellos. Además de identificar la intención en la narración de este contraste, como traductoras, indagamos sobre las semejanzas y diferencias de las poblaciones negras en Brasil y México.

La diáspora africana llegó a América Latina principalmente durante la colonización, sin embargo, su concentración en las diferentes regiones no fue la misma. Un primer elemento de contraste entre México y Brasil está en los países que los colonizaron: los españoles y los portugueses, siendo que los segundos habían desembarcado anteriormente en costas africanas y secuestrado a su población para el comercio de la esclavitud. En el caso particular de México, Hoffman (2006) llama la atención al contraste que tuvo con otros países latinoamericanos en relación a la población negra:

Empezando por variables históricas y demográficas que no se pueden negar. Después de un siglo de trata intensiva (1650-1750); la importación de esclavos a México disminuyó hasta casi desaparecer al

final del siglo XVIII, mientras continuaba muchos años más en países como Cuba, Estados Unidos, Brasil o Colombia. Por otra parte, [...], el mestizaje biológico sí se dió(*sic*) en muchas regiones de Nueva España donde la población negra era predominante (frente a los blancos) y que hoy son consideradas como "mestizas" e incluso "blancas" (Guanajuato, Guadalajara). (HOFFMAN, nota de pie de página, p. 5)

México se construyó bajo la idea de ser un país mestizo en el que “la población fue producto de la unión entre un padre español y una madre indígena” (OGATA, 2020). El Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México (INEGI) incluyó apenas en el censo de la población en 2016 la posibilidad de reconocerse como afrodescendiente. Ogata (2020) comenta sobre las causas que han derivado en la invisibilización de la raíz africana en el país:

Diversos factores contribuyeron a la invisibilización de esta población: en principio se trató de un sector de la población altamente marginado debido a su situación de esclavización. Posteriormente, durante la guerra de independencia, ambos bandos les ofrecieron su libertad a cambio de su participación en el campo de batalla, por lo que la población quedó diezmada al finalizar el conflicto. Por último, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, fueron gradualmente absorbidos por el mestizaje con el resto de la población, resultando en que su presencia como grupo se viera diluida. (OGATA, 2020)

En la actualidad, Brasil es el país latinoamericano con mayor población negra, mientras que México está luchando contra la invisibilidad de sus afrodescendientes. Ambos países sufren de racismo, pero entienden el mestizaje y la racialidad de formas diferentes. Realidades diferentes hacen que existan nomenclaturas diferentes, lo que la traducción de estos elementos se vuelve un tema cultural. A continuación, presentamos el cómo tradujimos dos palabras que reconocimos como marcadores culturales relacionadas con los aspectos raciales: *preta* y *carapinha*.

Segmento 1, 2 y 3: negro vs. *preta*

O rancho azul e branco desfilava com seus assistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo rodar a capa encharcada de suor.

— Ele gostou de você — disse a jovem voltando-se para a mulher que ainda aplaudia. — O cumprimento foi na sua direção, viu que chique?

A preta deu uma risadinha.

La comparsa azul y blanca desfilaba con sus pasistas vestidos a la Luis XV y su abanderada de peluca plateada en forma de pirámide, los chinos caídos sobre la frente, la cola del vestido de satín arrastrándose manchada por el asfalto. El negro del bombo hizo una profunda reverencia delante de las dos mujeres asomadas en la ventana y siguió con su sombrero de tres picos, haciendo girar su capa empapada de sudor.

–Le gustaste –dijo la joven dirigiéndose a la mujer que todavía estaba aplaudiendo– Te saludó a ti, ¿viste qué honor?

La negrita soltó una risita.

En la primera escena, uno de los participantes de la comparsa, que está pasando bajo la ventana de las protagonistas, saluda y la narradora se refiere a él como o negro do bombo. Más adelante, después de la intervención de Tatisa, la narradora se refiere a Luzinha como a preta. En portugués, la primera palabra negro(a) es la nomenclatura utilizada para referirse personas de raza negra; por otro lado, preto(a) suele relacionarse más al color y puede usarse como término peyorativo si se habla de personas. Bajo la discusión sobre el evidente racismo en Brasil, el uso de la palabra preto(a) se ha ido complejizando: por una parte, es entendido como políticamente incorrecto, y por otro ha sido reivindicado por el movimiento negro en Brasil⁷⁷. Por lo tanto, nos parece importante ahondar más en la situación en que es usado en el texto, con el fin de poder transferirlo al público mexicano.

Si analizamos cómo la narradora se refiere a Luzinha durante el cuento, percibimos que al término a preta se le suman a empregada y a mulher. En contraste, la narradora habla de Tatisa como a jovem e incluso la nombra –lo que no hace con Luzinha, y solo conocemos su nombre a través de la voz de Tatisa. Esto sugiere que el personaje de Luzinha en el cuento cumple la función de mujer negra y empleada doméstica. Mientras tanto, el caso de o negro do bombo es diferente al formar parte del carnaval: participando en una comparsa inspirada en Luis XV. A partir de 1930, el reinado y la corte se habían convertido en elementos fundamentales del carnaval de calle paulistano, con la intención de recuperar el lujo de la corte como estándar carnavalesco veneciano importado en el siglo XIX (VON SIMONS, 2007, p. 138). El negro do bombo, continúa sin ser nombrado, pero al escenificar un miembro de la corte y participar activamente en el carnaval se posiciona en otro nivel social al que se encuentra Luzinha dentro del cuento y del imaginario de la sociedad brasileña.

⁷⁷ Sobre el debate se puede consultar la columna *Afro Igualdade*, donde varios artistas brasileños dan su opinión (<https://ultimosegundo.ig.com.br/colunas/afro-igualdade/2017-06-01/negro-ou-preto.html>) o, incluso, la respuesta de Nabby Clifford sobre el uso negativo de la palabra *negro* y por qué prefiere el término *preto* (<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/preto-ou-negro-o-video-viral-que-levantou-um-debate-semanticopor-sacramento/>)

En el caso mexicano, la nomenclatura tiene una historia diferente. Por otro lado, Hoffman (2006, p. 4) menciona que la comunidad negra ha tenido una relación muy íntima con la indígena, por lo que los términos ‘negros’ e ‘indígenas’ han sido sustituidos por ‘morenos’, ‘costeños’ y ‘afromestizos’. La palabra ‘negro(a)’ para referirse a una persona parece muy ajena al imaginario mexicano y es, desafortunadamente, ligada a elementos negativos dentro de una sociedad racista; y es más común el uso de su versión en diminutivo, con la intención de disminuir esa carga. En una charla del “Ciclo sobre Afrodescendencia en México” (2020) organizado por el *Mexican Culture Institute DC*, la escritora Jumko Ogata y la investigadora Alexandra Haas reconocen la existencia de imaginarios negros en la cultura mexicana, que han infantilizado y continúan discriminando a la población afromexicana. Algunos de ellos son ‘el negrito sandía’, ‘la negrita cucurumbé’ y el pastelito *Nito*, anteriormente llamado *Negrito*, que en su publicidad presenta a un niño bailando música disco y una peluca afro. El uso del diminutivo ‘negrito’ o ‘negrita’ en el español mexicano contiene en sí el reconocimiento de una menor jerarquía social, por lo que nuestra propuesta para traducir *a preta* fue ‘la negrita’.

Segmentos 10: *carapinha*

A preta aproximou-se, alisando com as mãos o quimono de seda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel crepom vermelho. Sentou-se ao lado da moça.

La negrita se acercó, alisando con sus manos el quimono de seda brillante. Incrustado en el pelo afro traía un crisantemo rojo de papel crepé. Se sentó al lado de la muchacha.

La narradora hace referencia al cabello de Luzinha como *carapinha*, que es definido como “cabello crespo y lanudo, característico de la raza negra”⁷⁸ por el diccionario Michaelis y como “cabello muy anillado, crespo, de las personas negras”⁷⁹ por el diccionario Aulete. En la primera traducción ignoramos la marca racial que contenía este término en portugués y traducimos ampliándolo como ‘cabello rizado’. Sin embargo, reconociendo el aspecto racial que la narradora llamaba en el texto, buscamos palabras que pudieran funcionar como un equivalente en el español mexicano.

Realizamos una búsqueda avanzada del DEM de las palabras que tuvieran en su definición “pelo rizado”. Encontramos: afro, chino, crespo, cairel, ensortijado. Ninguna de las definiciones relacionaba la palabra con la población negra como en portugués, pero identificamos que la palabra ‘afro’ –además de su evidente relación con su raíz

⁷⁸ “Cabelo crespo e lanoso, peculiar à raça negra” (Michaelis)

⁷⁹ “Cabelo muito anelado, crespo, de pessoas negras” (Aulete)

africana— era la más cercana en su definición. El DEM define el adjetivo como “tratándose del cabello o del peinado, que es muy rizado y esponjado”, por lo que traducimos *carapinha* como ‘pelo afro’.

4.2.2 Aspectos culturales en la traducción de OJS

En el análisis narrativo del cuento “O jardim selvagem”, identificamos dos elementos en su estructura que, durante el proceso de traducción, significaron un desafío relacionado con los aspectos culturales. En primer lugar, los nombres de los personajes sugieren una elección intencionada conforme el significado que les atribuye la antroponimia, lo que los convierte en una herramienta para construir la caracterización y develar el misterio que existe alrededor de Daniela. Además de su intencionalidad, algunos de los nombres resultan ser marcadores culturales al ubicar a los personajes en la cultura brasileña. En segundo lugar, la comida es un elemento que ayuda a construir el ambiente de misterio, así como la caracterización de Ducha como personaje y narradora. Lo culinario puede servir como marcador cultural al identificar algunos alimentos como particulares de la cultura brasileña que cargan en sí mismos cierto simbolismo a nivel cultural.

La (no) traducción de nombres intencionados

Resende (2016) describe la relación entre Daniela, Ed y Kleber por el significado de sus nombres: Kleber es aquel al que “le confían un secreto y él lo lleva a la tumba”, Daniela, derivado de Daniel, significa “Dios es mi juez” y Eduardo, de origen inglés, es aquel que tiene riquezas. Una lectura del cuento considerando el significado de los nombres refuerza el misterio sobre Daniela, que asesinó a Kleber, el perro como su único testigo y nadie es capaz de juzgarla (RESENDE, 2016: 339–340). Siguiendo la misma estrategia narrativa, durante la traducción, reconocimos la posible elección intencionada de los nombres Pombinha, que se traduce literalmente como ‘palomita’, y Ducha, como posible apodo derivado del diminutivo *gorducha* que se podría traducir como ‘regordeta’. Cada una representa la personalidad de los personajes: la ingenuidad de Pombinha y la gula de Ducha, ya sea reflejada concretamente en la comida o de forma abstracta en su curiosidad exacerbada por Daniela.

En un primer momento, pensamos traducir Pombinha como Paloma, al tratarse de un nombre común en español. Sin embargo, en portugués, Pombinha funciona como un apodo, no común, que presenta la personalidad ingenua de la personaje. De igual forma, no identificamos como nombre o apodo común el nombre de la narradora

“Ducha”. Buscando algún significado con sentido figurado de la palabra *ducha* encontramos dos opciones: 1) una represión o castigo (Aulete, Michaelis), 2) algo que calma una excitación (Aurélio, Michaelis), ambos sentidos figurados derivados de la idea de “llevar una ducha de agua fría” como castigo o sorpresa. Al no satisfacernos la relación de estas palabras con la personalidad del personaje, dejamos el nombre sin traducir. Tras un par de revisiones de la traducción, notamos que el personaje piensa solo en Daniela o en comida, lo que nos hizo llegar a la conclusión de que Ducha podría ser un diminutivo de *gorducha*—ya que la personaje es sutilmente presentada como muy golosa— traduciéndolo como Deta, derivado de la palabra ‘*regordeta*’.

Sin embargo, el objetivo de la traducción es mantener el cuento localizado en Brasil, y traducir los nombres, aunque intencionados, puede guiar al lector del texto traducido a ubicarlo en México. Por ello, mantuvimos todos los nombres en su versión original: Daniela, Ed, Kleber, Pombinha, Ducha y Conceição.

Traducción de la culinaria brasileña

La comida aparece como elemento que ayuda a construir el ambiente en la narración de “O jardim selvagem”. Ya mencionamos anteriormente la relación que la narradora tiene con la gula —en sentido literal y figurado—, por lo que la mención de alimentos en el cuento es recurrente. Pero estos también representan otros elementos, como aspectos socioculturales y relacionados con el ambiente hogareño. Al inicio del cuento son mencionados un licor de cacao que Pombinha ofrece a las visitas y una caja de *marron glasé* que Ed le regala a Pombinha. Cuando Ducha se entera de que Daniela asesinó a su perro porque estaba enfermo, la cocinera come un *bolinho* —traducción que comentaremos aquí— que acaba de salir de la freidora y estaba muy caliente. Y, por último, cuando le avisan que Ed se suicidó, Ducha come una papa frita, que como menciona la narradora, estaba casi cruda. Los primeros dos alimentos son menospreciados por Ducha, como algo ligado a las apariencias. Los otros dos son mencionados cuando recibe información incompleta y no comprobada sobre Daniela y tienen en común el ser elementos que aún no se encontraban listos para comer.

La comida en el cuento “O jardim selvagem” cumple la función de acompañar el ambiente del chisme y, a la vez, es un marcador cultural. Rebechi (2015, p. 35 - 37), en el estudio que realizó sobre la traducción de recetas brasileñas, entiende la culinaria brasileña como parte de la identidad nacional, por lo que contiene en sí misma referentes culturales, esto implica una mayor atención al momento de traducirla. En las recetas, se suele traducir los elementos culinarios a unos que resulten más familiares a

los lectores de la cultura meta, lo que provoca que se neutralice el extrañamiento, pero que también borra el referente cultural. La investigadora da el ejemplo de la traducción de *cachaça* al inglés como *sugarcane brandy* o *sugarcane rum*, con palabras (*brandy*, *rum*) que se usan para licores conocidos en inglés junto con la materia prima de la *cachaça* –el azúcar de caña–, criticando que estas decisiones: “condujeron a la supresión de la marca cultural de un elemento típicamente brasileño y que carga consigo una historia que remonta a la colonización del país” (REBECHI, 2015, p. 37, traducción nuestra)⁸⁰. Por medio de esta traducción, pretendemos no suprimir estas referencias, por lo que compartimos la visión de tener mucho cuidado con traducir elementos típicamente brasileños, con el fin de mantener localizado el cuento en Brasil.

La traducción del *licor de cacau*>‘licor de cacao’ y *batatas fritas*>‘papas fritas’ no significó un desafío al tratarse de elementos existentes en la culinaria de México. Sin embargo, el caso de *marron-glacê* y el *bolinho* son elementos que poseen una relación más íntima con la cultura brasileña, ya sea por ser el préstamo de un postre francés o un bocadillo particular brasileño. A continuación, presentamos los comentarios sobre su traducción:

Segmento 2: *marrom-glacê*

Passei a mão na tampa da caixa de marrom-glacê que ele trouxera. Era a segunda ou terceira vez que a presenteava com uma caixa igual, eu já sabia que aquele nome era como o papel dourado embrulhando simples castanhas açucaradas.

Pasé la mano en la tapa de la caja de *marron glasé* que él había traído. Era la segunda o tercera vez que le regalaba una caja igual, yo ya sabía que aquel nombre era como el papel dorado envolviendo unas simples castañas azucaradas.

En la primera parte del cuento, la comida cumple la función de enfatizar la distinción de clase social entre los personajes. Durante las visitas de tío Ed, Pombinha recibe una caja de un postre francés llamado *marrom-glacê*. El postre francés, cuya grafía original es *marron glasé*, es adaptado con una transliteración al portugués, lo que puede confundirlo con un dulce popular brasileño que lleva el mismo nombre, pero está preparado con membrillo. Sin embargo, más adelante Ducha describe el regalo de Ed como unas ‘*castañas azucaradas*’, lo que confirma que se trata del dulce francés, que además critica por ser algo ‘simple’ en una envoltura elegante y simboliza la crítica a las apariencias en el discurso de Ducha.

⁸⁰ "acarretaram o apagamento da marca cultural de um elemento tipicamente brasileiro, e que carrega consigo uma história que remonta à colonização do país." (Rebechi, 2015, p. 37)

La carga semántica de elegancia a los productos franceses es compartida tanto en Brasil como en México. Sin embargo, en México no existe una transliteración del nombre del dulce francés ni otro dulce nacional popular que reciba el mismo nombre. Por lo tanto, optamos por traducir el nombre del postre en su versión original en francés, *marron glasé*, colocándolo en cursiva con el fin de marcar el préstamo de una lengua extranjera.

Segmento 59: *bolinho*

— *Seu tio é muito bom, coitado. Gosto demais dele — começou ela enquanto beliscava um bolinho que Conceição tirara da frigideira. — Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo!*

—Tu tío es muy bueno, pobre. Me cae muy muy bien —empezó ella mientras pellizcaba un bollito que Concepción había sacado de la freidora. —Pero no me cae para nada doña Daniela. Hacerle eso al pobre perro, ¿no lo puedo aceptar!

El segundo alimento culturalmente marcado es el *bolinho*, un bocadillo brasileño que puede ser preparado de diversas formas, tanto salado como dulce. Los más comunes son el *bolinho de arroz* y el *bolinho de chuva*. Rebechi (2015) define el *bolinho de arroz* como “pequeñas bolitas fritas de una mezcla de arroz cocido con diferentes especias, queso rallado y huevos”⁸¹(REBECHI, 2015: 363, traducción nuestra), mientras que el *bolinho de chuva* tiene la misma forma, pero está hecho con harina y cubierto con azúcar y canela. Independientemente de a cuál de los dos se refiera el cuento, pues este no especifica, existe una relación entre el alimento y el ambiente hogareño, al ser un bocadillo que se prepara en casa e incluso se suele consumir dentro de la cocina.

La traducción buscó construir la escena intentando imitar la idea visual descrita, sin localizarla en el contexto mexicano. Al tratarse de un bocadillo casero, primero pensamos en sustituirlo por un bocadillo que fuera familiar para el lector mexicano y que cumpliera visualmente con cualidades del *bolinho* brasileño, llegamos a dos propuestas: ‘bísquet’ y ‘bollo’. El bísquet es un pan horneado y no suele prepararse en casa, además de que existe el riesgo de que su uso traslade el texto a un contexto mexicano. En cambio, el bollo puede ser asado o frito, tiene una forma similar al *bolinho*, y comparte una semejanza morfológica. Aunque en su presentación más común se hornea, decidimos traducir el alimento como ‘bollito’, sin explicitar que es frito, confiando en que esa imagen sería dada por la acción que le sigue: “había sacado de la freidora”.

⁸¹ “Deep-fried cooked rice mixed with seasonings, grated cheese and eggs rolled as little balls” (Rebechi, 2015: 363)

4.2.3 Aspectos culturales en la traducción de ASAX

El cuento “Apenas um saxofone” está lleno de referencias, tanto a nivel textual como discursivo, del poder adquisitivo y posición económica de Luisiana, la narradora y protagonista del cuento. Esto se refleja en la mención de obras de arte relacionadas con la élite, el sinnúmero de decoraciones y el personal de servicio que la casa de la protagonista tiene a su disposición. Algunos de estos elementos, al tener marcas culturales, significaron un desafío relevante para la traducción al español, como la mención de nombres a personajes históricos, las referencias al arte barroco brasileño y las profesiones o discursos xenofóbicos que revelan la posición de poder de la protagonista.

La traducción de los nombres de personajes históricos

A lo largo del trabajo de investigación, tomamos decisiones a nivel global mientras traducíamos los tres cuentos basándonos en el objetivo de mantener la trama ubicada en Brasil, pero con la intención de propiciar una lectura fluida para el público mexicano. Una de las decisiones tomadas –discutida en los comentarios sobre la traducción del cuento “O jardim selvagem”– fue la no traducción de los nombres propios, ya que identificamos que una españolización de ellos provocaría que estos fueran localizados en un lugar hispanohablante, posiblemente en México. La traducción de este cuento siguió esta norma, pero presentó algunas excepciones relacionadas con los personajes históricos a los que Luisiana hace referencia: Xenofonte, Maria Antonieta, FraAngelico y Aleijadinho.

Los cuatro personajes históricos a los que el cuento hace referencia son de distintas nacionalidades y profesiones, siendo tres extranjeros y uno brasileño; hablaremos primero de los extranjeros. En primer lugar, el profesor de filosofía de Luisiana es apodado como el filósofo griego Xenofonte –en griego antiguo Ξενοφῶν– por su relación con el personaje. En segundo lugar, la mención de la peluca de la antigua reina francesa Marie Antoinette ejecutada en 1793 y acusada de vivir una vida exorbitante y lujosa. Por último, en el antiguo cuarto de los amantes, hay cuadros de Fra Angelico, pintor italiano por el que el saxofonista tiene una gran admiración. Estos personajes forman parte de la cultura mundial, por lo que sus nombres suelen reconocerse en su original y la traducción que se hace en diferentes idiomas, en el caso del cuento en portugués: Xenofonte, Maria Antonieta y Fra Angelico –el cual en portugués mantiene la grafía del original. En la traducción seguimos la lógica del cuento

y presentamos los nombres de estos personajes en su versión en español: Jenofonte, María Antonieta y Fra Angélico.

El personaje histórico brasileño mencionado en el cuento es Aleijadinho, un artista barroco de Minas Gerais, cuya mayor parte de su obra puede encontrarse en la ciudad turística de Ouro Preto. Aleijadinho es el apodo que se le da al escultor de la época colonial Antônio Francisco Lisboa, después de ser “diagnosticado con una grave enfermedad que deforma los miembros de su cuerpo, principalmente sus manos”⁸², pero que no le impide continuar con su trabajo (Enciclopedia Itaú Cultural, 2020, traducción nuestra). El apodo Aleijadinho deriva de *aleijado* > ‘lisiado’. También posee una grafía que no es común en español (*nh*), pero no existe una españolización de su nombre que sea reconocida como en el caso de los otros personajes históricos mencionados. Por lo tanto, optamos por seguir la norma que seguimos con el nombre de los personajes de manera global⁸³ y no traducirlo al español.

Traducción de las referencias al escultor Aleijadinho

La discusión en el proceso de traducción relacionada con Aleijadinho no se detuvo con su nombre, ya que se hace referencia a su obra en dos escenas diferentes. La primera, cuando Renê busca vender a Luisana los ángeles que supuestamente son de autoría del escultor, y la segunda cuando Luisiana compara una pintura que le hicieron con una de los ángeles esculpidos por Aleijadinho. El personaje se relaciona con el ‘barroco tardío’ o “barroco *mineiro*”, el cual posee exuberancias y está repleto de ornamentos (Enciclopedia Itaú Cultural, 2020). Como representante del arte barroco brasileño, nos arriesgamos a pensar que su presencia en el cuento tiene una relación con el cómo está estructurada la casa y la vida actual de la protagonista: exuberante y llena de excesos. A continuación, presentamos los segmentos en donde son mencionadas estas dos referencias:

Segmento 29: *olhos de cantos caídos, um nadinha estrábicos*

“Este anjo só pode ser do Aleijadinho, veja as bochechas! E os olhos de cantos caídos, um nadinha estrábicos...”

“Este ángel solo puede ser de Aleijadinho, ¡mira esos cachetes! Y los ojos con las esquinas caídas, un poquitín estrábicos...”

⁸² “diagnosticado com uma doença grave que deforma os membros de seu corpo, principalmente suas mãos” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2020)

⁸³ En la traducción de este cuento, para los nombres Renê y Madô, que tienen un acento circunflejo, no usado en el español moderno, también se mantuvo su grafía.

Renê es presentado como un personaje que vende decoraciones supuestamente antiguas a Luisiana, quien las compra a pesar de no confiar en la autenticidad de estos productos. En este segmento, intenta convencer a la protagonista de comprar unos ángeles que supuestamente fueron esculpidos por Aleijadinho. Por su parte, Luisiana duda que esos ángeles sean obra del artista al reconocer unos iguales en la casa de su amiga Madô, lo que indica que no son originales sino una réplica. Para la traducción del segmento en voz de Renê, fue necesario buscar imágenes de la obra de Aleijadinho para entender mejor la descripción que el personaje hacía de los ángeles.

En una primera traducción, tradujimos la frase *E os olhos de cantos caídos, um nadinha estrábicos...* como ‘Y los ojos de párpados caídos, un poquitín estrábicos...’, entendiendo la imagen de *cantos caídos* como una referencia a los ojos cansados que se puede describir en los ‘párpados caídos’. Sin embargo, tras la búsqueda de las imágenes de los ángeles, identificamos que Aleijadinho tiene una estética particular en los ojos de sus esculturas. Las esquinas de los ojos se encuentran más debajo de los globos oculares, mientras estos se encuentran desviados en relación el uno con el otro, pareciendo que los ángeles tienen estrabismo. Por lo tanto, modificamos la traducción por ‘Y los ojos con las esquinas caídas, un poquitín estrábicos...’

Segmento 48: *Anjo toucheiro* (nota a pie)> ángel candelero

E o efebo de caracóis na testa me pintou toda de branco, uma Dama das Camélias voltando do campo, o vestido comprido, o pescoço comprido, tudo assim esgalgado e iluminado como se eu tivesse o próprio anjo tocheiro da escada aceso dentro de mim.

Y el efebo de caracoles en la frente me pintó toda de blanco, una Dama de las Camelias regresando del campo, el vestido largo, el cuello largo, todo así tan espigado e iluminado como si tuviera al propio ángel candelero* de la escalera encendido dentro de mí.

**Anjo tocheiro*: posible remisión a una escultura del artista barroco Aleijadinho.

El novio de Renê hace una pintura de una Luisiana en forma de Dama de las Camelias. La protagonista reconoce en esta imagen a su juventud, la cual relaciona con la iluminación que contrasta con la oscuridad de la habitación. Para explicar esta imagen, hace la siguiente metáfora: *como se eu tivesse o próprio anjo tocheiro da escada aceso dentro de mim*, que tradujimos al español ‘como si tuviera al propio ángel candelero de la escalera encendido dentro de mí’. Luisiana usa la decoración de la casa

para describir la pintura, pero puede haber una referencia específica a una de las obras de Aleijadinho, el *Anjo tocheiro*⁸⁴, que probablemente René le haya vendido.

Después de identificar *anjo tocheiro* como un marcador cultural sutil que alude a las obras del arte sacro del barroco brasileño y, probablemente, a Aleijadinho, nos debatimos entre marcarlo o no en la traducción. Una de las motivaciones fue que, durante el proceso de traducción, buscamos imágenes de *anjo tocheiro* en Google y entre los primeros resultados encontramos esta escultura. Por lo tanto, nos pareció apropiado hacer al menos una nota del traductor, mencionando una posible referencia al nombre original de la escultura y colocando a Aleijadinho como su autor.

Traducción de elementos que marcan la jerarquía y relaciones de poder

La jerarquía social es un tema recurrente en los cuentos de Lygia Fagundes Telles, pero la división social más notoria de los tres está presente en este texto. Luisiana es mujer de clase alta en una casa grande con muchos empleados, los cuales pueden cambiar de funciones dependiendo de la cultura. La traducción de profesiones y los elementos raciales en las posiciones de servicio fue también una discusión relacionada con los aspectos culturales.

Segmento 13: copeiro, arrumadeira

<i>Podia mandar acender a lareira mas despedi o copeiro, a arrumadeira, o cozinheiro — despedi um por um, me deu um desespero e mandei a corja toda embora, rua, rua!</i>

Podría mandar prender la chimenea pero eché al camarero, a la mucama, al cocinero — los eché uno a uno, me entró una desesperación y mandé a volar a toda la chusma, ¡a la calle, a la calle!

En la desesperación de liberarse del mundo de apariencias en el que vive, Luisiana decide deshacerse de todo el personal de servicio de la casa. El lector puede imaginar gracias a las decoraciones que la casa en la que vive la protagonista es bastante amplia y llena de lujos. Por el número de gente que tiene a su disposición: el personal de servicio, un profesor, un abogado y un diseñador de interiores, esta percepción solo se confirma. El segmento en el que Luisiana enlista a los empleados que despidió, menciona profesiones que son propias del personal de servicio de una casa muy grande. La traducción de uno de estos significó un desafío cultural al no reconocer esta profesión en nuestra cultura meta.

⁸⁴ Una imagen de la escultura puede encontrarse en el reportaje “Últimos días para conferir as obras de Aleijadinho do Masp” (2018) disponible en <https://editorialivre.com.br/ultimos-dias-para-conferir-as-obras-de-aleijadinho-do-masp/>. Acceso: 24 de noviembre de 2020.

En la lista que Luisiana hace sobre las personas que despide, incluye al *copeiro*, “profesional que se ocupa del servicio de la copa (parte de la casa contigua a la cocina), sirve la mesa y realiza otros servicios domésticos”⁸⁵ (Aulete, traducción nuestra). Una búsqueda en el corpus de portugués (Mark Davies, NOW), confirmamos que este término es usado actualmente y aparece en ofertas de empleo, relatos de primeros empleos, trabajos en hoteles, entre otros. Según los diccionarios bilingües *Wordreferencey Diccionario Reverso*, la traducción de *copeiro* al español sería ‘*copero*’; sin embargo, el uso de esta palabra no es equivalente a su versión en portugués.

Si buscamos la definición de ‘*copero*’ en los diccionarios DLE, CLAVE y DEM, encontramos resultados que contrastan con la búsqueda del término *copeiro* en los diccionarios en portugués (Aulete, Michaelis). El uso del término como personal de servicio aparece en la tercera acepción del diccionario CLAVE y en la quinta del DLE, en ambos definido como el encargado de traer la copa para dar de beber a su señor. En el DLE también aparece el uso de este término para referirse al camarero de bares y restaurantes usado en Colombia y Bolivia; sin embargo, si buscamos el término en el DEM, ni siquiera figura en sus entradas. Una búsqueda en el corpus del español (Mark Davies, NOW) muestra el uso de la palabra como una forma de definir a los equipos de fútbol que se encuentran en las primeras posiciones en los campeonatos.

La relación con la palabra ‘*camarero*’ (*garçom*) y la relación que el oficio tiene con los trabajos de hotel y restaurantes en la actualidad, no hizo elegir este término para la traducción. En conjunto, escogimos la traducción de *arrumadeira* como ‘*mucama*’, la cual en la primera traducción habíamos escogido ‘*sirvienta*’, ya que la consideramos más apropiada con vocabulario relacionado a los oficios en hoteles y casas grandes.

Segmento 15: o japonês

Há lenha em algum lugar da casa mas não é só riscar o fósforo e tocar na lenha como se vê no cinema, o japonês ficava horas aí mexendo, soprando até o fogo acender.

Hay leña en algún lugar de la casa pero no se trata de solo encender el cerillo y tocar la leña como en el cine, el japonés se quedaba ahí por horas haciendo de todo, soplando hasta que el fuego se prendiera.

De la misma manera en el que el cuento “Antes do baile verde” demuestra la racialización de los trabajos relacionados con el servicio, Luisiana hace referencia a uno de sus empleados como *o japonês*. Con una alta tasa de migración japonesa en Brasil,

⁸⁵ “Profissional que se ocupa do serviço de copa (parte da casa contígua à cozinha), serve a mesa e faz outros serviços domésticos” (Aulete)

entre los reflejos de la discriminación a los migrantes asiáticos de la costa del Pacífico se encuentra el llamar a todo aquel migrante o descendiente de esa región como *japonês*, así no lo sea. Un fenómeno parecido ocurre en México, país que recibió una importante cantidad de migrantes chinos y que fue introduciendo en la cultura imaginarios como los personajes ‘la china poblana’, ‘la mafia amarilla’, el Barrio chino, etc o frases populares como ‘Aquí como el chinito, nomás *milando*’, ‘Chinos libres’ o ‘Está en chino’ (AVIÑA, 2020).

Debido a esta semejanza, pensamos en adaptar el uso despectivo y xenofóbico del *japonês* identificado en el cuento, a su equivalente en el español ‘*chino*’. Sin embargo, pensamos que esta traducción podría localizar la historia en México y creímos más coherente con nuestro método de traducción en no hacer tal adaptación. Creemos que los lectores podrán deshebrar la función que cumple esta palabra gracias al tono que Luisiana como narradora mantiene durante todo el cuento: una mujer de clase alta sumamente prejuiciosa.

4.3 Los cuentos permanecen en Brasil

Uno de los desafíos más recurrentes en la traducción es la identificación de las marcas culturales. Con base en nuestra experiencia, estas muchas veces requieren de una experiencia y/o convivencia con las dos culturas, lo que indica la importancia de expandir la competencia traductora a un conocimiento cultural amplio, o en su defecto, una sensibilidad entrenada. La mayoría de las anotaciones que realizamos sobre las marcas culturales brasileñas que comentamos aquí aparecieron durante la revisión de los textos y en compañía con mi orientadora. A su vez, más de una de las soluciones a las que llegué, involucraron conversaciones e intercambio de ideas con colegas mexicanos. Además de la socialización de los desafíos, reconocemos la importancia de identificar el ambiente de los cuentos, el cual dio luz a muchas de estas marcas, y el uso de corpus lingüísticos para entender la lengua en situación.

CONSIDERACIONES FINALES

Durante la redacción de esta disertación, encontré en las redes sociales una afirmación que decía más o menos así: “El buen traductor es aquel que permanece invisible y la buena traducción la que no parece una traducción”. Si bien comprendo la segunda parte de la oración, hay algo de la primera parte que no deja de incomodarme. Comienzo las consideraciones finales con este relato porque es a partir del paradigma del traductor invisible y la ruptura de este que se desarrolló la investigación y mi propia visión respecto a la traducción.

La traducción me causaba cierto cosquilleo desde el comienzo de mis estudios de Licenciatura. En ese entonces, mi percepción sobre lo que es un buen traductor no estaba tan lejos de la anterior afirmación y creía que un traductor, de cierta forma, desaparecía del texto final. Hoy, evidentemente, mi percepción es otra. Recuerdo las discusiones entre las clases de la Licenciatura sobre las editoriales que eran reconocidas por hacer buenas traducciones: favorecíamos aquellas que no nos causaran extrañamiento y que consiguieran transmitir el efecto estético del original. Sin embargo, siempre agradecemos aquellas que tuvieran notas o comentarios del traductor. Lo cierto es que siempre reconocí la figura del traductor en textos literarios: su presencia nos hablaba o incluso susurraba al oído en cada palabra del texto, pero jamás estaba en silencio. Tras los estudios de maestría y la realización de esta traducción comentada, confirmé que nunca leemos algo traducido sin escuchar al traductor. Ya sea escondido o a la vista, susurrándonos o llamándonos a gritos, el traductor está ahí si sabemos ponerle atención.

El capítulo I “Elaboración de una traducción comentada”—último a ser escrito—fue dedicado a esta reflexión. En primer lugar, partiendo de Toury (2004), reconocimos el papel social del traductor y el significado cultural de la actividad traductora. Esto significó identificar la figura del traductor como perteneciente a un contexto sociocultural que posee determinadas normas, al mismo tiempo de conversar y dialogar con un texto cuyo origen es otro contexto sociocultural.⁸⁶ El traductor busca un equilibrio por el que pueda conectar ambas culturas a través del texto traducido con el fin de volver el texto original accesible a su nuevo público. En este proceso, es prácticamente inevitable encontrar rastros o pedazos del mismo traductor.

⁸⁶ Esto considerando que el traductor traduce a su lengua nativa y no desde ella. Aunque se trate de lo contrario, el traductor llevando desde su lengua nativa a otra extranjera, este sigue conversando con una cultura distinta a la suya.

En segundo lugar, retratamos el debate que seguimos sobre el método como eje del proceso traductor, sus limitaciones y la necesidad de cierta flexibilidad, tomando como punto de partida las discusiones propuestas por la traductóloga Amparo Hurtado (2001). Si bien iniciamos esta investigación usando como guía las normas iniciales de Toury—definidas como la elección entre la adecuación, siguiendo las normas de la cultura origen, y la aceptabilidad, siguiendo las normas de la cultura meta—, comprobamos a lo largo del proceso la necesidad de incluir otras propuestas como el modelo de traducción y contexto de Hatim y Mason (1995) y la traducción de los marcadores culturales de Aubert (2006). El mismo Toury reconoce estas limitaciones cuando presenta los riesgos de seguir una traducción usando las normas operacionales como modelo: “se podría decir que todos los modelos que ofrecen instrucciones de ejecución actúan como un factor restrictivo: abren ciertas opciones al tiempo que cierran otras” (TOURY, 2004, p. 102). Por lo tanto, comprobamos que nuestra principal guía a lo largo de toda la traducción fue, en realidad, el enfoque cultural, el cual pudo adaptarse a los cambios que sufrió la investigación. En un inicio, la traducción comentada se interesó en el estilo de Lygia Fagundes Telles y la traducción del cuento como género literario y terminó centrada en la línea de investigación sobre traducción y recepción.

Además de una reflexión sobre el acto de traducir, la traducción comentada amplió nuestra percepción sobre la misma obra de Lygia Fagundes Telles. A través de un ojo más entrenado por los *lentes de la traducción* nos maravillamos constantemente por la capacidad de la escritora paulistana en condensar en pocas palabras la propia experiencia humana: tensiones y desencuentros. Azenha (2010) apuntó la importancia de voltear a ver el texto fuente y la interdisciplinariedad; por lo que dedicamos el capítulo II “Presentación de los cuentos como texto fuente” a los estudios literarios. En primer lugar, ubicamos los cuentos dentro de la obra literaria de Lygia Fagundes Telles para estudiarlos en su globalidad. Descubrimos la escritura de la paulistana permeada por una *labor artesanal*, en palabras de Ataíde (1972) y Resende (2016), la cual resulta en el estilo conciso lleno de claridad y sencillez y, al mismo tiempo, una ambigüedad propia de la naturaleza humana. Esta labor también impacta en la serie de alteraciones que la escritora suele hacer a sus textos conforme son reeditadas. Resende (2016) destaca que estas alteraciones indican una mayor coloquialidad y marcan aún más la desesperación y tensión que sufren los personajes.

En segundo lugar, presentamos el análisis narrativo de los cuentos para entender sus particularidades. Este análisis nos permitió delimitar los criterios de selección, en

los cuales detallamos las semejanzas y particularidades de los tres textos. Entre las semejanzas encontramos personajes en conflicto como mujeres de mediana edad luchando contra su entorno, insatisfechas y anhelando algo que se les escapa de las manos. Lygia Fagundes Telles narra la cotidianeidad, temas universales y atemporales. A su vez, las particularidades de cada cuento se encuentran en la forma en la que es presentado. Con el propósito de que esta disertación sirva de muestra para nuestro objetivo a largo plazo –llevar la obra de Lygia Fagundes Telles a México–, escogimos cuentos cuya modalidad de discurso narrativo fuera variada. De esta forma, pudimos explorar su versatilidad como narradora o, como anota Resende (2016), *su capacidad de colocarse en diversas pieles*.

Como traductoras, también reconocemos la importancia de ser creativas durante el proceso de traducción. Durante este, nos enfrentamos a diversos problemas de comprensión y desafíos culturales y encontramos ciertas estrategias que nos auxiliaron en nuestra tarea. Además de las ya comentadas en la disertación –uso de diccionarios monolingües, bilingües y de sinónimos y uso de corpora de portugués y español– exploramos opciones como la búsqueda de imágenes, escuchar las canciones mencionadas en los cuentos, hacer una lectura de textos brasileños en antologías mexicanas, prestar mayor atención a los subtítulos del par portugués-español, etc. La traducción de los cuentos participaba de manera constante en nuestra vida e involucramos a terceros en ella. En una conversación casual con una amiga, llegué a la solución de traducir *começa a encher a caveira* > ‘empieza a chupar’, y en un correo electrónico, Adriana Zavaglia recomendó traducir *preta* como ‘negrita’, idea que recuperó de la serie mexicana que estaba viendo en el momento. El proceso de traducción, sin lugar a duda, fue colectivo.

En el capítulo III “La variación lingüística en el proceso de traducción” y el capítulo IV “Los aspectos culturales en el proceso de traducción” se enfocaron a los comentarios que surgieron de la traducción. En estos recuperamos las nociones de aceptación y adecuación propuestas por Toury y el cómo las abordamos en cada uno de los niveles de traducción: el lingüístico y el cultural. En el capítulo III, nos inclinamos por la aceptabilidad, reconocimos la coloquialidad lograda a través de las alteraciones mencionadas por Resende (2016) y rescatamos las marcas de oralidad presente en los tres cuentos. La traducción de estos elementos se relacionó con el estilo y obra de Lygia Fagundes Telles. Mientras tanto, en el capítulo IV, nos inclinamos por la adecuación y nos enfocamos en la referencialidad a la cultura brasileña, entretejida en todo el discurso narrativo. El análisis del ambiente en el capítulo II nos ayudó a identificar los temas que

discutimos como marcas culturales: el carnaval, la racialidad, los nombres propios, la culinaria y el arte brasileño.

Una de las preguntas eje de esta investigación fue el cómo presentaríamos la traducción comentada, cuáles serían nuestros comentarios y qué formato seguirían. La decisión de enfocarnos en los comentarios con función de exégesis, es decir, aquellos que se relacionan con otros discursos y/o situaciones, abrió la puerta a discusiones muy interesantes e, inevitablemente, cerró otras. Las anotaciones que fuimos elaborando sobre el proceso de traducción incluyeron aspectos y procesos que no llegamos a detallar en los comentarios, pero creemos importante rescatar aquí.

El primer tipo de anotaciones que no incluimos en los comentarios, pero que apareció de manera constante, fue el juego de similitud y diferencia entre el par lingüístico portugués-español, el cual significó cierto grado de dificultad y cuidado para evitar la interferencia entre ambos. Según Cintrão (2006, p. 100, traducción nuestra) “las relaciones entre el portugués y el español se caracterizan (1) por una proximidad más superficial (plano del significante en el nivel del léxico) que real; (2) por una distancia léxica (de mayor transparencia) distinta a la distancia sintáctica y discursiva (divergencia en importantes puntos específicos)”⁸⁷. Las anotaciones que realizamos sobre este tema se relacionan a los estudios contrastivos, presentaremos las dos que nos resultaron más representativas: contraste entre palabras sinónimas y contraste entre respuestas afirmativas en portugués y español.

En el cuento “O jardim selvagem”, tía Pombinha le cuenta a Ducha las reservas que le tiene a la figura de Daniela, inspiradas por la percepción que Ed le dejó en su última visita. Este fragmento: “[...] *Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem, [...]. Tive a impressão de que estava com medo*” nos hizo reflexionar sobre la sinonimia entre las palabras ‘valor’ y ‘coraje’ al pensar ambas para la traducción de *coragem*. De acuerdo con el DLE, ambos sustantivos se relacionan con valentía, pero se distinguen por su valor semántico, ‘valor’ es definido como una actitud, mientras ‘coraje’, como una cualidad. Como parte del proceso de traducción, buscamos ambas palabras en el corpus de español y al analizar los resultados concluimos que son ocupados en contextos diferentes. El sustantivo ‘valor’ está asociado a contextos en los que se busca marcar la falta de valor y a actitudes temporales frente a un hecho. Mientras que el sustantivo ‘coraje’ está asociado a un

⁸⁷ “as relações entre o português e o espanhol se caracterizam (1) por uma proximidade mais superficial (plano do significante no nível léxico) do que real; (2) por uma distância lexical (maior transparência) diferente da distância sintática e discursiva (divergência em importantes pontos específicos)” (Cintrão, 2006, p. 100)

contexto positivo en el que suelen listarse otras cualidades que definen a una persona. Esto nos confirmó que el sustantivo *coragem* en el diálogo de tía Pombinha debía traducirse como ‘valor’ por su valor semántico como actitud y su contexto frecuentemente negativo (la falta de valor).

El segundo contraste que queremos comentar está relacionado a las respuestas afirmativas en una conversación. En portugués es común responder con el verbo sobre la acción que se pregunta (— *Você foi no cinema?*—*Fui*), mientras que en español se acostumbra a contestar con la afirmación ‘sí’ (—¿Fuiste al cine?—Sí). La traducción literal de este contraste normalmente solo causaría extrañamiento al público hispanohablante, pero en el caso del diálogo en “O jardim selvagem” cambia totalmente el sentido. Cuando Conceição le pregunta a Ducha si cree que fue la enfermedad lo que provocó la muerte de su tío, esta responde que sí lo cree. La traducción literal de su respuesta *acho* > ‘creo’ implica una duda y no una certeza, por lo que es importante reconocer este contraste y traducir *acho* > sí. Este problema de traducción fue solucionado gracias a una comprensión del sentido del cuento. Sin embargo, también fue de gran apoyo el que durante la traducción estuviéramos involucradas una nativa de cada una de las dos lenguas trabajadas. Rescatamos tras esta experiencia que la intuición de nuestra lengua extranjera y la discusión con alguien de la lengua que se traduce o a la que se traduce es vital en la traducción.

El segundo tipo de anotaciones que no comentamos de manera directa fue la traducción del estilo de Lygia Fagundes Telles reflejado en las imágenes y ritmo en el texto⁸⁸. Las anotaciones que más aparecieron relacionadas con el estilo narrativo fueron aquellas que buscaban transferir una imagen. En “Apenas um saxofone”, Luisana describe la primera noche en la playa con el saxofonista usando varias metáforas. Una de ellas fue el participio *encaracolado*, palabra que incluía en su sentido la forma en la que se encontraba sentado el saxofonista y la imagen de este pertenecer al paisaje playero como un caracol. La decisión final fue traducir *encaracolado* > ‘acurrucado’, debido a la frecuencia de uso de este participio relacionada con la forma en la que estaba sentado. A continuación, ilustramos en una tabla el desarrollo de pensamiento en las anotaciones que hicimos para elaborar esta traducción:

Segmento 98:

⁸⁸ Este segundo tipo de anotaciones encontró lugar en los comentarios sobre variación lingüística, pero no centró las discusiones sobre los desafíos.

<p><i>Aí pegou o saxofone, sentou-se <u>encaracolado</u> e nu como um fauno menino e começou a improvisar bem baixinho, formando com o fervilhar das ondas uma melodia terna.</i></p>	<p>Fervilhar> idea de la imagen y el sonido trad, burbujeo</p>
<p>Entonces tomó el saxofón, se sentó <u>enroscado/acurrucado</u> y desnudo como un niño fauno y comenzó a improvisar muy bajito, formando con el burbujeo de las olas una tierna melodía.</p>	<p>Enroscado – se curva sobre sí mismo Buscar algo que le dé la idea de caracol (en el mar)</p>
<p>Entonces tomó el saxofón, se sentó <u>acurrucado</u> y desnudo como un niño fauno y comenzó a improvisar muy bajito, formando con el burbujeo de las olas una tierna melodía.</p>	<p>Favorecer la imagen de estar sentado de manera curva</p>

Durante la traducción de los cuentos y sus revisiones, como ya comentamos anteriormente, realizamos anotaciones en diferentes momentos. La tabla anterior refleja estos cambios y cuestionamientos a los que nos enfrentamos. Durante el proceso de traducción, recopilamos todas las anotaciones de las traducción en un documento de Word para cada cuento, que llamamos ‘focos de atención’, en los que recolectamos todos los segmentos que habían sufrido cambios en las revisiones o que tenían algún comentario. Una vez seleccionados los focos de atención que nos interesaban –aquellos que contenían alguna función de exégesis–, transformamos nuestras anotaciones en comentarios.

En un primer momento, la presentación de las revisiones y comentarios fue propuesta de la siguiente manera en el examen de cualificación (en portugués):

Datas da tradução e revisões do conto “Antes do baile verde”

- 1T** primeira tradução, 2015 (TCC)
1R primeira revisão, janeiro 2019 (reunião com Heloísa)
2R segunda revisão, março 2019 (Apresentação no Simpósio LLC)
3R terceira revisão, maio 2019 (coleta da tradução para relatório qualificação)

4 — *Meu homem é mil vezes mais bonito, pelo menos na minha opinião.* — *Mi hombre es mil veces más guapo, por lo menos en mi opinión.* Y *Começa a encher a caveira*

<p><i>E já deve estar chegando, ficou de me pegar às dez na esquina. Se me atraso, ele começa a encher a caveira e pronto, não sai mais nada.</i></p>	<p><i>ya debe estar por llegar, quedó de recogerme a las diez en la esquina. Si me tardo, va a empezar a chupar y listo, ya no sale nada.</i></p>	<p><i>(TO)>Emborracharse (1T) >empedarse/se va a ir a empedar (1R) >va a empezar a chupar (2R)</i></p>
---	---	---

La traducción comentada estaba presentada en formato paralelo, en una tabla que contenía el texto original, la última versión del texto traducido, y los comentarios junto con el desarrollo cronológico de los comentarios y modificaciones. Aquellos segmentos que necesitaban un mayor desarrollo eran comentados en notas a pie de página al final de la traducción. Sin embargo, la lectura resultaba complicada y decidimos cambiar el formato. Esto nos llevó a la selección de ‘focos de atención’ basándonos en la propuesta de traducción comentada Renard (2016) como disertación de maestría:

El trabajo fue realizado por etapas, incluyendo revisiones, alteraciones, ponderaciones iniciales y marcas en el propio texto. Los movimientos traductorios generales en este proceso fueron registrados [...] Cada fragmento original fue colocado en tablas, de forma numerada según como aparece en el libro (fragmento 1, fragmento 2, etc) con hasta cuatro traducciones, acompañadas de sus respectivas ponderaciones y fechas, en orden creciente. (Zavaglia, Renard y Janczur, 2015, p. 342, traducción nuestra).⁸⁹

La evolución de la presentación de la traducción comentada pasó de una tabla paralela como elemento principal a formar parte de los apéndices, que podrán encontrar en los Apéndices A, B y C. La propuesta de Renard (2016) fue de gran ayuda como herramienta para la clasificación y desarrollo de los comentarios, por lo que nos pareció importante acotarlo aquí como parte de nuestro proceso. Sin embargo, debido a la gran cantidad de anotaciones y modificaciones que sufrieron los textos traducidos, y al tratarse de tres cuentos diferentes, preferimos la división de capítulos basada en el tema

⁸⁹“O trabalho foi realizado por etapas, envolvendo revisões, alterações, ponderações iniciais e marcações no próprio texto. Movimentos tradutórios gerais, nesse processo, foram registrados. [...] Cada trecho original foi disposto em tabelas, de forma numerada, na ordem em que aparece no livro (Trecho 1, Trecho 2 etc.), com até quatro traduções, acompanhadas de suas respectivas ponderações e datas, na ordem crescente, conforme veremos nos exemplos 1 e 2 a seguir. (Zavaglia, Renard y Janczur, 2015, p. 342)

de los comentarios que incluyeran las modificaciones, cuestionamientos y soluciones finales.

Las posibilidades de comentarios que no llegaron a esta disertación nos hacen concluir la importancia de seguir con esta investigación, sea o no en el ambiente académico. Como ya mencionamos al inicio, nuestra motivación principal para desarrollar esta traducción comentada es poder publicarla y llevarla al público mexicano hispanohablante. El siguiente paso es buscar publicar en alguna revista literaria las traducciones aquí presentadas y, a partir del aprendizaje de ellas, hacer las revisiones pertinentes de los cuentos para los que ya habíamos hecho una primera traducción –“A Caçada” > “La cacería”, “Verde lagarto amarelo” > “Verde lagarto amarillo” y “Natal na barca” > “Navidad en la barca”. Nuestro objetivo final es buscar la publicación del libro de cuentos de manera íntegra. Hasta aquí presentamos el comienzo del camino de nuestro objetivo final: presentar una traducción íntegra del libro de cuentos *Antes do baile verde* para llevarlo hasta los estantes de los lectores mexicanos interesados o curiosos por la literatura brasileña.

REFERENCIAS

Bibliografía

- ALEIJADINHO. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Entrada de la Enciclopedia. Disponible em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8614/aleijadinho>>. Acceso en: 12/oct/2020.
- ATAÍDE, Vicente. A narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: *A narrativa de ficção*. Curitiba: Editora dos professores, 1972, p. 91-111.
- AUBERT, F. H. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. In: *Revista de Estudos Orientais*, n. 5, 2006, p. 23-36.
- AVIÑA, R. Exotismo, xenofobia y asimilación: la comunidad china en el cine mexicano In: *La Jornada Semanal*, Ciudad de México, 6 sept. 2020. Disponible en: <<https://semanal.jornada.com.mx/2020/09/06/exotismo-xenofobia-y-asimilacion-la-comunidad-china-en-el-cine-mexicano-2255.html>>. Acceso en: 24/nov/2020
- AZENHA JUNIOR, João. Lingüística Textual e redação: Redefinindo o conceito de "marca cultural". In: *Tradterm*, v. 12, 2006, p. 13-32. Disponible en: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46720>>. Acceso en: 15/sept/2020.
- _____. Transferência cultural em tradução: contextualização, desdobramentos, desafios In: *TradTerm*, v.16, São Paulo: CITRAT-USP, 2010, p. 37-66. Disponible en <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46311>>. Acceso en: 10/feb/2021
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo, editora Atica, Instituto Moreira Sales, 1999.
- CINTRÃO, Heloísa Pezza. Competência tradutória, línguas próximas, interferência: efeitos hipnóticos em tradução direta. In: *TradTerm*, v. 12, São Paulo: CITRAT-USP, 2006, p. 69-104. Disponible en <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/52262>> Acceso: 10/feb/2021
- FALEIROS, Álvaro; DA SILVA, Lucia Helena Muniz. "Tem alguém aí?": nota sobre comentários a uma tradução de Jacques Brault. In: *Aletria*, Belo Horizonte, v.25, n.2, 2015, p. 273-291. Disponible en: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/499>> Acceso: 10/feb/2021
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. Ática, Série Princípios, 1991.
- GONZÁLEZ, Enrique Héctor. Rubem Fonseca y la destreza del trazo literario. In: *La Jornada Semanal*. Ciudad de México, México, 22 nov 2020. Disponible en <<https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/11/22/rubem-fonseca-y-la-destreza-del-trazo-literario-la-semanal-5010.html>> Acceso: 2 feb 2021.
- GRANT WOOD, A. Carnaval en Veracruz: celebraciones públicas, identidad y el inicio del comercio. In: *Revista ULUA*, n. 3, enero–junio, 2004, p. 139-174.
- GUEDES, Luciana. Literatura brasileira em tradução: a trajetória de livros brasileiros traduzidos ao castelhano. In: *V Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea*, 2013, Brasília. Anais do V Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea – Forum dos estudantes, v2. 2013.
- HATIM, Basil; MASON, Ian. El contexto en traducción: análisis del registro. In: *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel, 1995, p. 53-73.

- HILGERT, José Gastón. A oralidade em textos escritos: reflexões à luz de uma teoria de texto. In: *Caleidoscópio*, vol. 9, nº3, sept./dic., 2011, p. 171–179. Disponible en: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2011.93.01>
- HOFFMAN, O. Los sesgos de la simplificación, otra mirada a Afroméxico. In: *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, Distrito Federal, n. 20, 2006, 175-178. Disponible en: <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1037>> Acceso en: 10/feb/2021
- HURTADO, Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- INSTITUTO NACIONAL DE PUEBLOS INDÍGENAS. *Fiesta de carnaval en México*. 27 de feb. 2019. Disponible en: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/fiesta-de-carnaval-en-mexico>>. Acceso en: 30 de sept. 2020.
- ISER, Wolfgang. El acto de la lectura, consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético. 1970. In: RALL, Dietrich. (comp). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco, et. al. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales; Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, 2º ed., 2008, p. 121-143
- MARQUEZE, G. *Proposta de um vocabulário bilíngue de festas populares brasileiras baseada em um estudo de corpus*. 2018. Dissertação (Mestrado)-Curso de Letras, Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- MARRECO, Maria Inês de Morães. *Visões caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon*. Jundiaí, Paco Editorial, 2003
- MEXICAN CULTURAL INSTITUTE. Charla virtual: *Afrodescendientes en México*, Alexandra Haas y Jumko Ogata. Julio 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ifrwsO3uBP0>>. Acceso: 18 de sept. de 2020.
- NORD, Christiane. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Trad. Meta Elisabeth Zipser. São Paulo, Brasil: Rafael Copetti. 2016.
- OGATA, J. México, raza e identidad. In: *Diversidad biológica y cultural trópico americano*. Centro de Investigaciones Tropicales (CITRO). Xalapa: Universidad Veracruzana. 2020. Disponible en: http://etnoecologia.uv.mx/diversidad_biocultural/inmigracion-japonesa-en-mexico> Acceso: 15 de agosto de 2020.
- ORTIZ, R. Prefácio, 2005. In: VON SIMONS, O. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano, 1914 – 1988*. Campinas: UNICAMP, 2007
- PONCE, Z. *El origen artístico en tres cuentos de Antes do baile verde de Lygia Fagundes Telles*, Facultad de Humanidades. 2017. Tesis de Licenciatura – Licenciatura en Letras Latinoamericanas, Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2017.
- REBECHI, R. *A tradução da culinária típica brasileira para o inglês: um estudo sob o enfoque da Linguística de Corpus*. 2015. Tesis (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- REICHMANN, T.; ZAVAGLIA, A. A tradução juramentada de documentos escolares (português, francês, alemão). In: *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n 17, v. 2, 2014. Disponible en: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23651/23651.PDF>> Acceso en: 10/feb/2021
- RENARD, Carla de Mojana di Cologna. *Análise do movimento em direção a um Novo Outro: tradução comentada de um excerto de L'enfant multiple, de André Chédid, para o português brasileiro*. Disertación (Mestrado em Estudos Lingüísticos, Literários e Traductológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

- RESENDE, Nilton; TELLES, Lygia. *A construção de Lygia Fagundes Telles*, edição crítica de *Antes do baile verde*. Maceió, Alagoas: Edufal, UFA, 2016.
- REVISTA MÉXICO DESCONOCIDO. *10 carnavales em México a los que debes asistir*. 25 de fevereiro de 2017. Disponible en: <<https://www.mexico-desconocido.com.mx/carnavales-y-mas-carnavales.html>> Acceso: 30/sept/ 2020.
- RÍOS, Brenda. Aproximación a la literatura brasileña en México: lenguaje y otredad. (Conferencia). São Paulo, Brasil: CITRAT-USP. 5 ago 2011. Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL0zhYL5ZT_H7qtSQfZdrfeLqEzE6QwgL8>. Acceso: 2 feb 2021.
- SCHWARTZ, Jorge. “Abaixo Tordesilhas”. In: *Estudos Avançados*, v.7, nº17. ene-abr,1993, p. 185-200.
- SHLEIERMACHER, Frederic. Sobre los diferentes métodos de traducir, 1813. In: Vega, M. (1994). *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid: Cáteda, 1994, p..224-235
- SILVA, Luiz Antônio. Análise da Conversação e oralidade em textos escritos. In: *Filologia Linguística Portuguesa*. São Paulo, v. 17, nº1, p. 131 – 155, jan./jun., 2015, p. 131 – 155. Disponible en: <<https://www.revistas.usp.br/flp/article/view/109138>> Acceso en: 10/feb/2021
- TELLERES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. Entrevista: “A disciplina do amor” In: *Cadernos de Literatura Brasileira, Lygia Fagundes Telles*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, marzo 1998a, p. 27-43.
- _____. Plática: "As personagens femininas". In: *A mulher na sociedade contemporânea*, Ciclo de palestras do Comitê Cultural Feminino da ABL (coordenadora) Ruth Niskier, Rio de Janeiro: Academia Brasileira das Letras, 19 de agosto de 1998b, p. 107-125
- TOURY, Gideon. La naturaleza y el papel de las normas en traducción In: *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 92-112.
- VASALLO, Lygia. “A literatura brasileira na América espanhola: sua recepção”. In: *Encontros e desencontros da/na América Latina no século XX*. Revista eletrônica CELPCYRO, vol. 2, agosto 2011. Disponible en: https://www.celpcyro.org.br/joomla/index.php?option=com_content&view=article&Itemid=0&id=908. Acceso: 2/feb/2021.
- VERMEER, Hans J. Skopos and Commission in Translational Action. In: VENUTI, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, p. 221-232.
- VON SIMONS, O. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano, 1914 – 1988*. Campinas: UNICAMP, 2007
- WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. *The Map: a beginner’s guide to doing research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.
- ZAVAGLIA, Adriana, RENARD, Carla, JANCZUR, Christine. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção In: *Aletria*, Belo Horizonte: UFMG, v. 25, n. 2, 2015, p. 331-352. Disponible en: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/499>> Acceso: 10/feb/2021

Dicionarios

- Diccionario CLAVE*, Editorial Grupo SM, 2014, Disponible en: <<http://clave.smdiccionarios.com/app.php>>. Acceso: 22/12/2020.
- Diccionario de la Lengua Española (DLE)*, Real Academia Española, 2018, Disponible en: <<https://dle.rae.es/>>. Acceso: 22/12/2020.

- Diccionario del Español de México* (DEM), El Colegio de México, A.C., [2019 a julio de 2020] Disponible en: <<http://dem.colmex.mx>>. Acceso: 22/12/2020.
- Dicio*, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponible en: <<https://www.dicio.com.br/>>. Acceso en: 22/12/2020.
- Dicionário Informal*, 2019, Disponible en: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/>>. Acceso: 22/12/2020.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2020, Disponible en <<http://www.priberam.pt/dlpo/chave>>. Acceso en: 22/12/2020.
- Gran diccionario español-portugués, português-espanhol*, Madrid: Espasa Calpe S.A., 2001. Disponible en: <<https://www.wordreference.com/ptes/>>. Acceso: 22/12/2020.
- HAMÍLCAR DE GARCIA, *Dicionário online Caldas Aulete*, Lexicón Editora Digital Ltda. Disponible en: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acceso: 22/12/2020.
- MICHAELIS, Dicionário da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos, Ltda, 2020, Disponible en: <<https://michaelis.uol.com.br/>> Acceso en: 22/12/2020.
- PONS, diccionario en línea. GmbH, Stuttgart, 2001 – 2020, Disponible en: <<https://es.pons.com/traducci%C3%B3n>>. Acceso en: 22/12/2020
- Urban Dictionary*. 1999-2020. Disponible en: <<https://www.urbandictionary.com/>> Acceso en: 22/12/2020

APÉNDICES

APÉNDICE A: Tabla paralela “Antes do baile verde” > “Antes del baile verde”

	Antes do baile verde	Antes del baile verde
1.	O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo rodar a capa encharcada de suor.	La comparsa azul y blanca desfilaba con sus pasistas vestidos a la Luis XV y su abanderada de peluca plateada en forma de pirámide, los chinos caídos sobre la frente, la cola del vestido de satín arrastrándose manchada por el asfalto. El negro del bombo hizo una profunda reverencia delante de las dos mujeres asomadas en la ventana y siguió con su sombrero de tres picos, haciendo girar su capa empapada de sudor.
2.	— Ele gostou de você — disse a jovem voltando-se para a mulher que ainda aplaudia. — O cumprimento foi na sua direção, viu que chique?	—Le gustaste —dijo la joven dirigiéndose a la mujer que todavía estaba aplaudiendo— Te saludó a ti, ¿viste qué honor?
3.	A preta deu uma risadinha.	La negrita soltó una risita.
4.	— Meu homem é mil vezes mais bonito, pelo menos na minha opinião. E já deve estar chegando, ficou de me pegar às dez na esquina. Se me atraso, ele começa a encher a caveira e pronto, não sai mais nada.	—Mi hombre es mil veces más guapo, por lo menos en mi opinión. Y ya debe estar por llegar, quedó de recogerme a las diez en la esquina. Si me tardo, empieza a chupar y listo, nos quedamos sin plan.
5.	A jovem tomou-a pelo braço e arrastou-a até a mesa de cabeceira. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado por ali e despejado caixas e gavetas.	La joven la tomó por el brazo y la arrastró hasta la mesa de noche. El cuarto estaba revuelto como si un ladrón hubiera pasado por ahí y hubiera volcado las cajas y los cajones.
6.	— Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha paciência, mas você vai me ajudar um pouquinho.	—¡Estoy muy atrasada, Lu! Este disfraz está canijo... Ten paciencia, me vas a ayudar tantito.
7.	— Mas você ainda não acabou?	—Pero, ¿todavía no acabas?

8.	Sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saio verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes.	Sentándose en la cama, la joven abrió sobre sus rodillas el tutú verde. Usaba bikini y medias de red también verdes.
9.	— Acabei o quê! Falta pregar tudo isso ainda, olha aí... Fui inventar um raio de pierrete difícilima!	—¡Que si acabé qué! Todavía falta coser todo esto, mira nomás... ¡Me tenía que inventar esta maldita pierrete tan difícil!
10.	A preta aproximou-se, alisando com as mãos o quimono de seda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel crepom vermelho. Sentou-se ao lado da moça.	La negrita se acercó, alisando con sus manos el quimono de seda brillante. Incrustado en el pelo afro traía un crisantemo rojo de papel crepé. Se sentó al lado de la muchacha.
11.	— O Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma onça se me atraso. A gente vai ver os ranchos, hoje quero ver todos.	—Raimundo debe estar por llegar, se pone como un toro si me tardo. Vamos a ver las comparsas, hoy quiero verlas todas.
12.	— Tem tempo, sossega — atalhou a jovem. Afastou os cabelos que lhe caíam nos olhos. Levantou o abajur que tombou na mesinha. — Não sei como fui me atrasar desse jeito.	—Hay tiempo, relájate— interrumpió la joven. Se quitó el cabello que estaba sobre sus ojos. Levantó la lámpara que se había caído en la mesita. — No sé cómo pude atrasarme de esta forma.
13.	— Mas não posso perder o desfile, viu, Tatisa? Tudo, menos perder o desfile!	—Pero no puedo perderme el desfile, ¿entiendes, Tatisa? ¡Todo, menos perderme el desfile!
14.	— E quem está dizendo que você vai perder?	—¿Y quién está diciendo que te lo vas a perder?
15.	A mulher enfiou o dedo no pote de cola e baixou-o de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saio e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejoula que escapara e delicadamente tocou com ela na cola. Depositou-a no saio, fixando-a com pequenos movimentos circulares.	La mujer metió el dedo en el bote de pegamento y lo embadurnó suavemente sobre las lentejuelas en el platito. Después, llevó el dedo hasta el tutú y dejó allí las lentejuelas formando una constelación desordenada. Agarró una lentejuela que se le había escapado y delicadamente la untó en el pegamento. La puso en el tutú fijándola con pequeños movimientos circulares.
16.	— Mas se tiver que pregar as lantejoulas em todo o saioe...	—Pero si tienes que pegar las lentejuelas en todo el tutú...

17.	— Já começou a queixação? Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pintei, olha aí, que tal minha cara? Você nem disse nada, sua bruxa! Hein?... Que tal?	—¿Ya van a empezar las quejas? Pensé que me iba a dar tiempo y ahora ya no puedo dejar las cosas a medias, ¡a ver si lo entiendes! Con tu ayuda acabamos en un dos por tres, ya me pinté, mira, ¿qué tal mi cara? ¡No dices nada, desgraciada! ¿Eh?... ¿Qué tal?
18.	— Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde você está parecendo uma alcachofra, tão gozado. Não gosto é desse verde na unha, fica esquisito.	—Está lindo, Tatisa. Con el cabello así verde pareces una alcachofa, ¡qué chistoso! Lo que no me gusta es ese verde en las uñas, queda raro.
19.	Num movimento brusco, a jovem levantou a cabeça para respirar melhor. Passou o dorso da mão na face afogueada.	Con un movimiento brusco, la joven levantó la cabeza para respirar mejor. Pasó el dorso de la mano por la cara acalorada.
20.	— Mas as unhas é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde. Mas não precisa ficar me olhando, vamos, não pare, pode falar, mas vá trabalhando. Falta mais da metade, Lu!	—Pero si las uñas son la cereza del pastel, tonta. Es un baile verde, los disfraces tienen que ser verdes, todo verde. Pero no te quedes mirando, vamos, no pares, puedes hablar, pero ve trabajando. ¡Falta más de la mitad, Lu!
21.	— Estou sem óculos, não enxergo direito sem os óculos.	—Estoy sin lentes, no veo bien sin mis lentes.
22.	— Não faz mal — disse a jovem limpando no lençol o excesso de cola que lhe escorreu pelo dedo. — Vá grudando de qualquer jeito que lá dentro ninguém vai reparar, vai ter gente à beça. O que está me endoidando é este calor, não aguento mais, tenho a impressão de que estou me derretendo, você não sente? Calor bárbaro!	— No importa —dijo la joven limpiándose con la sábana el exceso de pegamento que se le escurrió por el dedo. —Ve pegando como sea que allá dentro nadie se va a dar cuenta, va a haber un montón de gente. Lo que me está enloqueciendo es este calor, no aguento más, siento que me estoy derritiendo, ¿no lo sientes? ¡Qué calor tan tremendo!
23.	A mulher tentou prender o crisântemo que resvalara para o pescoço. Franziu a testa e baixou o tom de voz.	La mujer intentó prender el crisantemo que se le había resbalado hasta el cuello. Frunció el ceño y bajo el tono de voz.
24.	— Estive lá.	—Estuve allá.
25.	— E daí?	—¿Y?

26.	— Ele está morrendo.	—Se está muriendo.
27.	Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa panela: <i>A coroa do rei não é de ouro nem de prata...</i>	Un carro pasó por la calle, pitando frenéticamente. Algunos niños se pusieron a cantar a gritos, marcando el compás con golpes en una cacerola: <i>A coroa do reinão é de ouronem de prata...</i> ⁹⁰
28.	— Parece que estou num forno — gemeu a jovem dilatando as narinas porejadas de suor. — Se soubesse, teria inventado uma fantasia mais leve.	—Parece que estoy en un horno —se quejó la joven dilatando las fosas nasales empapadas de sudor.— De haber sabido, me habría inventado un disfraz más ligero.
29.	— Mais leve do que isso? Você está quase nua, Tatisa. Eu ia com a minha havaiana, mas só porque aparece um pedaço da coxa o Raimundo implica. Imagine você então...	—¿Más ligero que eso? Estás casi desnuda, Tatisa. Yo iba con una falda havaiana, pero basta con que se me vea un pedazo del muslo y Raimundo ya reclama. Imagínate si te viera...
30.	Com a ponta da unha, Tatisa colheu uma lantejoula que se enredara na renda da meia. Deixou-a cair na pequena constelação que ia armando na barra do saiote e ficou raspando pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos, sem fixar-se em nenhum. Falou num tom sombrio:	Con la punta de la uña, Tatisa cogió una lentejuela que se había enredado en el encaje de las medias. La dejó caer en la pequeña constelación que iba armando en el dobladillo del tutú y se quedó raspando pensativamente una gota seca de pegamento que le había caído en la rodilla. Su mirada navegaba por los objetos, sin fijarse en ninguno. Dijo en un tono sombrío:
31.	— Você acha, Lu?	—¿Tú crees, Lu?
32.	— Acha o quê?	—¿Que si creo qué?
33.	— Que ele está morrendo?	—¿Que se está muriendo?
34.	— Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi um monte de gente morrer, agora já sei como é. Ele não passa desta noite.	—Ah, sí. Sé bien de eso, ya vi a un montón de gente morir, ahora ya sé cómo es. No pasa de esta noche.

⁹⁰Estribillo de lacanción de carnaval *A coroa do rei* (1949) de Haroldo Lobo y Davi Nasser e interpretada por Dircinha Batista.

35.	— Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia leite, radiante.	—Pero ya te equivocaste una vez, ¿no te acuerdas? Dijiste que se iba a morir, que estaba en las últimas... Y al día siguiente, ya estaba pidiendo leche, radiante.
36.	— Radiante? — espantou-se a empregada. Fechou num muxoxo os lábios pintados de vermelho-violeta. — E depois, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisei entrar para ver que ele está morrendo.	—¿Radiante? — se sorprendió la empleada. Torció la boca con los labios pintados de un rojo-violeta—. Y además, ¿no, señora!, yo nunca dije que se iba a morir, dije que estaba mal, eso fue lo que dije. Pero hoy es diferente, Tatisa. Eché un vistazo desde la puerta, ni tuve que entrar para ver que se está muriendo.
37.	— Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo, Lu.	—Pero cuando fui allá estaba durmiendo tan tranquilo, Lu.
38.	— Aquilo não é sono. É outra coisa.	—Eso no es sueño. Es otra cosa.
39.	Afastando bruscamente o saio aberto nos joelhos, a jovem levantou-se. Foi até a mesa, pegou a garrafa de uísque e procurou um copo em meio da desordem dos frascos e caixas. Achou-o debaixo da esponja de arminho. Soprou o fundo cheio de pó de arroz e bebeu em largos goles, apertando os maxilares. Respirou de boca aberta. Dirigiu-se à preta.	Apartando bruscamente el tutú extendido sobre las rodillas, la joven se levantó. Fue hasta la mesa, cogió la botella de whisky y buscó un vaso en medio del desorden de los frascos y las cajas. Lo encontró debajo de la esponja de maquillaje. Sopló el fondo lleno de polvo de arroz y bebió en largos sorbos apretando los maxilares. Respiró con la boca abierta. Se dirigió a la negra.
40.	— Quer?	—¿Quieres?
41.	— Tomei muita cerveja, se misturo dá ânsia. A jovem despejou mais uísque no copo.	—Tomé mucha cerveza, si mezclo me dan náuseas. La joven vertió más whisky en el vaso.
42.	— Minha pintura não está derretendo? Veja se o verde dos olhos não borrou... Nunca transpirei tanto, sinto o sangue ferver.	—¿Mi maquillaje no se está derritiendo? Mira si el verde de los ojos no se manchó... Nunca sudé tanto, siento la sangre hirviendo.

43.	— Você está bebendo demais. E nessa correria... Também não sei por que essa invenção de saíote bordado, as lantejoulas vão se desgrudar todas no aperto. E o pior é que não posso caprichar, com o pensamento no Raimundo lá na esquina...	—Estás bebiendo demasiado. Y con estas prisas... Tampoco sé por qué esa ocurrencia de un tutú bordado, las lentejuelas se van a despegar todas entre tanto apretón. Y lo peor es que no puedo darme ese lujo, sabiendo que Raimundo ya puede estar en la esquina...
44.	— Você é chata, não, Lu? Mil vezes fica repetindo a mesma coisa, taque-taque-taque-taque! Esse cara não pode esperar um pouco?	—Eres bien pesada, ¿no, Lu? Mil veces repitiendo la misma cosa, ¿estás dale, dale y dale! ¿Que ese hombre no puede esperar un poco?
45.	A mulher não respondeu. Ouvia com expressão deliciada a música de um bloco que passava já longínquo. Cantorolou em falsete: <i>Acabou chorando... acabou chorando...</i>	La mujer no respondió. Escuchaba con expresión de deleite la música de un <i>bloco</i> ⁹¹ que pasaba a lo lejos. Canturreó en falsete: <i>Acabou chorando...acabou chorando...</i> ⁹²
46.	— No outro carnaval entrei num bloco de <i>sujos</i> e me diverti à grande. Meu sapato até desmanchou de tanto que dancei.	—El último carnaval entré a un <i>bloco de sujos</i> ⁹³ y me la pasé de lujo. Hasta mis zapatos se deshicieron de tanto que bailé.
47.	— E eu na cama, podre de gripe, lembra? Neste quero me esbaldar.	—Y yo en cama, podrida por la gripe, ¿recuerdas? Este sí que me quiero alocar.
48.	— E seu pai?	—¿Y tu padre?
49.	Lentamente a jovem foi limpando no lenço as pontas dos dedos esbranquiçados de cola. Tomou um gole de uísque. Voltou a afundar o dedo no pote.	Lentamente la joven fue limpiándose la punta de los dedos con el pañuelo emblanquecido de pegamento. Tomó un trago de whisky. Volvió a hundir el dedo en el bote.

⁹¹ Grupo de personas que salen de fiesta a la calle para bailar y cantar al ritmo de una canción durante la época del carnaval.

⁹² Estribillo de la canción de carnaval *Pierrô apaixonado* (1938) de Heitor dos Prazeres y Noel Rosa

⁹³ *Bloco* en el que se destaca la improvisación y la desorganización y que las percusiones son latas vacías y cazuelas viejas.

50.	— Você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso que você está querendo? — Ficou olhando para a ponta do dedo coberto de lantejoulas. Foi deixando no saio o dedal cintilante. — Que é que eu posso fazer? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu?	—Tú lo que quieres es que me quede aquí llorando, ¿no es eso lo quieres? Que me cubra la cabeza con ceniza y me quede hincada rezando, ¿no es eso lo que estás queriendo? —Se quedó mirando la punta del dedo cubierto de lentejuelas. Fue dejando en el tutú el dedal resplandeciente. —¿Yo qué puedo hacer? No soy Dios, ¿o sí? ¿Entonces? Si él está peor, ¿qué culpa tengo yo?
51.	— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Faça o que bem entender.	—No estoy diciendo que sea tu culpa, Tatisa. Eso no me incumbe, es tu padre, no mío. Hazlo que se te déla gana.
52.	— Mas você começa a dizer que ele está morrendo!	—¡Pero ahí vas y empiezas a decir que se está muriendo!
53.	— Pois está mesmo.	—Pues lo está.
54.	— Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.	—¡Nada de eso! También eché un vistazo, estaba durmiendo, nadie muere durmiendo de esa forma.
55.	— Então não está.	—Entonces no lo está.
56.	A jovem foi até a janela e ofereceu a face ao céu roxo. Na calçada, um bando de meninos brincava com bisnagas de plástico em formato de banana, esguichando água um na cara do outro. Interromperam a brincadeira para vaiar um homem que passou vestido de mulher, pisando para fora nos sapatos de saltos altíssimos. “Minha lindura, vem comigo, minha lindura!”, gritou o moleque maior, correndo atrás do homem. Ela assistia à cena com indiferença. Puxou com força as meias presas aos elásticos do biquíni.	La joven fue hasta la ventana y ofreció su rostro al cielo morado. En la banqueta, un grupo de niños jugaba con pistolas de agua en forma de plátano, echándose chorros de agua en la cara. Interrumpieron el juego para abuchear a un hombre que pasó vestido de mujer, con los pies desbordando de los zapatos de tacón altísimos: “¡Lindura, ven conmigo, lindura!”, gritó el muchacho mayor corriendo detrás del hombre. Ella veía la escena con indiferencia. Jaló con fuerza las medias atrapadas en los elásticos del bikini.
57.	— Estou transpirando feito um cavalo. Juro que se não tivesse me pintado, me metia agora num chuveiro, besteira a gente se pintar antes.	—Estoy sudando como cerdo. Juro que, si no me hubiera pintado, me metía a la regadera, una estupidez pintarse antes.

58.	<p>— E eu não aguento mais de sede — resmungou a empregada arregaçando as mangas do quimono. — Ai! uma cerveja bem geladinha. Gosto mesmo é de cerveja, mas o Raimundo prefere cachaça. No ano passado ele ficou de porre os três dias, fui sozinha no desfile. Tinha um carro que foi o mais bonito de todos, representava um mar. Você precisava ver aquele monte de sereias enroladas em pérolas. Tinha pescador, tinha pirata, tinha polvo, tinha tudo! Bem lá em cima, dentro de uma concha abrindo e fechando, a rainha do mar coberta de joias...</p>	<p>—No aguanto más esta sed —remilgó la empleada, arremangándose las mangas del kimono— ¡Ah! Una cerveza bien helada. A mí lo que me gusta es la cerveza, pero Raimundo prefiere cachaza. El año pasado se la pasó bien pedo los tres días y tuve que ir sola al desfile. Había un carro, el más bonito de todos, que representaba el mar. Tendrías que haber visto a todas esas sirenas adornadas con perlas. ¡Había pescadores, había piratas, había pulpos, había de todo! Y hasta arriba, dentro de una concha que se abría y se cerraba, la reina del mar cubierta de joyas...</p>
59.	<p>— Você já se enganou uma vez — atalhou a jovem. — Ele não pode estar morrendo, não pode. Também estive lá antes de você, ele estava dormindo tão sossegado. E hoje cedo até me reconheceu, ficou me olhando, me olhando e depois sorriu. Você está bem papai?, perguntei e ele não respondeu mas vi que entendeu perfeitamente o que eu disse.</p>	<p>—Ya te equivocaste una vez —reafirmó la joven—No se puede estar muriendo, no puede. También estuve allá antes que tú, estaba durmiendo tan tranquilo. Y hoy temprano hasta me reconoció, se me quedó mirando, mirándome y después sonrió. ¿Estás bien, papá?, le pregunté y no me respondió, pero vi que entendió perfectamente lo que le dije.</p>
60.	<p>— Ele se fez de forte, coitado.</p>	<p>—Se hace el fuerte, pobrecillo.</p>
61.	<p>— De forte, como?</p>	<p>—¿Cómo que se hace el fuerte?</p>
62.	<p>— Sabe que você tem o seu baile, não quer atralhar.</p>	<p>—Sabe que tienes tu baile, no quiere ser un problema.</p>
63.	<p>— Ih, como é difícil conversar com gente ignorante — explodiu a jovem, atirando no chão as roupas amontoadas na cama. Revistou os bolsos de uma calça comprida. — Você pegou meu cigarro?</p>	<p>—¡Arg! Cómo es difícil conversar con gente ignorante— explotó la joven, tirando al suelo la ropa amontonada en la cama. Revisó los bolsillos de un pantalón ajustado—¿Tomaste mis cigarros?</p>
64.	<p>— Tenho minha marca, não preciso dos seus.</p>	<p>—Tengo mi propia marca, no necesito los tuyos.</p>

65.	— Escuta, Luzinha, escuta — começou ela, ajeitando a flor na carapinha da mulher. — Eu não estou inventando, tenho certeza de que ainda hoje cedo ele me reconheceu. Acho que nessa hora sentiu alguma dor porque uma lágrima foi escorrendo daquele lado paralisado. Nunca vi ele chorar daquele lado, nunca. Chorou só daquele lado, uma lágrima tão escura...	—Oye, Luzinha, oye —comenzó, arreglando la flor en pelo afro de la mujer. —No lo estoy inventando, estoy segura de que hoy temprano él me reconoció. Supongo que en ese momento sintió algún dolor porque una lágrima se le escurrió por el lado paralizado. Nunca lo había visto llorar así, nunca. Lloró solo de ese lado, fue una lágrima tan oscura...
66.	— Ele estava se despedindo.	—Se estaba despidiendo.
67.	— Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?	—Y ahí vas de nuevo, ¡mierda! Deja de jugar al cuervo, hasta parece que quieres que sea hoy. ¿Por qué tienes que estar repitiendo eso, por qué?
68.	— Você mesmo pergunta e não quer que eu responda. Não vou mentir, Tatisa.	—Tú eres la que pregunta no quieres que te responda. No voy a mentir, Tatisa.
69.	A jovem espiou debaixo da cama. Puxou um pé de sapato. Agachou-se mais, roçando os cabelos verdes no chão. Levantou-se, olhou em redor. E foi-se ajoelhando devagarinho diante da preta. Apanhou o pote de cola.	La joven miró debajo de la cama. Sacó un zapato. Se agachó tanto que el cabello verde rozaba con el suelo. Se levantó y miró alrededor. Se fue hincando lentamente delante de la negrita. Tomó el bote de pegamento.
70.	— E se você desse um pulo lá só para ver?	—¿Y si echas un vistazo allá para ver nomás?
71.	— Mas você quer ou não que eu acabe isto? — a mulher gemeu exasperada, abrindo e fechando os dedos ressequidos de cola. — O Raimundo tem ódio de esperar, hoje ainda apanho!	—¿Pero quieres o no que acabe esto? —la mujer gimió desesperada, abriendo y cerrando los dedos reseco por el pegamento. —Raimundo odia esperar, ¡hoy sí que me llevo una madriz!
72.	A jovem levantou-se. Fungou, andando rápido num andar de bicho na jaula. Chutou o sapato que encontrou no caminho.	La joven se levantó. Resolló, andando como si fuera un animal atrapado en una jaula. Pateó el zapato que se encontro en el camino.

73.	— Aquele médico miserável. Tudo culpa daquela bicha. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso! Se você fosse boazinha, você me ajudava, mas você não passa de uma egoísta, uma chata que não quer saber de nada. Sua egoísta!	—Ese médico miserable. Todo es culpa del maricón ese. Yo bien le dije que no podía tenerlo en casa, le dije que no sé tratar con enfermos, ¡no hay forma, no puedo! Si fueras buena, me ayudarías, pero no eres más que una egoísta, una pesada que no quiere saber de nada. ¡Egoísta!
74.	— Mas, Tatisa, ele não é meu pai, não tenho nada com isso, até que ajudo muito sim senhora, como não? Todos esses meses quem é que tem aguentado o tranco? Não me queixo porque ele é muito bom, coitado. Mas tenha a santa paciência, hoje não! Já estou fazendo demais aqui plantada quando devia estar na rua.	—Pero, Tatisa, él no es mi padre, nada de esto me incumbe, antes di que te he ayudado mucho, sí señora, ¿cómo no? Todos estos meses, ¿quién es la que ha estado aguantando la carga? No me quejo porque él es muy bueno, pobrecillo. Pero tenme tantita paciencia, ¡hoy no! Ya es mucho con que esté aquí plantada cuando debería estar en la calle.
75.	Com um gesto fatigado, a jovem abriu a porta do armário. Olhou-se no espelho. Beliscou a cintura.	Con un gesto fatigado, la joven abrió la puerta del armario. Se miró en el espejo. Pellizcó su cintura.
	—Engordei, Lu.	—Engordé, Lu
76.	— Você, gorda? Mas você é só osso, menina. Seu namorado não tem onde pegar. Ou tem?	—¿Tú, gorda? Pero si eres solo hueso, niña. Tu novio no tiene ni qué agarrar. ¿O sí?
77.	Ela ensaiou com os quadris um movimento lascivo. Riu. Os olhos animaram-se:	Ella hizo un movimiento lascivo con las caderas. Rio. Los ojos se le reanimaron:
78.	— Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que à meia-noite ele vem me buscar. Mandou fazer um pierrô verde.	—Lu, Lu, por el amor de Dios, acaba rápido, que a media noche me viene a buscar. Mandó hacer un pierrot verde.
79.	— Também já me fantasiei de pierrô. Mas faz tempo.	—Yo también ya me disfracé de pierrot. Pero ya tiene tiempo.
80.	— Vem num Tufão, viu que chique?	—Viene en un Simca, elegante ¿no?
81.	— Que é isso?	—¿Qué es eso?

82.	— É um carro muito bacana, vermelho. Mas não fique aí me olhando, depressa, Lu, você não vê que... — Passou ansiosamente a mão no pescoço. — Lu, Lu, por que ele não ficou no hospital?! Estava tão bem no hospital...	—Un carro increíble, rojo. Pero no te me quedes ahí viendo, apresúrate, Lu, no ves que... —Pasó ansiosamente la mano por el cuello —Lu, Lu, ¿por qué no se quedó en el hospital? Estaba tan bien en el hospital...
83.	— Hospital de graça é assim mesmo, Tatisa. Eles não podem ficar a vida inteira com um doente que não resolve, tem doente esperando até na calçada.	—Así son los hospitales públicos, Tatisa. No pueden quedarse la vida entera con un enfermo que no se va a curar, tienen enfermos esperando hasta en la calle.
84.	— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?	—Hace meses que estoy pensando en este baile. Él vivió sesenta y seis años. ¿No podría vivir un día más?
85.	A preta sacudiu o saiote e examinou-o a uma certa distância. Abriu-o de novo no colo e inclinou-se para o pires de lantejoulas.	La negrita sacudió el tutú y lo examinó a cierta distancia. Lo abrió de nuevo en su regazo y se inclinó hacia el platito con lentejuelas.
86.	— Falta só um pedaço.	—Falta solo um pedazo.
87.	— Um dia mais...	—Un día más...
88.	— Vem me ajudar, Tatisa, nós duas pregando vai num instante.	—Ven a ayudarme, Tatisa, con las dos pegando queda listo en un dos por tres.
89.	Agora ambas trabalhavam num ritmo acelerado, as mãos indo e vindo do pote de cola ao pires e do pires ao saiote, curvo como uma asa verde pesada de lantejoulas.	Ahora ambas trabajaban a un ritmo acelerado, las manos yendo y viniendo del bote de pegamento al platito y del platito al tutú, curvo como un ala verde pesada de lentejuelas.
90.	— Hoje o Raimundo me mata — começou a mulher, grudando as lantejoulas meio ao acaso. Passou o dorso da mão na testa molhada. Ficou com a mão parada no ar. — Você não ouviu?	—Hoy Raimundo me mata —recomenzó la mujer, pegando las lentejuelas como por casualidad. Pasó el dorso de la mano sobre su frente mojada. Se quedó con la mano detenida en el aire.—¿Oíste?
91.	A jovem demorou para responder.	La joven tardó en responder.
92.	— O quê?	—¿Qué?

93.	— Parece que ouvi um gemido.	—Creo que escuché un gemido.
94.	Ela baixou o olhar.	Ella bajo la mirada.
95.	— Foi na rua.	—Fue en la calle.
96.	Inclinaram as cabeças irmanadas sob a luz amarela do abajur.	Inclinaron las cabezas hermanadas sobre la luz amarilla de la lámpara.
97.	— Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje — começou ela num tom manso. Apressou-se: — Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que eles estão novos. Você pode sair amanhã, você pode sair todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje!	—Escucha, Lu, si te quedas hoy, solo hoy—comenzó en un tono manso. Se apresuró: —Te doy mi vestido blanco, aquél blanco, ¿sabes cuál? Y los zapatos, están nuevos aún, tú sabes que están nuevos. Podrías salir mañana, podrías salir todos los días, pero por el amor de Dios, Lu, ¡quédate hoy!
98.	A empregada sorriu, triunfante.	La empleada sonrió, triunfante.
99.	— Custou, Tatisa, custou. Desde o começo eu já estava esperando. Ah, mas hoje nem que me matasse eu ficava, hoje não. — O crisântemo caiu enquanto ela sacudia a cabeça. Prendeu-o com um grampo que abriu entre os dentes. — Perder esse desfile? Nunca! Já fiz muito — acrescentou sacudindo o saiote. — Pronto, pode vestir. Está um serviço porco mas ninguém vai reparar.	—Ya te habías tardado, Tatisa. Desde un comienzo estoy esperando. Ah, pero hoy ni aunque me mataras me quedaba, hoy no. —El crisantemo cayó mientras sacudía la cabeza. Lo prendió con un pasador que abrió con los dientes. —¿Perder ese desfile? ¡Nunca! Ya hice mucho. —agregó, sacudiendo el tutú.—Listo, puedes ponértelo. Es un trabajo burdo, pero nadie va a notarlo.
100.	— Eu podia te dar o casaco azul — murmurou a jovem, limpando os dedos no lençol. — Nem que fosse para ficar com meu pai eu ficava, ouviu isso, Tatisa? Nem com meu pai, hoje não.	—Te podría dar el abrigo azul—murmuró la joven, limpiándose los dedos con el pañuelo. —Ni que fuera para acompañar a mi padre me quedaba, ¿escuchaste, Tatisa?, ni a mi padre, hoy no.
101.	Levantando-se de um salto, a moça foi até a garrafa e bebeu de olhos fechados mais alguns goles. Vestiu o saiote.	Se levantó de un salto, la muchacha fue hasta la botella y bebió con los ojos cerrados un par de tragos más. Se puso el tutú.

102.	— Brrrr! Esse uísque é uma bomba — resmungou, aproximando-se do espelho.— Anda, venha aqui me abotoar, não precisa ficar aí com essa cara. Sua chata.	—¡Brrrr! Ese whisky es una bomba—rezongó, aproximándose al espejo. —Anda, ven aquí a abrocharme, no tienes porqué quedarte con esa cara. Qué pesada.
103.	A mulher tateou os dedos por entre o tule.	La mujer tanteó los dedos por el tul.
104.	— Não acho os colchetes.	—No encuentro los broches.
105.	A jovem ficou diante do espelho, as pernas abertas, a cabeça levantada. Olhou para a mulher através do espelho:	La joven se quedó frente al espejo, las piernas abiertas y la cabeza levantada. Miró a la mujer a través del espejo:
106.	— Morrendo coisa nenhuma, Lu. Você estava sem os óculos quando entrou no quarto, não estava? Então não viu direito, ele estava dormindo.	—Muriendo para nada, Lu. Estabas sin lentes cuando entraste al cuarto, ¿no es así? Entonces no viste bien, él estaba durmiendo.
107.	— Pode ser que me enganasse mesmo.	—Quizá y sí me equivoqué.
108.	— Claro que se enganou! Ele estava dormindo.	—Claro que te equivocaste. Él estaba durmiendo.
109.	A mulher franziu a testa, enxugando na manga do quimono o suor do queixo. Repetiu como um eco:	La mujer frunció el ceño, enjugando en la manga del kimono el sudor del mentón. Repitió como un eco.
110.	— Estava dormindo, sim.	—Estaba durmiendo, sí.
111.	— Depressa, Lu, faz uma hora que está com esses colchetes!	—¡Apúrate, Lu, hace una hora que estás con esos broches!
112.	— Pronto — disse a outra, baixinho, enquanto recuava até a porta.— Não precisa mais de mim, não é?	—Listo.— dijo a la otra, bajito, mientras se dirigía hacia la puerta. —No me necesitas más, ¿cierto?
113.	— Espera! — ordenou a moça perfumando-se rapidamente. Retocou os lábios, atirou o pincel ao lado do vidro destapado. — Já estou pronta, vamos descer juntas.	—¡Espera!— ordenó la muchacha, perfumándose rápidamente. Se retocó los labios y dejó el labial al lado de la botellita destapada— Ya estoy lista, vamos a bajar juntas.
114.	— Tenho que ir, Tatisa!	—¡Tengo que irme, Tatisa!

115.	— Espera, já disse que estou pronta – repetiu, baixando a voz. — Só vou pegar a bolsa...	—Espera, ya te dije que estoy lista.–repetió, bajando la voz –Solo voy por mi bolsa.
116.	— Você vai deixar a luz acesa?	–¿Vas a dejar la luz encendida?
117.	— Melhor, não? A casa fica mais alegre assim.	–Mejor, ¿no? Así la casa se ve más alegre.
118.	No topo da escada ficaram mais juntas. Olharam na mesma direção: a porta estava fechada. Imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga, as duas mulheres ficaram ouvindo o relógio da sala. Foi a preta quem primeiro se moveu. A voz era um sopro:	En lo alto de la escalera, se juntaron más. Miraron hacia la misma dirección: la puerta estaba cerrada. Inmóviles, como si se hubieran petrificado en la fuga, las dos mujeres se quedaron oyendo el reloj de la sala. Fue la negrita quien se movió primero. La voz era un soplo:
119.	— Quer ir dar uma espiada, Tatisa?	–¿Quieres ir a darle un vistazo, Tatisa?
120.	— Vá você, Lu...	–Ve tú, Lu...
121.	Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da jovem, um suor turvo como o sumo de uma casca de limão. O som prolongado de uma buzina foi-se fragmentando lá fora. Subiu poderoso o som do relógio. Brandamente a empregada desprende-se da mão da jovem. Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua.	Intercambiaron miradas rápidamente. Gotas de sudor escurrían por las sienas verdes de la joven, un sudor turbio como el jugo de una cáscara de limón. El sonido prolongado de un claxon se fue fragmentando allá afuera. Subió poderoso el sonido del reloj. Suavemente la empleada se despegó de la mano de la joven. Fue bajando las escaleras con la punta de los pies. Abrió la puerta de la calle.
122.	— Lu! Lu! — a jovem chamou num sobressalto. Continha-se para não gritar. — Espera aí, já vou indo!	–¡Lu! ¡Lu!– la joven llamó en un sobresalto. Se contuvo para no gritar.–Espérame, ¡ya voy!
123.	E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la.	Y apoyándose en la barandilla, pegada a ella, bajó precipitadamente. Cuando golpeó la puerta detrás de sí, rodaron por la escalera algunas lentejuelas verdes en la misma dirección, como si quisieran alcanzarla.

APÉNDICE B: Tabla paralela “O jardim selvagem” > “El jardín salvaje”

	O Jardim Selvagem	El jardín salvaje
1	— Daniela é assim como um jardim selvagem — disse o tio Ed olhando para o teto. — Como um jardim selvagem...	—Daniela es algo así como un jardín salvaje —dijo el tío Ed mirando al techo.— Como un jardín salvaje...
2	Tia Pombinha concordou fazendo uma cara muito esperta. E foi correndo buscar o maldito licor de cacau feito em casa. Passei a mão na tampa da caixa de marrom-glacê que ele trouxera. Era a segunda ou terceira vez que a presenteava com uma caixa igual, eu já sabia que aquele nome era como o papel dourado embrulhando simples castanhas açucaradas. Mas, e um jardim selvagem? O que era um jardim selvagem?	Tía Pombinha asintió frunciendo el rostro astutamente. Y fue corriendo a buscar el maldito licor de cacao hecho en casa. Pasé la mano en la tapa de la caja de <i>marron glasé</i> que él había traído. Era la segunda o tercera vez que le regalaba una caja igual, yo ya sabía que aquel nombre era como el papel dorado envolviendo unas simples castañas azucaradas. Pero, ¿y un jardín salvaje? ¿Qué era un jardín salvaje?
3	Foi o que lhe perguntei. Ele me olhou com um ar de gigante da montanha falando com a formiguinha.	Fue lo que le pregunté. Él me miró con aire de gigante de la montaña hablando con una hormiguita.
4	— Jardim selvagem é um jardim selvagem, menina.	—Jardín salvaje es un jardín salvaje, niña.
5	— Ah, bom — eu disse.	—Ah, sí— le dije.
6	E aproveitei a entrada de tia Pombinha para fugir da sala. A tal caixa estava mesmo fechada, tão cedo não seria aberta. E o licor de cacau era tão ruim que eu já tinha visto uma visita guardá-lo na boca para depois cuspir. Na bacia, fingindo lavar as mãos.	Y aproveché la entrada de tía Pombinha para huir de la sala. Al fin y al cabo la dichosa caja estaba cerrada, y no sería abierta tan pronto. Y el licor de cacao era tan malo que ya había sorprendido a una visita guardarlo en la boca para después escupirlo. Enel lavabo, mientras fingia lavarse las manos.
7	Mais tarde, quando eu já enfiava a camisola para dormir, tia Pombinha entrou no meu quarto. Sentou-se na cama. A caixa de doces já devia estar	Más tarde, mientras me ponía el camisón para ir a dormir, tía Pombinha entró a mi cuarto. Se sentó en la cama. La caja de dulces ya debía de estar

	enfurnada em alguma gaveta. Sovina, sovina.	metida en algún cajón. Tacaña, tacaña.
8	— O Ed casado, imagine! Até parece mentira, o meu querido Ed casado há mais de uma semana. Mas por que não me avisou, Cristo-Rei! Como é que ele se casa assim, sem participar... Que loucura!	—Ed casado, ¡quién lo diría! Parece mentira, mi querido Ed casado desde hace más de una semana. ¡Pero por qué no me avisó, Jesucristo! Cómo se pudo casar, sin participar... ¡Qué locura!
9	— Decerto não quis dar festa.	—Seguramente no quiso hacer fiesta.
10	— Mas não seria preciso festa, eu só gostaria de saber — choramingou, fazendo bico. — Ainda na noite passada ele me apareceu no sonho...	—Pero no era necesaria una fiesta, solo me hubiera gustado enterarme —lloriqueó, haciendo una mueca.— Justo anoche se me apareció en un sueño...
11	— Apareceu? — perguntei metendo-me na cama.	—¿Se te apareció? —le pregunté mientras me metía en la cama.
12	Os sonhos de tia Pombinha eram todos horríveis, estava para chegar o dia em que viria anunciar que sonhara com alguma coisa que prestasse.	Los sueños de tía Pombinha eran siempre terribles, quizá algún día vendría a anunciar algún sueño que valiera la pena.
13	— Não me lembro bem como foi, ele logo sumiu no meio de outras pessoas. Mas o que me deixou nervosa foi ter sonhado com dentes nessa mesma noite. Você sabe, não é nada bom sonhar com dentes.	—No recuerdo muy bien cómo fue, él desapareció casi de inmediato entre otras personas. Pero lo que me puso nerviosa fue soñar con dientes esa misma noche. Ya sabes, soñar con dientes no es nada bueno.
14	— Tratar deles é pior ainda.	—Ir al dentista es aún peor.
15	Sorriu sem vontade. Ficou toda sentimental quando resolveu me cobrir até o pescoço.	Sonrió sin ganas. Se puso muy sentimental cuando decidió arroparme.
16	— Você agora me lembrou o Ed menino. Fui a mãezinha dele quando a nossa mãe morreu. E agora se casa assim de repente, sem convidar a família, como se tivesse vergonha da gente... Mas não é mesmo esquisito? E essa moça, Cristo-Rei? Ninguém sabe	— Me acabas de recordar a Ed de niño. Fui su mamá cuando nuestra madre murió. Y ahora se casa así de repente, sin invitar a la familia, como si lo avergonzáramos... Pero, ¿no es realmente extraño? ¿Y esa mujer, Jesucristo? Nadie sabe quién es ella...

	quem ela é...	
17	— Tio Ed deve saber, ora.	—Ah, el tío Ed debe saber...
18	Acho que ela se impressionou com minha resposta porque sossegou um pouco. Mas logo desatou a falar de novo com aquela fala aflita de quem vai pegar o trem, falava assim quando chegava a hora de viajar.	Creo le impactó mi respuesta porque se calmó un poco. Pero de pronto empezó a parlotear otra vez con esa voz ansiosa de quién tiene que tomar un tren, hablaba así cuando era hora de viajar.
19	— Ele parece feliz, sem dúvida, mas ao mesmo tempo me olhou de um jeito...Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem, senti isso com tanta força que meu coração até doeu, quis perguntar, O que foi, Ed! Pode me dizer o que foi? Mas ele só me olhava e não disse nada. Tive a impressão de que estava com medo.	—Se ve feliz, eso sin duda, pero al mismo tiempo me miró de una forma... Era como si quisiera decirme algo, pero no tenía el valor, lo sentí con tanta fuerza que hasta el corazón me dolió, quería preguntar, ¡Qué te pasa, Ed! ¿Puedes decirme qué te pasa? Pero él solo me miraba y no dijo nada. Tuve la impresión de que tenía miedo.
20	— Com medo do quê?	—¿Miedo de qué?
21	— Não sei, não sei, mas foi como se eu estivesse vendo Ed menino outra vez. Tinha pavor do escuro, só queria dormir de luz acesa. Papai proibiu essa história de luz e não me deixou mais ir lá fazer companhia, achava que eu poderia estragá-lo com muito mimo. Mas uma noite não resisti e entrei escondida no quarto. Estava acordado, sentado na cama. Quer que eu fique aqui até você dormir?, perguntei. Pode ir embora, ele disse, já não me importo mais de ficar no escuro. Então dei-lhe um beijo, como fiz hoje. Ele me abraçou e me olhou do mesmo jeito que me olhou agora, querendo confessar que estava com medo. Mas sem coragem de confessar.	—No lo sé, no lo sé, pero sentí que veía al pequeño Ed otra vez. Le daba miedo la oscuridad, siempre quería dormir con las luces encendidas. Papá le prohibió ese cuento de la luz y ya no me dejaba ir allá a hacerle compañía, creía que podía malcriarlo con tantos mimos. Pero una noche no aguanté más y entré a escondidas a su cuarto. Estaba despierto, sentado en la cama. ¿Quieres que me quede hasta que te duermas?, le pregunté. Puedes irte, me dijo, ya no me importa estar en la oscuridad. Así que le di un beso, como hoy. Él me abrazó y me miró de la misma forma que me miró ahora, como queriendo confesar que tenía miedo. Pero sin tener el valor de confesarlo.
22	Disfarcei um bocejo. E afastei as cobertas porque já estava transpirando. Quando minha tia anunciava uma	Disimulé un bostezo. Y me quité las cobijas porque ya estaba sudando. Cuando mi tía anunciaba una historia

	<p>história importante, na certa vinha alguma bobagem sem importância nenhuma. De resto, tia Pombinha tinha a mania de ver mistério em tudo, até no nosso limoeiro que dava às vezes uns limões adocicados. Não passava um dia sem falar nos tais pressentimentos.</p>	<p>importante, sin falla aparecía alguna bobada sin importancia alguna. Además, tía Pombinha tenía la manía de encontrarle misterio a todo, incluso a nuestro limonero que a veces daba unos limones medio dulces. No pasaba un día sin hablar de sus dichosos presentimientos.</p>
23	<p>— Mas por que ele tinha de ter medo?</p>	<p>—Pero ¿por qué tendría que tener miedo?</p>
24	<p>Ela franziu a testa. Seus olhinhos redondos ficaram mais redondos ainda.</p>	<p>Ella frunció la frente. Sus ojitos redondos se pusieron aún más redondos.</p>
25	<p>— Aí é que está... Quem é que pode saber? Ed sempre foi muito discreto, não é de se abrir com a gente, ele esconde. Que moça será essa?!</p>	<p>— Ese es el punto... ¿Quién podría saberlo? Ed siempre fue muy discreto, no se le da abrirse con nosotros, oculta las cosas. ¡¿Qué mujer será esa?!</p>
26	<p>Lembrei-me então do que ele dissera, Daniela é como um jardim selvagem. Quis perguntar o que era um jardim selvagem. Mas tia Pombinha devia entender tanto quanto eu desses jardins.</p>	<p>Entonces recordé lo que él había dicho, Daniela es como un jardín salvaje. Quise preguntar qué era un jardín salvaje. Pero tía Pombinha debía saber tanto como yo de esos jardines.</p>
27	<p>— Ela é bonita, tia?</p>	<p>— ¿Y es guapa, tía?</p>
28	<p>— Ed disse que é lindíssima. Mas não é tão jovem assim, parece que tem a idade dele, quase quarenta anos...</p>	<p>— Ed dijo que es guapísima. Pero no es tan joven, parece que tiene la misma edad que él, casi cuarenta años...</p>
29	<p>— E não é bom? Isso de ser meio velha.</p>	<p>— ¿Y no es bueno? Eso de ser medio vieja.</p>
30	<p>Balançou a cabeça com ar de quem podia dizer ainda um montão de coisas sobre essa questão de idade. Mas preferia não dizer.</p>	<p>Meneó la cabeza con aire de quien aún podría decir un montón de cosas sobre este tema de la edad. Pero prefería no decir nada.</p>
31	<p>— Hoje de manhã, quando você estava na escola, a cozinheira deles passou por aqui, é amiga da Conceição. Contou que ela se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês,</p>	<p>—Hoy por la mañana, cuando estabas en la escuela, su cocinera pasó por aquí, es amiga de Conceição. Dijo que ella se viste con los mejores sastres, solo usa perfume francés, toca el piano...</p>

	toca piano... Quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela tomou banho nua debaixo da cascata.	Cuando estuvieron en la casa de campo, este último fin de semana, ella se bañó desnuda bajo la cascada.
32	— Nua?	—¿Desnuda?
33	— Nuinha. Vão morar na chácara, ele mandou reformar tudo, diz que a casa ficou uma casa de cinema. E é isso que me preocupa, Ducha. Que fortuna não estarão gastando nessas loucuras? Cristo-Rei, que fortuna! Onde é que ele foi encontrar essa moça?	—Desnudísima. Van a vivir en la casa de campo, él mandó reformar todo, dice que la casa quedó como sacada de una película. Y eso es lo que me preocupa, Ducha. ¿Qué fortuna estarán gastando en esas locuras? ¡Jesucristo, qué fortuna! ¿Dónde habrá encontrado a esta mujer?
34	— Mas ele não é rico?	—¿Pero no es rico?
35	— Aí é que está... Ed não é tão rico quanto se pensa.	—Ese es el punto... Ed no es tan rico como se cree.
36	Dei de ombros. Nunca tinha pensado antes no assunto. Bocejei sem cerimônia. Tia Pombinha estava era com ciúme, havia muito dessas confusões nas famílias, eu mesma já tinha lido um caso parecido numa revista. Sabia até o nome do complexo, era um complexo de irmão com irmã. Afundei a cabeça no travesseiro. Se queria tanto conversar, por que não se lembrou de trazer os doces? Para comer tudo escondido, não é?	Encogí los hombros. Nunca antes había pensando en el tema. Bostecé sin reparo. Tía Pombinha lo que tenía eran celos, siempre había de esas confusiones en las familias, incluso ya había leído sobre un caso parecido en una revista. Sabía hasta el nombre del complejo, era un complejo de hermano con hermana. Hundí la cabeza en la almohada. Si tantas ganas tenía de platicar, ¿por qué no se le ocurrió traer los dulces? Para comérselos todos a escondidas, ¿no?
37	— Deixa, tia. Você não tem nada com isso.	—Olvídalo, tía. No es asunto tuyo.
38	Ela abriu nos joelhos as mãos ossudas, de unhas onduladas, cortadas rente. Passei a língua na palma das minhas mãos para umedecê-las. Sempre que olhava para as mãos dela, assim secas como se tivessem lidado com giz, precisava molhar as minhas.	Ella posó las manos huesudas sobre las rodillas, con uñas onduladas, cortadas al ras. Pasé la lengua por la palma de mis manos para humedecerlas. Cada vez que miraba sus manos, tan secas como si hubieran estado trabajando con gis, necesitaba mojar las mías.

39	— Diz que anda sempre com uma luva na mão direita, não tira nunca a luva dessa mão, nem dentro de casa.	—Dicen que siempre anda con un guante en la mano derecha, nunca se quita el guante de esa mano, ni siquiera dentro de casa.
40	Sentei-me na cama. Esse pedaço me interessava.	Me senté en la cama. Esta parte me interesaba.
41	— Usa uma luva?	—¿Usa un guante?
42	— Na mão direita. Diz que tem dúzias de luvas, cada qual de uma cor, combinando com o vestido.	—En la mano derecha. Dicen que tiene docenas de guantes, cada uno de un color, combinando siempre con el vestido.
43	— E não tira nem dentro de casa?	—¿Y no se lo quita ni siquiera dentro de casa?
44	— Já amanhece com ela. Diz que teve um acidente com essa mão, deve ter ficado algum defeito...	—Ya amanece con él. Dicen que tuvo un accidente en esa mano, debe haberle quedado con algún defecto...
45	— Mas por que não quer que vejam?	—¿Pero por qué no quiere que la vean?
46	— Eu é que sei? Como Ed nem tocou nisso, fiquei sem jeito de perguntar, essas coisas não se perguntam. Casado, imagine... Deve dar um marido exemplar, desde criança foi muito bonzinho, você precisava ver que pérola de menino! Uma verdadeira pérola...	—¿Yo qué voy a saber? Como Ed ni tocó el asunto, me dio un no sé qué preguntarle, esas cosas no se preguntan. Casado, quién diría... ¡Debe ser un marido ejemplar, siempre fue un niño tan bueno, tendrías que haber visto! Una verdadera joya...
47	Tia Pombinha ficou falando algum tempo ainda sobre a bondade do irmão, mas eu só pensava naquela nova tia que tomava banho pelada debaixo da cascata. E que não tirava a luva da mão direita.	Tía Pombinha siguió hablando durante un rato sobre la bondad de su hermano, pero yo solo conseguía pensar en aquella nueva tía que se bañaba desnuda debajo de la cascada. Y que no se quitaba el guante de la mano derecha.
48	Na manhã de sábado, quando cheguei para o almoço, soube que ela passara em casa. Chutei minha pasta. As coisas que valiam a pena aconteciam sempre quando eu estava na escola. Tia	El sábado en la mañana, cuando llegué a comer, supe que ella había pasado por la casa. Pateé mi portafolio. Las cosas que valían la pena siempre pasaban cuando yo estaba en la escuela. Tía

	Pombinha gaguejava, o pescoço fino cheio de manchas avermelhadas. Ficava assim que nem peru quando tinha uma emoção forte.	Pombinha tartamudeaba, el cuello fino lleno de manchas rojizas. Se le ponía como de guajolote después de sufrir una fuerte emoción.
49	— Ah, você não imagina como é encantadora! Nunca vi uma beleza igual, que encanto de moça! Tão natural, tão simples e ao mesmo tempo tão elegante, tão bem cuidada... Foi tão carinhosa comigo!	— Ah, ¿no te imaginas lo encantadora que es! ¿Nunca vi belleza igual, qué encanto de mujer! Tan natural, tan sencilla y al mismo tiempo tan elegante, tan bien cuidada... ¿Fue tan cariñosa conmigo!
50	Fiquei olhando para as pernas finas de tia Pombinha com as meias murchas cor de cenoura. Bom, então tudo tinha mudado.	Me quedé mirando las piernas flacas de tía Pombinha con las medias desgastadas de color zanahoria. Bueno, entonces todo había cambiado.
51	— Quer dizer que a senhora gostou dela?	—¿Quiere decir que le agradó, tía?
52	— Muito, fiquei mesmo cativada! E trouxe presentes, venha ver — disse puxando-me pelo braço. — Três cortes de seda finíssima para mim e para você uma boneca francesa... Loura, loura!	—Mucho, me dejó realmente cautivada. Y traje regalos, ven a ver -dijo tirándome del brazo. —Tres cortes de seda finísima para mí y una muñeca francesa para ti... ¡Bien güerita!
53	— Tenho ódio de boneca.	—Odio las muñecas.
54	— Ducha! Você vai gostar dessa, é a coisa mais linda que já se viu, olha aí, não é linda?	—¡Ducha! Te va a gustar esta, es la cosa más linda que existe, mírala nomás, ¿no es linda?
55	Fiquei olhando a boneca dentro da caixa. Usava luvinhas de renda.	Me quedé viendo la muñeca dentro de la caja. Usaba guantecitos de encaje.
56	— Ela estava de luva?	—¿Y traía puesto el guante?
57	— Estava. Uma luva verde, combinando com os sapatos. No começo a gente estranha a luva só naquela mão. Mas não é mesmo de se estranhar? Podia fazer uma plástica... Enfim, deve ter motivos. Um amor de moça!	—Sí. Un guante verde, combinando con los zapatos. Al principio a una le parece raro el guante solo en aquella mano. Pero ¿es que no es realmente raro? Podría hacerse una cirugía plástica... En fin, tendrá sus razones. ¡Es un amor de mujer!

58	A conversa no mês seguinte com a cozinheira de tio Ed me fez esquecer até os zeros sucessivos que tive em matemática. A cozinheira viera indagar se Conceição sabia de um bom emprego, desde a véspera estava desempregada. Tia Pombinha tinha ido ao mercado, pudemos falar à vontade enquanto Conceição fazia o almoço.	La plática del mes siguiente con la cocinera del tío Ed hasta me hizo olvidar los sucesivos ceros que había sacado en matemáticas. La cocinera había venido a indagar si Conceição sabía de algún buen trabajo para ella, estaba desempleada desde el día anterior. Tía Pombinha había ido al mercado, pudimos hablar tranquilamente mientras Conceição hacía la comida.
59	— Seu tio é muito bom, coitado. Gosto demais dele — começou ela enquanto beliscava um bolinho que Conceição tirara da frigideira. — Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo!	—Tu tío es muy bueno, pobre. Me cae muy muy bien —empezó ella mientras pellizcaba un bollito que Conceição había sacado de la freidora. —Pero no me cae para nada doña Daniela. Hacerle eso al pobre perro, ¡no lo puedo aceptar!
60	— Que cachorro?	—¿Qué perro?
61	— O Kleber, lá da chácara. Um cachorro tão engraçadinho, coitado. Só porque ficou doente e ela achou que ele estava sofrendo... Tem cabimento fazer isso com um cachorro?	—El Kleber, allá de la casa de campo. Un perro tan simpático, pobre. Solo porque se enfermó y ella creyó que estaba sufriendo... ¿Tiene algún sentido hacerle eso a un perro?
62	— Mas o que foi que ela fez?	— Pero ¿qué hizo?
63	— Deu um tiro nele.	— Le pego un tiro.
64	— Um tiro?	— ¿Un tiro?
65	— Bem na cabeça. Encostou o revólver na orelha e pum! matou assim como se fosse uma brincadeira... Não era para ninguém ver, nem o seu tio, que estava na cidade. Mas eu vi com estes olhos que a terra há de comer, ela pegou o revólver com aquela mão enluvada e atirou no pobrezinho, morreu ali mesmo, sem um gemido... Perguntei depois, Mas por que a senhora fez isso? O bicho é de Deus, não se faz com um	—Justo en la cabeza. Le puso el revólver en la oreja y ¡pum! lo mató como si se tratara de un juego... Nadie tendría que haber visto eso, ni tu tío, que estaba en la ciudad. Pero yo lo vi, lo vi con estos mismísimos ojos, tomó el revólver con esa mano enguantada y le disparó al pobrecito, murió allí mismo, sin un gemido... Después le pregunté, Pero, señora, ¿por qué lo hizo? ¡El animalito es de Dios! ¡No se hace una cosa así

	bicho de Deus uma coisa dessas! Ela então respondeu que o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso.	con un animalito de Dios! Entonces respondió que el Kleber estaba sufriendo mucho, que la muerte para él era un descanso.
66	– Disse isso?	–¿Dijo eso?
67	A mulher deu uma dentada no bolinho. Ficou soprando um pouco porque estava quente como o diabo, eu mesma não conseguia dar cabo do meu.	La mujer le dio un mordisco al bollito. Lo sopló durante un rato porque estaba caliente como el infierno, ni siquiera yo pude con el mío.
68	— Disse que a vida tinha que ser... Ah! não lembro. Mas falou em música, que tudo tinha que ser como uma música, foi isso. A doença sem remédio era o desafino, o melhor era acabar com o instrumento pra não tocar mais desafinado. Até que foi muito educada comigo, viu que eu estava nervosa e quis me explicar tudo direitinho. Mas podia ficar me explicando até gastar todo o cuspe que eu nunca ia entender. O que entendi muito bem foi que o Kleber estava morto. O pobre.	–Dijo que la vida tenía que ser... ¡Ay! No me acuerdo. Pero dijo algo de la música, que todo tenía que ser como la música, sí, eso fue. La enfermedad sin remedio era como un desafino, lo mejor era acabar con el instrumento pa que no siguiera desafinando. Incluso fue muy educada conmigo, se dio cuenta de lo nerviosa que estaba y quiso explicarme bien bien las cosas. Pero podía explicarme hasta que se le acabara la saliva y yo iba a seguir sin entender. Lo que sí me quedó muy claro fue que Kleber estaba muerto. El pobrecito.
69	— Mas ela gostava dele?	– ¿Pero a ella le agradaba el perro?
70	— Acho que sim, estavam sempre juntos. Quando ele ainda estava bom, ia tão alegrinho tomar banho com ela na cascata... Só faltava falar, aquele cachorro.	– Creo que sí, siempre estaban juntos. Cuando aún estaba sano, la acompañaba todo contento a bañarse en la cascada... Solo le faltaba hablar, a aquel perro.
71	— Ela perguntou por que você ia embora?	– ¿Te preguntó por qué te ibas?
72	— Não. Não perguntou nada. Nunca me tratou mal, justiça seja feita, sempre foi muito delicada com todos os empregados. Mas não sei, eu me aborreci por demais... isso de matar o Kleber! E montar em pelo como monta, feito índio, e tomar banho sem roupa... Uma noite a mesa do jantar virou	– No. No preguntó nada. Nunca me trató mal, siendo justa, siempre fue muy amable con todos los empleados. Pero no sé, me molestó mucho muchísimo... ¡eso de matar al Kleber! Y montar a pelo como monta, cual indio, y bañarse en la cascada sin ropa... Una noche la mesa de la cena se volcó entera. El

	inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela.	señor dijo que fue él quien tropezó con el pie de la mesa, pa no caerse, se agarró del mantel y se vino todo al suelo. Pero nadie me saca de la cabeza que quien volcó la mesa fue ella.
73	— Por quê? Por que fez isso?	— ¿Por qué? ¿Por qué lo hizo?
74	— Quando fica brava... A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor.	— Cuando se enoja... Dan ganas de meterse en un agujero. Sus ojos, ese azul, cambian de color.
75	— Não tira a luva, nunca?	—¿No se quita nunca el guante?
76	— Capaz!... Acho que nem o doutor viu aquela mão. Já amanhece de luvinha. Até na cascata usa uma luva de borracha.	—¿Hasta crees...! Creo que ni el señor ha visto esa mano. Ya amanhece de guantecito puesto. Hasta en la cascata usa un guante de goma.
77	Conceição veio interromper a conversa para mostrar à amiga uma bolsa que tinha comprado. Ficaram as duas cochichando sobre homens. Quando tia Pombinha chegou, a mulher já estava se despedindo, o que foi uma sorte.	Conceição interrumpió la plática para mostrarle a su amiga una bolsa que se había comprado. Las dos se quedaron cuchicheando sobre hombres. Cuando tía Pombinha llegó, la mujer ya se estaba despidiendo, por suerte.
78	Não falei com ninguém sobre essa história. Mas levei o maior susto do mundo quando dois meses depois tia Daniela telefonou da chácara para avisar que tio Ed estava muito doente. Tia Pombinha começou a tremer. O pescoço ficou uma mancha só.	No hablé con nadie sobre esa historia. Pero me llevé un susto brutal cuando dos meses después tía Daniela llamó desde la casa de campo para avisar que tío Ed estaba muy enfermo. Tía Pombinha empezó a temblar. El cuello se volvió una única mancha roja.
79	— Deve ser a úlcera que voltou... Meu querido Ed! Cristo-Rei, será que é mesmo grave? Ducha, depressa, vai buscar o calmante, quinze gotas num copo de água açucarada... Cristo-Rei! A úlcera...	—Seguro le reapareció la úlcera... ¡Mi querido Ed! Ay, Jesucristo, ¿será que es muy grave? Ducha, rápido, ve a buscar el calmante, quince gotas en un vaso de agua con azúcar... ¡Jesucristo! La úlcera...
80	Contei cinquenta. E carreguei no açúcar para disfarçar o gosto. Antes de levar o copo, despejei ainda mais umas gotas.	Conté cincuenta. Y lo cargué de azúcar para disfrazar el sabor. Antes de llevarle el vaso, le puse un par de gotas más.

81	Assim que acordou, à hora do jantar, desandou nos telefonemas avisando à velharia da irmandade que o “menino estava doente”.	Tan pronto como despertó, a la hora de la cena, enloqueció al teléfono avisando al vejestorio de la hermandad que "el niño estaba enfermo".
82	— E tia Daniela? — perguntei quando ela parou de choramingar.	—¿Y tía Daniela? —le pregunté cuando dejó de lloriquear.
83	— Tem sido dedicadíssima, não sai de perto dele um só minuto. Falei também com o médico, disse que nunca encontrou criatura tão eficiente, tem sido uma enfermeira e tanto. É o que me deixa mais descansada. Meu querido menino...	—Está totalmente dedicada a él, no lo deja solo ni un minuto. Hablé también con el médico, dijo que nunca encontró un ser tan eficiente, ha resultado una gran enfermera y más. Es eso lo que me tranquiliza un poco. Mi querido niño...
84	Quando Conceição veio me anunciar que ele tinha se matado com um tiro, assustei-me à beça. Mas aquele primeiro susto que levara quando me disseram que ele estava doente fora um susto maior ainda. Eu chegava da escola quando Conceição veio correndo ao meu encontro.	Cuando Conceição me contó que él se había matado de un tiro, me llevé un buen susto. Pero aquel primer susto que había tenido cuando me dijeron que estaba enfermo había sido un susto aún mayor. Iba llegando de la escuela cuando Conceição vino corriendo a mi encuentro.
85	— Seu tio Ed se matou hoje de manhã! Se matou com um tiro!	—¿Tu tío Ed se mató esta mañana! ¿Se mató de un tiro!
86	Larguei a pasta.	Solté los libros.
87	— Um tiro no ouvido?	—¿Un tiro en la oreja?
88	— Lá sei se foi no ouvido, não me contaram mais nada, dona Pombinha parecia louca, mal podia falar. Já seguiu com as irmãs para a chácara, foi um tamanho berreiro! Todas berravam ao mesmo tempo, um horror!	—Ni idea de si fue en la oreja, no me contaron nada más, doña Pombinha estaba como loca, apenas y podía hablar. Ya se fue junto con las hermanas para la casa de campo, ¿fue un tremendo chilladero! Todas chillando al mismo tiempo, ¿un horror!
89	Dessa vez achei muito bom que eu estivesse na escola quando chegou a notícia. Conceição enxugou duas lágrimas na barra do avental enquanto fritava batatas. Peguei uma batata que caíra da frigideira e afundei-a no sal.	Esta vez agradecí haber estado en la escuela cuando llegó la noticia. Conceição se secó un par de lágrimas con el filo del delantal mientras freía papas. Tomé una papa que se había caído de la freidora y la hundí en sal.

	Estava quase crua.	Estaba casi cruda.
90	— Mas por que ele fez isso, Conceição?	—Pero, ¿por qué lo hizo, Conceição?
91	— Ninguém sabe. Não deixou carta, nada, ninguém sabe! Vai ver que foi por causa da doença, não é mesmo? Você também não acha que foi por causa da doença?	— Nadie lo sabe. No dejé carta, nada. ¡Nadie lo sabe! A lo mejor fue por la enfermedad, ¿no? ¿Tú también crees que fue por la enfermedad?
92	— Acho — concordei, enquanto esperava que caísse outra batata da frigideira.	—Sí— coincidí, mientras esperaba que cayera otra papa de la freidora.
93	Pensava agora em tia Daniela metida num vestido preto. E de luva também preta, como não podia deixar de ser.	Ahora pensaba en tía Daniela enfundada en un vestido negro. Y de guante también negro, como no podía dejar de ser.

APÉNDICE C: Tabla paralela “Apenas um saxofone” > “Tan solo un saxofón”

	Apenas um Saxofone	Tan solo um saxofón
1	Anoiteceu e faz frio.	Anocheció y hace frío.
2	“ <i>Merde! voilàl’hiver</i> ” é o verso que segundo Xenofonte cabe dizer agora.	“ <i>Merde! voilàl’hiver</i> ” es el verso que según Jenofonte corresponde decir ahora.
3	Aprendi com ele que palavrão em boca de mulher é como lesma em corola de rosa.	Aprendí con él que las groserías en boca de mujer son como babosas en corola de rosas.
4	Sou mulher, logo, só posso dizer palavrão em língua estrangeira, se possível, fazendo parte de um poema.	Soy mujer, por lo tanto, solo puedo decir groserías en lengua extranjera, si es posible, como parte de un poema.
5	Então as pessoas em redor poderão ver como sou autêntica e ao mesmo tempo erudita.	Entonces la gente a mi alrededor podrá ver cómo soy auténtica y al mismo tiempo erudita.
6	Uma puta erudita, tão erudita que se quisesse podia dizer as piores bandalheiras em grego antigo, o Xenofonte sabe grego antigo.	Una puta erudita, tan erudita que si quisiera podría decir las peores bajezas en griego antiguo, Jenofonte sabe griego antiguo.
7	E a lesma ficaria irreconhecível como convém a uma lesma numa corola de quarenta e quatro anos.	Y la babosa quedaría irreconocible como le corresponde a una babosa en una corola de cuarenta y cuatro años.
8	Quarenta e quatro anos e cinco meses, meu Jesus.	Jesús, cuarenta y cuatro años y cinco meses.
9	Foi rápido, não? Rápido. Mais seis anos e terei meio século, tenho pensado muito nisso e sinto o próprio frio secular que vem do assoalho e se infiltra no tapete.	Fue rápido, ¿no? Rápido. Seis años más y tendré medio siglo, he estado pensando mucho en ello y siento el propio frío secular que viene de la duela y se cuela por el tapete.
10	Meu tapete é persa, todos meus tapetes	Mi tapete es persa, todos mis tapetes

	são persas mas não sei o que fazem esses bastardos que não impedem que o frio se instale na sala.	son persas pero no sé lo que hacen esos bastardos que no impiden que el frío se instale en la sala.
11	Fazia menos frio no nosso quarto, com as paredes forradas de estopa e o tapetinho de juta no chão, ele mesmo forrou as paredes e pregou retratos de antepassados e gravuras da Virgem de Fra Angelico, tinha paixão por Fra Angelico.	Hacía menos frío en nuestro cuarto, con las paredes tapizadas de estopa y el tapetito de yute en el suelo, él mismo tapizó las paredes y colgó retratos de antepasados y grabados de la Virgen de Fra Angélico, le apasionaba Fra Angélico.
12	Onde agora? Onde?	¿Dónde ahora? ¿Dónde?
13	Podia mandar acender a lareira mas despedi o copeiro, a arrumadeira, o cozinheiro — despedi um por um, me deu um desespero e mandei a corja toda embora, rua, rua!	Podría mandar prender la chimenea pero eché al camarero, a la mucama, al cocinero —los eché uno a uno, me entró una desesperación y mandé a volar a toda la chusma, ¡a la calle, a la calle!
14	Fiquei só.	Me quedé sola.
15	Há lenha em algum lugar da casa mas não é só riscar o fósforo e tocar na lenha como se vê no cinema, o japonês ficava horas aí mexendo, soprando até o fogo acender.	Hay leña en algún lugar de la casa pero no se trata de solo encender el cerillo y tocar la leña como en el cine, el japonés se quedaba ahí por horas haciendo de todo, soplando hasta que el fuego se prendiera.
16	E eu mal tenho forças para acender o cigarro.	Apenas y tengo fuerza para encender el cigarro.
17	Estou aqui sentada faz não sei quanto tempo.	Estoy aquí sentada hace no sé cuánto tiempo.
18	Desliguei o telefone, me enrolei na manta, trouxe a garrafa de uísque e estou aqui bebendo bem devagarinho para não ficar de porre, hoje não, hoje quero ficar lúcida, vendo uma coisa, vendo outra.	Desconecté el teléfono, me envolví en la manta, traje la botella de whisky y estoy aquí bebiendo bien despacito para no ponerme hasta las manitas, hoy no, hoy quiero estar lúcida, viendo una cosa, viendo otra.

19	E tem coisa à beça para ver tanto por dentro como por fora, ainda mais por fora, uma porrada de coisas que comprei no mundo inteiro, coisas que nem sabia que tinha e que só vejo agora, justo agora que está escuro.	Y hay un montón de cosas para ver tanto por dentro como por fuera, y aún más por fuera, un chingo de cosas que compré por el mundo entero, cosas que ni sabía que tenía y solo las veo ahora, justo ahora que está oscuro.
20	É que fomos escurecendo juntas, a sala e eu.	Es que fuimos oscureciendo juntas, la sala y yo.
21	Uma sala de uma burrice atroz, afetada, pretenciosa.	Una sala de una estupidez atroz, artificiosa, pretenciosa.
22	E sobretudo rica, exorbitando de riqueza, abri um saco de ouro para o decorador se esbaldar nele.	Y sobre todo rica, exorbitando de riqueza, abrí un saco de oro para que el decorador se regocijara en él.
23	E se esbaldou mesmo, o viado.	Y vaya que se regocijó, el maricón.
24	Chamava-se Renê e chegava logo cedinho com suas telas, veludos, musselinas, brocados, “Trouxe hoje para o sofá um pano que veio do Afeganistão, completamente divino! Di-vino!”.	Se llamaba Renê y llegaba tempranito con sus telas, terciopelos, muselinas, brocados, “Hoy traje para el sofá un tapiz directo de Afganistán, ¡completamente divino! ¡Di-vino!”.
25	Nem o pano era do Afeganistão nem ele era tão viado assim, tudo mistificação, cálculo.	Ni el tapiz era de Afganistán ni él tan maricón, una mistificación, un cálculo.
26	Surpreendi-o certa vez sozinho, fumando perto da janela, a expressão fatigada de um ator que já está farto de representar.	Cierta vez lo sorprendí solo, fumando cerca de la ventana, la expresión fatigada de un actor que ya está hartado de representar.
27	Assustou-se quando me viu, como se o tivesse apanhado em flagrante roubando um talher de prata.	Se asustó cuando me vio, como si lo hubiera atrapado in fraganti robando un cubierto de plata.
28	Então retomou o gênero borbulhante e saiu se rebolando todo para me mostrar	Retomó entonces el ademán efervescente y salió meneándose todo para mostrarme el oratorio, un oratorio

	o oratório, um oratório falsamente antigo, tudo feito há três dias mas com furinhos na madeira imitando caruncho de três séculos.	falsamente antiguo, todo hecho hace tres días pero con hoyitos en la madera imitando apolillado de tres siglos.
29	“Este anjo só pode ser do Aleijadinho, veja as bochechas! E os olhos de cantos caídos, um nadinha estrábicos...”	“Este ángel solo puede ser de Aleijadinho, ¡mira esos cachetes! Y los ojos con las esquinas caídas, un poquitín estrábicos...”
30	Eu concordava no mesmo tom histérico, embora soubesse perfeitamente que o Aleijadinho teria que ter mais de dez braços para conseguir fazer tanto anjo assim, a casa de Madô também tem milhares deles, todos autênticos, “Um nadinha estrábicos”, repetiu ela com a voz em falsete de Renê.	Yo coincidía con el mismo tono histérico, aunque supiera perfectamente que Aleijadinho tendría que tener más de diez brazos para conseguir hacer aquel montón de ángeles, la casa de Madô también tiene miles de ellos, todos auténticos, “Un poquitín estrábicos”, repitió ella con la voz en falsete de Renê.
31	Bossa colonial de grande luxo.	Cierto caché colonial de gran lujo.
32	E eu sabendo que estava sendo enganada e não me importando, ao contrário, sentindo um agudo prazer em comer gato por lebre.	Y yo sabiendo que estaba siendo engañada y sin importarme, al contrario, sintiendo un agudo placer en comer gato por liebre.
33	Li ontem que já estão comendo ratos em Saigon e li ainda que já não há mais borboletas por lá, nunca mais haverá a menor borboleta...	Leí ayer que ya están comiendo ratas en Saigón y leí también que ya no hay mariposas por allá, nunca más habrá una sola mariposa...
34	Desatei então a chorar feito louca, não sei se por causa das borboletas ou dos ratos.	Entonces rompí en llanto como una loca, no sé si por las mariposas o las ratas.
35	Acho que nunca bebi tanto como ultimamente e quando bebo assim fico sentimental, choro à toa. “Você precisa se cuidar”, Renê disse na noite em que ficamos de fogo, só agora penso nisso que ele me disse, por que devo me	Creo que nunca había bebido tanto como últimamente y cuando bebo así me pongo sentimental, lloro sin razón. “Te tienes que cuidar”, dijo Renê la noche en que nos pasamos de copas, apenas me pongo a pensar en eso que me dijo, ¿por qué me debo cuidar?,

	cuidar, por quê?	¿por qué?
36	Contratei-o para fazer em seguida a decoração da casa de campo, “Tenho os móveis ideais para essa sua casa”, ele avisou e eu comprei os móveis ideais, comprei tudo, compraria até a peruca de Maria Antonieta com todos os seus labirintos feitos pelas traças e mais a poeira pela qual não me cobraria nada, simples contribuição do tempo, é claro.	Lo contraté después para hacer la decoración de la casa de campo, “Tengo los muebles ideales para esa casa tuya”, me avisó y me compré los muebles ideales, me lo compré todo, me compraría hasta la peluca de María Antonieta con todos sus laberintos hechos por las polillas y de pilón el polvo por el cual no me iba a cobrar nada, una sencilla contribución del tiempo, claro
37	É claro.	Claro.
38	Onde agora?	¿Dónde ahora?
39	Às vezes eu fechava os olhos e os sons eram como voz humana me chamando, me envolvendo, Luisiana, Luisiana!	A veces cerraba los ojos y los sonidos eran como una voz humana llamándome, envolviéndome, ¡Luisiana, Luisiana!
40	Que sons eram aqueles? Como podiam parecer voz de gente e serem ao mesmo tempo tão mais poderosos, tão puros?	¿Qué eran aquellos sonidos? ¿Cómo podían parecer voz de gente y ser al mismo tiempo tan más poderosos, tan puros?
41	E singelos como ondas se renovando no mar, aparentemente iguais, só aparentemente.	Y cándidos como olas renovándose en el mar, aparentemente iguales, solo aparentemente.
42	“Este é o meu instrumento”, disse ele deslizando a mão pelo saxofone.	“Este es mi instrumento”, dijo él deslizando la mano por el saxofón.
43	Com a outra mão em concha, cobriu meu peito: “e esta é a minha música”.	Con la otra mano en forma de concha, me cubrió el seno: “y esta es mi música”.
44	Onde, onde?	¿Dónde, dónde?

45	Olho meu retrato em cima da lareira.	Miro mi retrato encima de la chimenea.
46	“Na lareira tem que ficar seu retrato”, determinou Renê num tom autoritário, às vezes ele era autoritário.	“En la chimenea tiene que ir tu retrato”, determinó Renê en tono autoritario, a veces era autoritario.
47	Apresentou-me seu namorado, pintor, pelo menos me fazia crer que era seu namorado porque agora já não sei mais nada.	Me presentó a su novio, pintor, por lo menos me hacía pensar que era su novio porque ahora ya no sé de nada.
48	E o efebo de caracóis na testa me pintou toda de branco, uma Dama das Camélias voltando do campo, o vestido comprido, o pescoço comprido, tudo assim esgaldado e iluminado como se eu tivesse o próprio anjo tocheiro da escada aceso dentro de mim.	Y el efebo de caracoles en la frente me pintó toda de blanco, una Dama de las Camelias regresando del campo, el vestido largo, el cuello largo, todo así tan espigado e iluminado como si tuviera al propio ángel candelero ⁹⁴ de la escalera encendido dentro de mí.
49	Tudo já escureceu na sala menos o vestido do retrato, lá está ele, diáfano como a mortalha de um ectoplasma pairando suavíssimo no ar.	Ya todo se oscureció en la sala menos el vestido del retrato, allá está él, diáfano como la mortaja de un ectoplasma flotando suavísimo en el aire.
50	Um ectoplasma muito mais jovem do que eu, sem dúvida o puxa-saco do efebo era suficientemente esperto para imaginar como eu devia ser aos vinte anos.	Un ectoplasma mucho más joven que yo, sin dudas el lamehuevos del efebo era lo suficientemente astuto para imaginar cómo me veía a los veinte años.
51	“Você no retrato parece um pouco diferente”, concedeu ele, “mas o caso é que não estou pintando só seu rosto”, acrescentou muito sutil.	“Te ves un poco diferente en el retrato”, admitió él, “pero el caso es que no estoy solo pintando tu rostro”, agregó sutilmente.
52	Queria dizer com isso que estava pintando minha alma.	Con eso quería decir que estaba pintando mi alma.
53	Concordei na hora, fiquei até comovida	Coincidí al instante, incluso me

⁹⁴Anjo tocheiro: posible remisión a una escultura del artista barroco Aleijadinho.

	quando me vi de cabeleira elétrica e olhos vidrados.	conmoví cuando me vi de cabellera eléctrica y ojos vidriosos.
54	“Meu nome é Luisiana”, me diz agora o ectoplasma. “Há muitos anos mandei embora o meu amado e desde então morri.”	“Mi nombre es Luisiana”, me dice ahora el ectoplasma. “Hace muchos años eché a la calle a mi amado y desde entonces morí.”
55	Onde?...	¿Dónde...?
56	Tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes, tenho um rubi que já esteve incrustado no umbigo de um xá famosíssimo, até há pouco eu sabia o nome desse xá.	Tengo un yate, tengo un abrigo de visón plateado, tengo una corona de diamantes, tengo un rubí que ya estuvo incrustado en el ombligo de un famosísimo sah, hasta hace poco sabía el nombre de ese sah.
57	Tenho um velho que me dá dinheiro, tenho um jovem que me dá gozo e ainda por cima tenho um sábio que me dá aulas sobre doutrinas filosóficas com um interesse tão platônico que logo na segunda aula já se deitou comigo.	Tengo un viejo que me da dinero, tengo un joven que me da placer y además tengo un sabio que me da clases sobre doctrinas filosóficas con un interés tan platónico que ya en la segunda clase se acostó conmigo.
58	Vinha tão humilde, tão miserável com seu terno de luto empoeirado e botinas de viúvo que fechei os olhos e me deitei, Vem, Xenofonte, vem.	Venía tan humilde, tan miserable con su traje de luto empolvado y botines de viudo que cerré los ojos y me acosté, Ven, Jenofonte, ven.
59	“Não sou Xenofonte, não me chame de Xenofonte”, ele me implorou e seu hálito tinha o cheiro recente de pastilhas Valda, era Xenofonte, nunca houve ninguém tão Xenofonte quanto ele.	“No soy Jenofonte, no me llame Jenofonte”, me imploró y su aliento tenía el aroma reciente de pastillas Valda, era Jenofonte, nunca hubo alguien tan Jenofonte como él.
60	Como nunca houve uma Luisiana tão Luisiana como eu, ninguém sabe desse nome, ninguém, nem o cáften do meu pai que nem esperou eu nascer para ver como eu era, nem a coitadinha da minha mãe que não viveu nem para me	Como nunca hubo una Luisiana más Luisiana que yo, nadie sabe de ese nombre, nadie, ni el padrote de mi papá que ni siquiera esperó a que yo naciera para ver cómo era, ni la pobrecita de mi mamá que ni siquiera vivió para

	registrar.	registrarme.
61	Nasci naquela noite na praia e naquela noite recebi um nome que durou enquanto durou o amor.	Nací aquella noche en la playa y fue aquella noche que recibí un nombre que duró mientras duró el amor.
62	Outra madrugada, quando enchi a cara e fui falar com meu advogado para não pôr no meu túmulo outro nome senão esse, ele deu aquela risadinha execrável, “Luisiana? Mas por que Luisiana? De onde você tirou esse nome?”.	La otra madrugada, cuando me empedé y fui a hablar con mi abogado para que no pusieran en mi lápida otro nombre que no fuera ese, él soltó aquella risita execrable, “¿Luisiana? ¿Pero por qué Luisiana? ¿De dónde sacaste ese nombre?”.
63	Controlou-se para não me chacoalhar por tê-lo acordado àquela hora, vestiu-se e muito polidamente me trouxe para casa, “Como queira, minha querida, você manda!”.	Se controló para no zarandearme por haberlo despertado a aquella hora, se vistió y muy cortésmente me trajo a casa, “Como gustes, querida, ¡tú mandas!”.
64	E deu sua risadinha, Enfim, uma puta bêbada mas rica tem o direito de botar no túmulo o nome que bem entender, foi o que provavelmente pensou.	Y soltó esa risita, Al fin y al cabo, una puta borracha pero rica tiene el derecho de poner en su lápida el nombre que le dé la gana, fue probablemente lo que pensó.
65	Mas já não me importo com o que pensa, ele e mais a cambada toda que me cerca, opinião alheia é este tapete, este lustre, aquele retrato.	Pero ya no me importa lo que piensa, él y toda la gentuza que me rodea, opinión ajena es este tapete, este lustre, aquel retrato.
66	Opinião alheia é esta casa com os santos varados por mil cargas.	Opinión ajena es esta casa con los santos arrollados por mil cargas.
67	Mas antes eu me importava e como.	Pero antes me importaba y cómo.
68	Por causa dessa opinião tenho hoje um piano de cauda, tenho um gato siamês com uma argola na orelha, tenho uma chácara com piscina e nos banheiros, papel higiênico com florinhas douradas	A causa de esa opinión tengo hoy un piano de cola, tengo un gato siamés con un arete en la oreja, tengo una casa de campo con alberca y en los baños, papel higiénico con florecitas doradas que el

	que o velho trouxe de Nova York junto com o estojo plástico que toca uma musiquinha enquanto a gente vai desenrolando o papel, “ <i>Oh! My Last Rose of Summer!...</i> ”.	viejo traje de Nueva York junto con el estuche de plástico que toca una musiquita mientras una desenrolla el papel, “ <i>Oh! My Last Rose of Summer!...</i> ”.
69	Quando me deu os rolos, deu também os potes de caviar, “É preciso dourar a pílula”, disse rindo com sua grossura habitual, é um grosso sem remédio, se não cuspiisse dólar eu já o teria mandado para aquela parte com seus tacos de golfe e cuecas perfumadas com lavanda.	Cuando me dio los rollos, me dio también los frascos de caviar, “Hay que dorar la píldora”, dijo riendo con su brusquedad habitual, es un brusco sin remedio, si no escupiera dólares ya lo habría mandado a la china con todo y sus palos de golf y calzones perfumados con lavanda.
70	Tenho sapato com fivela de diamante e um aquário com uma floresta de coral no fundo, quando o velho me deu a pérola, achou originalíssimo escondê-la no fundo do aquário e me mandar procurar: “Está ficando quente, mais quente. Não, agora esfriou!...”.	Tengo zapatos con hebillas de diamantes y un acuario con una selva de coral al fondo, cuando el viejo me dio la perla, creyó super original el esconderla al fondo del acuario y mandarme a buscarla: “Caliente, muy caliente. ¡No, frío...!”.
71	E eu me fazia menininha e ria quando minha vontade mesmo era dizer-lhe que enfiasse a pérola no rabo e me deixasse em paz, Me deixa em paz! ele, o jovem ardente com todos os seus ardores, Xenofonte com seu hálito de hortelã — enxotar todos como fiz com a criadagem, todos uns sacanas que mijam no meu leite e se torcem de rir quando fico para cair de bêbada.	Y yo me hacía la niñita y reía cuando lo único que quería era decirle que se metiera esa perla por el trasero y me dejara en paz, ¡Déjame en paz! él, el joven ardiente con todos sus ardores, Jenofonte con su aliento a yerbabuena – echarlos a todos como lo hice con la servidumbre, todos unos cabrones que me orinan la leche y se retuercen de la risa cuando me caigo de borracha.
72	Onde, meu Deus? Onde agora?	¿Dónde, Dios mío? ¿Dónde ahora?
73	Tenho também um diamante do tamanho de um ovo de pomba.	Tengo también un diamante del tamaño de un huevo de paloma.
74	Trocaria o diamante, o sapato de fivela, o iate — trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a	Cambiaría el diamante, los zapatos de hebilla, el yate –lo cambiaría todo, anillos y dedos, para poder oír aunque

	música do saxofone.	fuera un poco la música del saxofón.
75	Nem seria preciso vê-lo, juro que nem pediria tanto, eu me contentaria em saber que ele está vivo, vivo em algum lugar, tocando seu saxofone.	Ni siquiera haría falta verlo, juro que no pediría tanto, me bastaría con saber que está vivo, vivo en algún lugar, tocando su saxofón.
76	Quero deixar bem claro que a única coisa que existe para mim é a juventude, tudo o mais é besteira, lantejoulas, vidrilho.	Quiero dejar bien claro que la única cosa que existe para mí es la juventud, todo lo demás es una babosada, lentejuelas, abalorios.
77	Posso fazer duas mil plásticas e não resolve, no fundo é a mesma bosta, só existe a juventude.	Puedo hacerme dos mil cirugías plásticas y no resulta, en el fondo es la misma mierda, solo existe la juventud.
78	Ele era a minha juventude mas naquele tempo eu não sabia, na hora a gente nunca sabe nem pode mesmo saber, fica tudo natural como o dia que sucede à noite, como o sol, a lua, eu era jovem e não pensava nisso como não pensava em respirar.	Él era mi juventud pero en aquel tiempo no lo sabía, al momento una nunca sabe ni puede saberlo, es todo tan natural como el día que sucede a la noche, como el sol, la luna, yo era joven y no pensaba en eso como no pensaba en respirar.
79	Alguém por acaso fica atento ao ato de respirar?	¿Acaso alguien pone atención al acto de respirar?
80	Fica, sim, mas quando a respiração se esculhamba.	Sí, lo hace, pero cuando la respiración está jodida.
81	Então dá aquela tristeza, puxa, eu respirava tão bem...	Entonces da aquella tristeza de, caramba, yo respiraba tan bien...
82	Ele era a minha juventude, ele e seu saxofone que luzia como ouro.	Él era mi juventud, él y su saxofón que lucía como oro.
83	Seus sapatos eram sujos, a camisa despencada, a cabeleira um ninho, mas o saxofone estava sempre meticulosamente limpo.	Sus zapatos estaban sucios, la camisa desarrapada, la cabellera hecha un nido, pero el saxofón siempre estaba meticulosamente limpio.

84	Tinha também mania com os dentes que eram de uma brancura que nunca vi igual, quando ele ria eu parava de rir só para ficar olhando.	También tenía una manía con los dientes que eran de una brancura que jamás había visto, cuando él reía yo paraba de reírme solo para quedarme mirando.
85	Trazia a escova de dentes no bolso e mais a fralda para limpar o saxofone, achou num táxi uma caixa com uma dúzia de fraldas Johnson e desde então passou a usá-las para todos os fins: era o lenço, a toalha de rosto, o guardanapo, a toalha de mesa e o pano de limpar o saxofone.	Traía el cepillo de dientes en el bolsillo y el pañal para limpiar el saxofón, se encontró en un taxi una caja con una docena de pañales Johnson y desde entonces empezó a usarlos para todo fin: eran el pañuelo, la toalla para la cara, la servilleta, el trapito de la mesa y el trapo para limpiar el saxofón.
86	Foi também a bandeira de paz que usou na nossa briga mais séria, quando quis que tivéssemos um filho.	También fue la bandera de paz que usó durante nuestra pelea más seria, cuando quiso que tuviéramos un hijo.
87	Tinha paixão por tanta coisa...	Le apasionaban tantas cosas...
88	A primeira vez que nos amamos foi na praia.	La primera vez que nos amamos fue en la playa.
89	O céu palpitava de estrelas e fazia calor.	El cielo palpitaba de estrellas y hacía calor.
90	Então fomos rolando e rindo até às primeiras ondas que ferviam na areia e ali ficamos nus e abraçados na água morna como a de uma bacia.	Así que fuimos rodando y riendo hasta las primeras olas que hervían en la arena y ahí nos quedamos desnudos y abrazados en el agua tibia como la de una palangana.
91	Preocupou-se quando lhe disse que não fora sequer batizada.	Se preocupó cuando le dije que ni siquiera había sido bautizada.
92	Colheu a água com as mãos em concha e despejou na minha cabeça: “Eu te batizo, Luisiana, em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo. Amém”.	Tomó el agua con las manos en forma de concha y la vertió sobre mi cabeza: “Yo te bautizo, Luisiana, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

		Amén.”
93	Pensei que ele estivesse brincando mas nunca o vi tão grave.	Pensé que estaba jugando pero nunca lo vi tan serio.
94	“Agora você se chama Luisiana”, disse me beijando a face.	“Ahora te llamas Luisiana”, dijo besándome el rostro.
95	Perguntei-lhe se acreditava em Deus.	Le pregunté si creía en Dios.
96	“Tenho paixão por Deus”, sussurrou deitando-se de costas, as mãos entrelaçadas debaixo da nuca, o olhar perdido no céu: “O que mais me deixa perplexo é um céu assim como este”.	“Dios me apasiona”, susurró recostándose de espaldas, las manos entrelazadas debajo de la nuca, la mirada perdida en el cielo: “Lo que más me deja perplejo es un cielo así como este”.
97	Quando nos levantamos correu até a duna onde estavam nossas roupas, tirou a fralda que cobria o saxofone e trouxe-a delicadamente nas pontas dos dedos para me enxugar com ela.	Cuando nos levantamos corrió hasta la duna donde estaba nuestra ropa, tomó el pañal que cubría el saxofón y lo trajo delicadamente con la punta de los dedos para secarme con él.
98	Aí pegou o saxofone, sentou-se encaracolado e nu como um fauno menino e começou a improvisar bem baixinho, formando com o ferver das ondas uma melodia terna.	Luego tomó el saxofón, se sentó acurrucado y desnudo como un niño fauno y comenzó a improvisar muy bajito, formando con el burbujeo de las olas una tierna melodía.
99	Quente.	Cálida.
100	Os sons cresciam tremidos como bolhas de sabão, olha esta que grande! olha esta agora mais redonda... ah, estourou!	Los sonidos crecían temblorosos como pompas de jabón, ¡mira esta qué grande! mira esta ahora más redonda... ¡ah, explotó!
101	Se você me ama você é capaz de ficar assim nu naquela duna e tocar, tocar o mais alto que puder até que venha a polícia? eu perguntei.	¿Si me amas serías capaz de quedarte así de desnudo en aquella duna y tocar, tocar lo más alto que puedas hasta que venga la policía? le pregunté.

102	Ele me olhou sem pestanejar e foi correndo em direção à duna e eu corria atrás e gritava e ria, ria porque ele já tinha começado a tocar a plenos pulmões.	Él me miró sin pestañear y fue corriendo en dirección a la duna y yo corría atrás y gritaba y reía, reía porque él ya había empezado a tocar a todo pulmón.
103	Minha companheira do curso de dança casou-se com o baterista de um conjunto que tocava numa boate, houve festa.	Mi compañera del curso de danza se casó con el baterista de una banda que tocaba en un club, hubo fiesta.
104	Foi lá que o conheci.	Fue ahí que lo conocí.
105	Em meio da maior algazarra do mundo a mãe da noiva se trancou no quarto chorando, “Veja em que meio minha filha foi cair! Só vagabundos, só cafajestes!...”.	En medio de toda la algarabía la mamá de la novia se encerró en el cuarto llorando, “¡Mira nomás en qué medio mi hija fue a parar! ¡puro vagos, pura escoria...!”
106	Deitei-a na cama e fui buscar um copo de água com açúcar mas na minha ausência os convidados descobriram o quarto e quando voltei os casais já tinham transbordado até ali, atacamando-se em almofadas pelo chão.	La recosté en la cama y fui a buscar un vaso de agua con azúcar pero en mi ausencia los invitados descubrieron el cuarto y cuando regresé las parejas ya se habían desbordado hasta ahí, agarrándose en los cojines por el suelo.
107	Pulei gente e sentei-me na cama.	Salté a la gente y me senté en la cama.
108	A mulher chorava, chorava até que aos poucos o choro foi esmorecendo e de repente parou.	La mujer lloraba, lloraba hasta que poco a poco el llanto se fue desvaneciendo y de repente paró.
109	Eu também tinha parado de falar e ficamos as duas muito quietas, ouvindo a música de um moço que eu ainda não tinha visto.	Yo también había parado de hablar y nos quedamos las dos bien calladas, escuchando la música de un joven que yo aún no había visto.
110	Ele estava sentado na penumbra, tocando saxofone.	Estaba sentado en la penumbra, tocando el saxofón.
111	A melodia era mansa mas ao mesmo	La melodía era mansa pero al mismo

	tempo tão eloquente que fiquei imersa num sortilégio.	tiempo tan elocuente que quedé inmersa en un sortilegio.
112	Nunca tinha ouvido nada parecido, nunca ninguém tinha tocado um instrumento assim.	Nunca había oído nada parecido, nunca nadie había tocado un instrumento así.
113	Tudo o que tinha querido dizer à mulher e não conseguira, ele dizia agora com o saxofone: que ela não chorasse mais, tudo estava bem, tudo estava certo quando existia o amor.	Todo lo que había querido decirle a la mujer y no había podido, él lo decía ahora con el saxofón: que no llorara, que todo estaba bien, todo estaba bien cuando había amor.
114	Tinha Deus, ela não acreditava em Deus? perguntava o saxofone.	Estaba Dios, ¿ella no creía en Dios? preguntaba el saxofón.
115	E tinha a infância, aqueles sons brilhantes falavam agora da infância, olha aí a infância!...	Y estaba la infancia, aquellos sonidos brillantes hablaban ahora de la infancia, ¡mira la infancia...!
116	A mulher parou de chorar e agora era eu que chorava.	La mujer paró de llorar y ahora era yo quien lloraba.
117	Em redor, os casais ouviam num silêncio fervoroso e suas carícias foram ficando mais profundas, mais verdadeiras porque a melodia também falava do sexo vivo e casto como um fruto que amadurece ao vento e ao sol.	Alrededor, las parejas oían en un silencio fervoroso y sus caricias se fueron haciendo más profundas, más verdaderas porque la melodía también hablaba de sexo vivo y casto como un fruto que madura al viento y al sol.
118	Onde? Onde?...	¿Dónde? ¿Dónde...?
119	Levou-me para o seu apartamento, ocupava um minúsculo apartamento no décimo andar de um prédio velhíssimo, toda a sua fortuna era aquele quarto com um banheiro mínimo.	Me llevó a su departamento, habitaba un departamento minúsculo en el décimo piso de un edificio viejísimo, toda su fortuna era aquel cuarto con un baño diminuto.
120	E o saxofone.	Y el saxofón.
121	Contou-me que recebera o apartamento	Me contó que había recibido el

	como herança de uma tia cartomante.	departamento como herencia de una tía que leía las cartas.
122	Depois, num outro dia disse que o ganhara numa aposta e quando outro dia ainda começou a contar uma terceira história, interpelei-o e ele começou a rir, “É preciso variar as histórias, Luisiana, o divertido é improvisar que para isso temos imaginação! É triste quando um caso fica a vida inteira igual...”.	Después, un día dijo que lo había ganado en una apuesta y cuando otro día ya iba a empezar a contar una tercera historia, lo interpeleí y se empezó a reír, “¡Hay que variar las historias, Luisiana, lo divertido es improvisar que para eso tenemos imaginación! Es triste cuando una historia se queda la vida entera igual...”
123	E improvisava o tempo todo e sua música era sempre ágil, rica, tão cheia de invenções que chegava a me afligir, Você vai compondo e vai perdendo tudo, você tem que tomar nota, tem que escrever o que compõe! Ele sorria.	E improvisaba todo el tiempo y su música era siempre ágil, rica, tan llena de invenciones que me llegaba a afligir, ¡Vas componiendo y lo vas perdiendo todo, tendrías que anotar, escribir lo que compones! Él sonreía.
124	“Sou um autodidata, Luisiana, não sei ler nem escrever música e nem é preciso para ser um sax-tenor, sabe o que é um sax-tenor? É o que eu sou.”	“Soy un autodidacta, Luisiana, no sé leer ni escribir música y ni hay que saberlo para ser un sax tenor, ¿sabes lo que es un sax tenor? Es lo que soy.”
125	Tocava num conjunto que tinha contrato com uma boate e sua única ambição era ter um dia um conjunto próprio. E ter um toca-discos de boa qualidade para ouvir Ravel e Debussy.	Tocaba en una banda que tenía un contrato con un club nocturno y su única ambición era tener un día su propia banda. Y tener un tocadiscos de buena calidad para escuchar a Ravel y a Debussy.
126	Nossa vida foi tão maravilhosamente livre!	¡Nuestra vida fue tan maravillosamente libre!
127	E tão cheia de amor, como nos amamos e rimos e choramos de amor naquele décimo andar, cercados por gravuras de Fra Angelico e retratos dos antepassados dele.	Y tan llena de amor, cómo nos amamos y nos reímos y lloramos de amor en aquel décimo piso, cercados por grabados de Fra Angélico y retratos de sus antepasados.
128	“Não são meus parentes, achei tudo isso	“No son mis parientes, encontré todo en

	no baú de um porão”, confessou-me certa vez.	el baúl de un sótano”, me confesó una vez.
129	Apontei para o mais antigo dos retratos, tão antigo que da mulher só restava a cabeleira escura.	Señalé el retrato más antiguo, tan antiguo que solo restaba la cabellera oscura de la mujer.
130	E as sobrancelhas.	Y las cejas.
131	Esta você também achou no baú? perguntei.	¿A esta también la encontraste en el baúl? le pregunté.
132	Ele riu e até hoje fiquei sem saber se era verdade ou não.	Se rio y a la fecha sigo sin saber si era verdad o no.
133	Se você me ama mesmo, eu disse, suba então naquela mesa e grite com todas as forças, Vocês são todos uns cornudos, vocês são todos uns cornudos! e depois desça da mesa e saia mas sem correr.	Si de verdad me amas, le dije, entonces sube en aquella mesa y grita con todas tus fuerzas, ¡Son todos ustedes unos cornudos, son todos unos cornudos! y luego baja de la mesa y salte pero sin correr.
134	Ele me deu o saxofone para segurar enquanto eu fugia rindo, Não, não, eu estava brincando, isso não! Já na esquina ouvi seus gritos em pleno bar, “Cornudos, todos cornudos!”.	Me dejó el saxofón para que lo cuidara mientras yo salía huyendo y riendo, ¡No, no, estaba jugando, no era en serio! En la esquina alcancé a escuchar sus gritos en pleno bar, “Cornudos, todos unos cornudos!”.
135	Alcançou-me em meio da gente estupefata, “Luisiana, Luisiana, não me negue, Luisiana!”.	Me alcanzó en medio de la gente estupefacta, “Luisiana, Luisiana, no me niegues, Luisiana!”.
136	Outra noite — saímos de um teatro — não resisti e perguntei-lhe se era capaz de cantar ali no saguão um trecho de ópera, Vamos, se você me ama mesmo, cante agora aqui na escada um trecho do <i>Rigoletto!</i> Se você me ama mesmo, me leva agora a um restaurante, me compre já aqueles brincos, me compre imediatamente um	Otra noche –habíamos salido de un teatro– no resistí y le pregunté si era capaz de cantar ahí en el vestíbulo un fragmento de ópera, ¡Ándale, si de verdad me amas, canta aquí y ahora en la escalera una parte de <i>Rigoletto!</i> Si de verdad me amas, ¡llévame ahora mismo a un restaurante, cómprame ya aquellos aretes, cómprame

	vestido novo!	inmediatamente un vestido nuevo!
137	Ele agora tocava em mais lugares porque eu estava ficando exigente, se você me ama mesmo, mesmo, mesmo... Saía às sete da noite com o saxofone debaixo do braço e só voltava de manhãzinha.	Él ahora tocaba en más lugares porque yo empecé a ponerme exigente, si de verdad, de verdad, de verdad me amas... Salía a las siete de la noche con el saxofón debajo del brazo y no regresaba hasta muy tempranito.
138	Então limpava meticulosamente o bocal do instrumento, lustrava o metal com a fralda e ficava dedilhando distraidamente, sem nenhum cansaço, sem nenhum desgaste, “Luisiana, você é a minha música e eu não posso viver sem música”, dizia abocanhando o bocal do saxofone com o mesmo fervor com que abocanhava meu peito.	Entonces limpiaba meticulosamente la boquilla del instrumento, lustraba el metal con el pañal y se quedaba tamborileando distraídamente, sin cansancio alguno, sin desgaste alguno, “Luisiana, tú eres mi música y no puedo vivir sin música”, decía embocando la boquilla del saxofón con el mismo fervor con el que embocaba mi pecho.
139	Comecei a ficar irritadiça, inquieta, era como se tivesse medo de assumir a responsabilidade de tamanho amor.	Empecé a ponerme irritable, inquieta, era como si tuviera miedo de asumir la responsabilidad de tamaño amor.
140	Queria vê-lo mais independente, mais ambicioso.	Quería verlo más independiente, más ambicioso.
141	Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim?	¿No tienes ambición? Ya no está de moda ser artista sin ambición, ¿qué futuro puedes tener así?
142	Era sempre o saxofone quem me respondia e a argumentação era tão definitiva que me envergonhava e me sentia miserável por estar exigindo mais.	Siempre era el saxofón quien me respondía y la argumentación era tan definitiva que me avergonzaba y me sentía miserable por estar exigiendo más.
143	Contudo, exigia.	Aun así, exigía.
144	Pensei em abandoná-lo mas não tive forças, não tive, preferi que nosso amor apodrecesse, que ficasse tão insuportável que quando ele fosse	Pensé abandonarlo pero no tuve la fuerza, no la tuve, preferí que nuestro amor se pudriera, que se volviera tan insoportable que cuando él se fuera

	embora saísse cheio de nojo, sem olhar para trás.	saliera lleno de asco, sin mirar atrás.
145	Onde agora? Onde?	¿Dónde ahora? ¿Dónde?
146	Tenho uma casa de campo, tenho um diamante do tamanho de um ovo de pomba...	Tengo una casa de campo, tengo un diamante del tamaño de un huevo de paloma...
147	Eu pintava os olhos diante do espelho, tinha um compromisso, vivia cheia de compromissos, ia a uma boate com um banqueiro.	Me pintaba los ojos delante del espejo, tenía un compromiso, vivía llena de compromisos, iba a un club con un banquero.
148	Enrodilhado na cama, ele tocava em surdina.	Acurrucado en la cama, él tocaba en sordina.
149	Meus olhos foram ficando cheios de lágrimas.	Los ojos se me fueron llenando de lágrimas.
150	Enxuguei-os na fralda do saxofone e fiquei olhando para minha boca.	Los sequé con el pañal del saxofón y me quedé mirándome la boca.
151	Os lábios estavam mais finos assim crispados.	Los labios estaban más finos crispados así.
152	Desviei o olhar do espelho. Se você me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente.	Aparté la vista del espejo. Si de verdad me amas, dije, si de verdad me amas entonces salte y mátate inmediatamente.

APÉNDICE D: Antes del baile verde – texto traducido

Antes del baile verde⁹⁵

La comparsa azul y blanca desfilaba con sus pasistas vestidos a la Luis XV y su abanderada de peluca plateada en forma de pirámide, los chinos caídos sobre la frente, la cola del vestido de satín arrastrándose manchada por el asfalto. El negro del bombo hizo una profunda reverencia delante de las dos mujeres asomadas en la ventana y siguió con su sombrero de tres picos, haciendo girar su capa empapada de sudor.

–Le gustaste –dijo la joven dirigiéndose a la mujer que todavía estaba aplaudiendo– Te saludó a ti, ¿viste qué honor?

La negrita soltó una risita.

–Mi hombre es mil veces más guapo, por lo menos en mi opinión. Y ya debe estar por llegar, quedó de recogerme a las diez en la esquina. Si me tardo, empieza a chupar y listo, nos quedamos sin plan.

La joven la tomó por el brazo y la arrastró hasta la mesa de noche. El cuarto estaba revuelto como si un ladrón hubiera pasado por ahí y hubiera volcado las cajas y los cajones.

–¡Estoy muy atrasada, Lu! Este disfraz está canijo... Ten paciencia, me vas a ayudar tantito.

–Pero, ¿todavía no acabas?

Sentándose en la cama, la joven abrió sobre sus rodillas el tutú verde. Usaba bikini y medias de red también verdes.

–¡Que si acabé qué! Todavía falta coser todo esto, mira nomás... ¡Me tenía que inventar esta maldita pierrete tan difícil!

La negrita se acercó, alisando con sus manos el quimono de seda brillante. Incrustado en el pelo afro traía un crisantemo rojo de papel crepé. Se sentó al lado de la muchacha.

–Raimundo debe estar por llegar, se pone como un toro si me tardo. Vamos a ver las comparsas, hoy quiero verlas todas.

⁹⁵FAGUNDES TELLES, Lygia. “Antes do baile verde” In: *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Traducción al español por Zyanya Carolina Ponce Torres.

–Hay tiempo, relájate –interrumpió la joven. Se quitó el cabello que estaba sobre sus ojos. Levantó la lámpara que se había caído en la mesita. –No sé cómo pude atrasarme de esta forma.

–Pero no puedo perderme el desfile, ¿entiendes, Tatisa? ¡Todo, menos perderme el desfile!

–¿Y quién está diciendo que te lo vas a perder?

La mujer metió el dedo en el bote de pegamento y lo embadurnó suavemente sobre las lentejuelas en el platito. Después, llevó el dedo hasta el tutú y dejó allí las lentejuelas formando una constelación desordenada. Agarró una lentejuela que se le había escapado y delicadamente la untó en el pegamento. La puso en el tutú fijándola con pequeños movimientos circulares.

–Pero si tienes que pegar las lentejuelas en todo el tutú...

–¿Ya van a empezar las quejas? Pensé que me iba a dar tiempo y ahora ya no puedo dejar las cosas a medias, ¡a ver si lo entiendes! Con tu ayuda acabamos en un dos por tres, ya me pinté, mira, ¿qué tal mi cara? ¡No dices nada, desgraciada! ¿Eh?... ¿Qué tal?

–Está lindo, Tatisa. Con el cabello así verde pareces una alcachofa, ¡qué chistoso! Lo que no me gusta es ese verde en las uñas, queda raro.

Con un movimiento brusco, la joven levantó la cabeza para respirar mejor. Pasó el dorso de la mano por la cara acalorada.

–Pero si las uñas son la cereza del pastel, tonta. Es un baile verde, los disfraces tienen que ser verdes, todo verde. Pero no te quedes mirando, vamos, no pares, puedes hablar, pero ve trabajando. ¡Falta más de la mitad, Lu!

–Estoy sin lentes, no veo bien sin mis lentes.

– No importa –dijo la joven limpiándose con la sábana el exceso de pegamento que se le escurrió por el dedo. –Ve pegando como sea que allá dentro nadie se va a dar cuenta, va a haber un montón de gente. Lo que me está enloqueciendo es este calor, no aguanto más, siento que me estoy derritiendo, ¿no lo sientes? ¡Qué calor tan tremendo!

La mujer intentó prender el crisantemo que se le había resbalado hasta el cuello. Frunció el ceño y bajó el tono de voz.

–Estuve allá.

–¿Y?

–Se está muriendo.

Un carro pasó por la calle, pitando frenéticamente. Algunos niños se pusieron a cantar a gritos, marcando el compás con golpes en una cacerola: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...*⁹⁶

–Parece que estoy en un horno –se quejó la joven dilatando las fosas nasales empapadas de sudor.– De haber sabido, me habría inventado un disfraz más ligero.

–¿Más ligero que eso? Estás casi desnuda, Tatisa. Yo iba con una falda hawaiana, pero basta con que se me vea un pedazo del muslo y Raimundo ya reclama. Imagínate si te viera...

Con la punta de la uña, Tatisa cogió una lentejuela que se había enredado en el encaje de las medias. La dejó caer en la pequeña constelación que iba armando en el dobladillo del tutú y se quedó raspando pensativamente una gota seca de pegamento que le había caído en la rodilla. Su mirada navegaba por los objetos, sin fijarse en ninguno. Dijo en un tono sombrío:

–¿Tú crees, Lu?

–¿Que si creo qué?

–¿Que se está muriendo?

–Ah, sí. Sé bien de eso, ya vi a un montón de gente morir, ahora ya sé cómo es. No pasa de esta noche.

–Pero ya te equivocaste una vez, ¿no te acuerdas? Dijiste que se iba a morir, que estaba en las últimas... Y al día siguiente, ya estaba pidiendo leche, radiante.

–¿Radiante? – se sorprendió la empleada. Torció la boca con los labios pintados de un rojo-violeta-. Y además, ¡no, señora!, yo nunca dije que se iba a morir, dije que estaba mal, eso fue lo que dije. Pero hoy es diferente, Tatisa. Eché un vistazo desde la puerta, ni tuve que entrar para ver que se está muriendo.

–Pero cuando fui allá estaba durmiendo tan tranquilo, Lu.

–Eso no es sueño. Es otra cosa.

⁹⁶ Estribillo de la canción de carnaval “A coroa do rei” (1949) de Haroldo Lobo y Davi Nasser e interpretada por Dircinha Batista.

Apartando bruscamente el tutú extendido sobre las rodillas, la joven se levantó. Fue hasta la mesa, cogió la botella de whisky y buscó un vaso en medio del desorden de los frascos y las cajas. Lo encontró debajo de la esponja de maquillaje. Sopló el fondo lleno de polvo de arroz y bebió en largos sorbos apretando los maxilares. Respiró con la boca abierta. Se dirigió a la negrita.

—¿Quieres?

—Tomé mucha cerveza, si mezclo me dan nauseas.

La joven vertió más whisky en el vaso.

—¿Mi maquillaje no se está derritiendo? Mira si el verde de los ojos no se manchó... Nunca sudé tanto, siento la sangre hirviendo.

—Estás bebiendo demasiado. Y con estas prisas... Tampoco sé por qué esa ocurrencia de un tutú bordado, las lentejuelas se van a despegar todas entre tanto apretón. Y lo peor es que no puedo darme ese lujo, sabiendo que Raimundo ya puede estar en la esquina...

—Eres bien pesada, ¿no, Lu? Mil veces repitiendo la misma cosa, ¡estás dale, dale y dale! ¿Que ese hombre no puede esperar un poco?

La mujer no respondió. Escuchaba con expresión de deleite la música de un *bloco*⁹⁷ que pasaba a lo lejos. Canturreó en falsete: *Acabou chorando...acabou chorando*.⁹⁸

—El último carnaval entré a un *bloco de sujos*⁹⁹ y me la pasé de lujo. Hasta mis zapatos se deshicieron de tanto que bailé.

—Y yo en cama, podrida por la gripe, ¿recuerdas? Este sí que me quiero alocar.

—¿Y tu padre?

Lentamente la joven fue limpiándose la punta de los dedos con el pañuelo emblanquecido de pegamento. Tomó un trago de whisky. Volvió a hundir el dedo en el bote.

—Tú lo que quieres es que me quede aquí llorando, ¿no es eso lo que quieres? Que me cubra la cabeza con ceniza y me quede hincada rezando, ¿no es eso lo que estás queriendo?

⁹⁷grupo de personas que salen de fiesta a la calle para bailar y cantar al ritmo de una canción durante la época del carnaval.

⁹⁸Refrán de la canción de carnaval *Pierrô apaixonado* (1938) de Heitor dos Prazeres y Noel Rosa

⁹⁹*bloco* en el que se destaca la improvisación y la desorganización y que las percusiones son latas vacías y cazuelas viejas.

–Se quedó mirando la punta del dedo cubierto de lentejuelas. Fue dejando en el tutú el dedal resplandeciente. –¿Yo qué puedo hacer? No soy Dios, ¿o sí? ¿Entonces? Si él está peor, ¿qué culpa tengo yo?

–No estoy diciendo que sea tu culpa, Tatisa. Eso no me incumbe, es tu padre, no mío. Haz lo que se te dé la gana.

–¡Pero ahí vas y empiezas a decir que se está muriendo!

–Pues lo está.

–¡Nada de eso! También eché un vistazo, estaba durmiendo, nadie muere durmiendo de esa forma.

–Entonces no lo está.

La joven fue hasta la ventana y ofreció su rostro al cielo morado. En la banqueta, un grupo de niños jugaba con pistolas de agua en forma de plátano, echándose chorros de agua en la cara. Interrumpieron el juego para abuchear a un hombre que pasó vestido de mujer, con los pies desbordando de los zapatos de tacón altísimos: “¡Lindura, ven conmigo, lindura!”, gritó el muchacho mayor corriendo detrás del hombre. Ella veía la escena con indiferencia. Jaló con fuerza las medias atrapadas en los elásticos del bikini.

–Estoy sudando como cerdo. Juro que, si no me hubiera pintado, me metía a la regadera, una estupidez pintarse antes.

–No aguanto más esta sed –remilgó la empleada, arremangándose las mangas del kimono– ¡Ah! Una cerveza bien helada. A mí lo que me gusta es la cerveza, pero Raimundo prefiere cachaza. El año pasado se la pasó bien pedo los tres días y tuve que ir sola al desfile. Había un carro, el más bonito de todos, que representaba el mar. Tendrías que haber visto a todas esas sirenas adornadas con perlas. ¡Había pescadores, había piratas, había pulpos, había de todo! Y hasta arriba, dentro de una concha que se abría y se cerraba, la reina del mar cubierta de joyas...

–Ya te equivocaste una vez –reafirmó la joven– No se puede estar muriendo, no puede. También estuve allá antes que tú, estaba durmiendo tan tranquilo. Y hoy temprano hasta me reconoció, se me quedó mirando, mirándome y después sonrió. ¿Estás bien, papá?, le pregunté y no me respondió, pero vi que entendió perfectamente lo que le dije.

–Se hace el fuerte, pobrecillo.

–¿Cómo que se hace el fuerte?

–Sabe que tienes tu baile, no quiere ser un problema.

–¡Arg! Cómo es difícil conversar con gente ignorante –explotó la joven, tirando al suelo la ropa amontonada en la cama. Revisó los bolsillos de un pantalón ajustado– ¿Tomaste mis cigarros?

–Tengo mi propia marca, no necesito los tuyos.

–Oye, Luzinha, oye –comenzó, arreglando la flor en el pelo afro de la mujer. –No estoy inventando, estoy segura de que hoy temprano él me reconoció. Supongo que en ese momento sentía algún dolor porque una lágrima se le escurrió por el lado paralizado. Nunca lo había visto llorar así, nunca. Lloró solo de ese lado, fue una lágrima tan oscura...

–Se estaba despidiendo.

–Y ahí vas de nuevo, ¡mierda! Deja de jugar al cuervo, hasta parece que quieres que sea hoy. ¿Por qué tienes que estar repitiendo eso, por qué?

–Tú eres la que pregunta y no quieres que te responda. No voy a mentir, Tatisa.

La joven miró debajo de la cama. Sacó un zapato. Se agachó tanto que el cabello verde rozaba con el suelo. Se levantó y miró alrededor. Se fue hincando lentamente delante de la negrita. Tomó el bote de pegamento.

–¿Y si echas un vistazo allá para ver nomás?

–¿Pero quieres o no que acabe esto? –la mujer gimió desesperada, abriendo y cerrando los dedos resecos por el pegamento. –Raimundo odia esperar, ¡hoy sí que me llevo una madriza!

La joven se levantó. Resolló, andando como si fuera un animal atrapado en una jaula. Pateó el zapato que se encontró en el camino.

–Ese médico miserable. Todo es culpa del maricón ese. Yo bien le dije que no podía tenerlo en casa, le dije que no sé tratar con enfermos, ¡no hay forma, no puedo! Si fueras buena, me ayudarías, pero no eres más que una egoísta, una pesada que no quiere saber de nada. ¡Egoísta!

–Pero, Tatisa, él no es mi padre, nada de esto me incumbe, antes di que te he ayudado mucho, sí señora, ¿cómo no? Todos estos meses, ¿quién es la que ha estado aguantando toda la carga? No me quejo porque él es muy bueno, pobrecillo. Pero tenme tantita

paciencia, ¡hoy no! Ya es mucho con que esté aquí plantada cuando debería estar en la calle.

Con un gesto fatigado, la joven abrió la puerta del armario. Se miró en el espejo. Pellizcó su cintura.

—Engordé, Lu

—¿Tú, gorda? Pero si eres solo hueso, niña. Tu novio no tiene ni qué agarrar. ¿O sí?

Ella hizo un movimiento lascivo con las caderas. Rio. Los ojos se le reanimaron:

—Lu, Lu, por el amor de Dios, acaba rápido, que a media noche me viene a buscar. Mandó hacer un pierrot verde.

—Yo también ya me disfracé de pierrot. Pero ya tiene tiempo.

—Viene en un Simca, elegante ¿no?

—¿Qué es eso?

—Un carro increíble, rojo. Pero no te me quedes ahí viendo, apresúrate, Lu, no ves que... —Pasó ansiosamente la mano por el cuello —Lu, Lu, ¿por qué no se quedó en el hospital? Estaba tan bien en el hospital...

—Así son los hospitales públicos, Tatisa. No pueden quedarse la vida entera con un enfermo que no se va a curar, tienen enfermos esperando hasta en la calle.

—Hace meses que estoy pensando en este baile. Él vivió sesenta y seis años. ¿No podría vivir un día más?

La negrita sacudió el tutú y lo examinó a cierta distancia. Lo abrió de nuevo en su regazo y se inclinó hacia el platito con lentejuelas.

—Falta solo un pedazo.

—Un día más...

—Ven a ayudarme, Tatisa, con las dos pegando queda listo en un dos por tres.

Ahora ambas trabajaban a un ritmo acelerado, las manos yendo y viniendo del bote de pegamento al platito y del platito al tutú, curvo como un ala verde pesada de lentejuelas.

—Hoy Raimundo me mata —recomenzó la mujer, pegando las lentejuelas como por casualidad . Pasó el dorso de la mano sobre su frente mojada. Se quedó con la mano detenida en el aire. —¿Oíste?

La joven tardó en responder.

—¿Qué?

—Creo que escuché un gemido.

Ella bajó la mirada.

—Fue en la calle.

Inclinaron las cabezas hermanadas sobre la luz amarilla de la lámpara.

—Escucha, Lu, si te quedas hoy, solo hoy—comenzó en un tono manso. Se apresuró: —Te doy mi vestido blanco, aquél blanco, ¿sabes cuál? Y los zapatos, están nuevos aún, tú sabes que están nuevos. Podrías salir mañana, podrías salir todos los días, pero por el amor de Dios, Lu, ¡quédate hoy!

La empleada se sonrió triunfante.

—Ya te habías tardado, Tatisa. Desde un comienzo estoy esperando. Ah, pero hoy ni aunque me mataras me quedaba, hoy no. —El crisantemo cayó mientras sacudía la cabeza. Lo prendió con un pasador que abrió con los dientes. —¿Perder ese desfile? ¡Nunca! Ya hice mucho. —agregó, sacudiendo el tutú.—Listo, puedes ponértelo. Es un trabajo burdo, pero nadie va a notarlo.

—Te podría dar el abrigo azul— murmuró la joven, limpiándose los dedos con el pañuelo.

—Ni que fuera para acompañar a mi padre me quedaba, ¿escuchaste, Tatisa?, ni a mi padre, hoy no.

Se levantó de un salto, la muchacha fue hasta la botella y bebió con los ojos cerrados un par de tragos más. Se puso el tutú.

—¡Brrrr! Ese whisky es una bomba— rezongó aproximándose al espejo. —Anda, ven aquí a abrocharme, no tienes por qué quedarte con esa cara. Qué pesada.

La mujer tanteó los dedos por el tul.

—No encuentro los broches.

La joven se quedó frente al espejo, las piernas abiertas y la cabeza levantada. Miró a la mujer a través del espejo.

–Muriendo para nada, Lu. Estabas sin lentes cuando entraste al cuarto, ¿no es así? Entonces no viste bien, él estaba durmiendo.

–Quizá y sí me equivoqué.

–Claro que te equivocaste. Él estaba durmiendo.

La mujer frunció el ceño, enjugando en la manga del kimono el sudor del mentón. Repitió como un eco.

–Estaba durmiendo, sí.

–¡Apúrate, Lu, hace una hora que estás con esos broches!

–Listo.– dijo a la otra, bajito, mientras se dirigía hacia la puerta. –No me necesitas más, ¿cierto?

–¡Espera!– ordenó la muchacha, perfumándose rápidamente. Se retocó los labios y dejó el labial al lado de la botellita destapada– Ya estoy lista, vamos a bajar juntas.

–¡Tengo que irme, Tatisa!

–Espera, ya te dije que estoy lista.– repitió, bajando la voz –Solo voy por mi bolsa.

–¿Vas a dejar la luz encendida?

–Mejor, ¿no? Así la casa se ve más alegre.

En lo alto de la escalera, se juntaron más. Miraron hacia la misma dirección: la puerta estaba cerrada. Inmóviles, como si se hubieran petrificado en la fuga, las dos mujeres se quedaron oyendo el reloj de la sala. Fue la negrita quien se movió primero. La voz era un soplo:

–¿Quieres ir a darle un vistazo, Tatisa?

–Ve tú, Lu...

Intercambiaron miradas rápidamente. Gotas de sudor escurrían por las sienes verdes de la joven, un sudor turbio como el jugo de una cáscara de limón. El sonido prolongado de un claxon se fue fragmentando por fuera. Subió poderoso el sonido del reloj. Suavemente la empleada se despegó de la mano de la joven. Fue bajando las escaleras con la punta de los pies. Abrió la puerta de la calle.

—¡Lu! ¡Lu!— la joven llamó en un sobresalto. Se contuvo para no gritar.—Espérame, ¡ya voy!

Y apoyándose en la barandilla, pegada a ella, bajó precipitadamente. Cuando golpeó la puerta detrás de sí, rodaron por la escalera algunas lentejuelas verdes en la misma dirección, como si quisieran alcanzarla.

APÉNDICE E: El jardín salvaje– texto traducido

El jardín salvaje¹⁰⁰

–Daniela es algo así como un jardín salvaje –dijo el tío Ed mirando al techo.– Como un jardín salvaje...

Tía Pombinha asintió frunciendo el rostro astutamente. Y fue corriendo a buscar el maldito licor de cacao hecho en casa. Pasé la mano en la tapa de la caja de *marron glasé* que él había traído. Era la segunda o tercera vez que le regalaba una caja igual, yo ya sabía que aquel nombre era como el papel dorado envolviendo unas simples castañas azucaradas. Pero, ¿y un jardín salvaje? ¿Qué era un jardín salvaje?

Fue lo que le pregunté. Él me miró con aire de gigante de la montaña hablando con una hormiguita.

–Jardín salvaje es un jardín salvaje, niña.

–Ah, sí –le dije.

Y aproveché la entrada de tía Pombinha para huir de la sala. Al fin y al cabo la dichosa caja estaba cerrada, y no sería abierta tan pronto. Y el licor de cacao era tan malo que ya había sorprendido a una visita guardarlo en la boca para después escupirlo. En el lavabo, mientras fingía lavarse las manos.

Más tarde, mientras me ponía el camisón para ir a dormir, tía Pombinha entró a mi cuarto. Se sentó en la cama. La caja de dulces ya debía de estar metida en algún cajón. Tacaña, tacaña.

–Ed casado, ¡quién lo diría! Parece mentira, mi querido Ed casado desde hace más de una semana. ¡Pero por qué no me avisó, Jesucristo! Cómo se pudo casar, sin participar... ¡Qué locura!

–Seguramente no quiso hacer fiesta.

–Pero no era necesaria una fiesta, solo me hubiera gustado enterarme –lloriqueó, haciendo una mueca.– Justo anoche se me apareció en un sueño...

–¿Se te apareció? –le pregunté mientras me metía en la cama.

¹⁰⁰FAGUNDES TELLES, Lygia. “O jardim selvagem” In: *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Traducción al español por Zyanya Carolina Ponce Torres.

Los sueños de tía Pombinha eran siempre terribles, quizá algún día vendría a anunciar algún sueño que valiera la pena.

—No recuerdo muy bien cómo fue, él desapareció casi de inmediato entre otras personas. Pero lo que me puso nerviosa fue soñar con dientes esa misma noche. Ya sabes, soñar con dientes no es nada bueno.

—Ir al dentista es aún peor.

Sonrió sin ganas. Se puso muy sentimental cuando decidió arroparme.

— Me acabas de recordar a Ed de niño. Fui su mamá cuando nuestra madre murió. Y ahora se casa así de repente, sin invitar a la familia, como si lo avergonzáramos... Pero, ¿no es realmente extraño? ¿Y esa mujer, Jesucristo? Nadie sabe quién es ella...

—Ah, el tío Ed debe saber...

Creo le impactó mi respuesta porque se calmó un poco. Pero de pronto empezó a parlotear otra vez con esa voz ansiosa de quién tiene que tomar un tren, hablaba así cuando era hora de viajar.

—Se ve feliz, eso sin duda, pero al mismo tiempo me miró de una forma... Era como si quisiera decirme algo, pero no tenía el valor, lo sentí con tanta fuerza que hasta el corazón me dolió, quería preguntar, ¡Qué te pasa, Ed! ¿Puedes decirme qué te pasa? Pero él solo me miraba y no dijo nada. Tuve la impresión de que tenía miedo.

—¿Miedo de qué?

—No lo sé, no lo sé, pero sentí que veía al pequeño Ed otra vez. Le daba miedo la oscuridad, siempre quería dormir con las luces encendidas. Papá le prohibió ese cuento de la luz y ya no me dejaba ir allá a hacerle compañía, creía que podía malcriarlo con tantos mimos. Pero una noche no aguanté más y entré a escondidas a su cuarto. Estaba despierto, sentado en la cama. ¿Quieres que me quede hasta que te duermas?, le pregunté. Puedes irte, me dijo, ya no me importa estar en la oscuridad. Así que le di un beso, como hoy. Él me abrazó y me miró de la misma forma que me miró ahora, como queriendo confesar que tenía miedo. Pero sin tener el valor de confesarlo.

Disimulé un bostezo. Y me quité las cobijas porque ya estaba sudando. Cuando mi tía anunciaba una historia importante, sin falla aparecía alguna bobada sin importancia alguna. Además, tía Pombinha tenía la manía de encontrarle misterio a todo, incluso a

nuestro limonero que a veces daba unos limones medio dulces. No pasaba un día sin hablar de sus dichosos presentimientos.

–Pero ¿por qué tendría que tener miedo?

Ella frunció la frente. Sus ojitos redondos se pusieron aún más redondos.

– Ese es el punto... ¿Quién podría saberlo? Ed siempre fue muy discreto, no se le da abrirse con nosotros, oculta las cosas. ¡¿Qué mujer será esa?!

Entonces recordé lo que él había dicho, Daniela es como un jardín salvaje. Quise preguntar qué era un jardín salvaje. Pero tía Pombinha debía saber tanto como yo de esos jardines.

– ¿Y es guapa, tía?

– Ed dijo que es guapísima. Pero no es tan joven, parece que tiene la misma edad que él, casi cuarenta años...

– ¿Y no es bueno? Eso de ser medio vieja.

Meneó la cabeza con aire de quien aún podría decir un montón de cosas sobre este tema de la edad. Pero prefería no decir nada.

–Hoy por la mañana, cuando estabas en la escuela, su cocinera pasó por aquí, es amiga de Conceição. Dijo que ella se viste con los mejores sastres, solo usa perfume francés, toca el piano... Cuando estuvieron en la casa de campo, este último fin de semana, ella se bañó desnuda bajo la cascada.

–¿Desnuda?

–Desnudísima. Van a vivir en la casa de campo, él mandó reformar todo, dice que la casa quedó como sacada de una película. Y eso es lo que me preocupa, Ducha. ¿Qué fortuna estarán gastando en esas locuras? ¡Jesucristo, qué fortuna! ¿Dónde habrá encontrado a esta mujer?

–¿Pero no es rico?

–Ese es el punto... Ed no es tan rico como se cree.

Encogí los hombros. Nunca antes había pensando en el tema. Bostecé sin reparo. Tía Pombinha lo que tenía eran celos, siempre había de esas confusiones en las familias, incluso ya había leído sobre un caso parecido en una revista. Sabía hasta el nombre del

complejo, era un complejo de hermano con hermana. Hundí la cabeza en la almohada. Si tantas ganas tenía de platicar, ¿por qué no se le ocurrió traer los dulces? Para comérselos todos a escondidas, ¿no?

—Olvídalo, tía. No es asunto tuyo.

Ella posó las manos huesudas sobre las rodillas, con uñas onduladas, cortadas al ras. Pasé la lengua por la palma de mis manos para humedecerlas. Cada vez que miraba sus manos, tan secas como si hubieran estado trabajando con gis, necesitaba mojar las mías.

—Dicen que siempre anda con un guante en la mano derecha, nunca se quita el guante de esa mano, ni siquiera dentro de casa.

Me senté en la cama. Esta parte me interesaba.

—¿Usa un guante?

—En la mano derecha. Dicen que tiene docenas de guantes, cada uno de un color, combinando siempre con el vestido.

—¿Y no se lo quita ni siquiera dentro de casa?

—Ya amanece con él. Dicen que tuvo un accidente en esa mano, debe haberle quedado con algún defecto...

—¿Pero por qué no quiere que la vean?

—¿Yo qué voy a saber? Como Ed ni tocó el asunto, me dio un no sé qué preguntarle, esas cosas no se preguntan. Casado, quién diría... ¡Debe ser un marido ejemplar, siempre fue un niño tan bueno, tendrías que haber visto! Una verdadera joya...

Tía Pombinha siguió hablando durante un rato sobre la bondad de su hermano, pero yo solo conseguía pensar en aquella nueva tía que se bañaba desnuda debajo de la cascada. Y que no se quitaba el guante de la mano derecha.

El sábado en la mañana, cuando llegué a comer, supe que ella había pasado por la casa. Pateé mi portafolio. Las cosas que valían la pena siempre pasaban cuando yo estaba en la escuela. Tía Pombinha tartamudeaba, el cuello fino lleno de manchas rojizas. Se le ponía como de guajolote después de sufrir una fuerte emoción.

— Ah, ¡no te imaginas lo encantadora que es! ¡Nunca vi belleza igual, qué encanto de mujer ! Tan natural, tan sencilla y al mismo tiempo tan elegante, tan bien cuidada... ¡Fue tan cariñosa conmigo!

Me quedé mirando las piernas flacas de tía Pombinha con las medias desgastadas de color zanahoria. Bueno, entonces todo había cambiado.

–¿Quiere decir que le agradó, tía ?

–Mucho, me dejó realmente cautivada. Y trajo regalos, ven a ver -dijo tirándome del brazo. - Tres cortes de seda finísima para mí y una muñeca francesa para ti... ¡Bien güerita!

– Odio las muñecas.

– ¡Ducha! Te va a gustar esta, es la cosa más linda que existe, mírala nomás, ¿no es linda?

Me quedé viendo la muñeca dentro de la caja. Usaba guantecitos de encaje.

– ¿Y traía puesto el guante?

– Sí. Un guante verde, combinando con los zapatos. Al principio a una le parece raro el guante solo en aquella mano. Pero ¿es que no es realmente raro? Podría hacerse una cirugía plástica. En fin, tendrá sus razones. ¡Es un amor de mujer!

La plática del mes siguiente con la cocinera del tío Ed hasta me hizo olvidar los sucesivos ceros que había sacado en matemáticas. La cocinera había venido a indagar si Conceição sabía de algún buen trabajo para ella, estaba desempleada desde el día anterior. Tía Pombinha había ido al mercado, pudimos hablar tranquilamente mientras Conceição hacía la comida.

–Tu tío es muy bueno, pobre. Me cae muy muy bien –empezó ella mientras pellizcaba un bollito que Conceição había sacado de la freidora. –Pero no me cae para nada doña Daniela. Hacerle eso al pobre perro, ¿no lo puedo aceptar!

–¿Qué perro?

–El Kleber, allá de la casa de campo. Un perro tan simpático, pobre. Solo porque se enfermó y ella creyó que estaba sufriendo... ¿Tiene algún sentido hacerle eso a un perro?

– Pero ¿qué hizo?

– Le pegó un tiro.

– ¿Un tiro?

–Justo en la cabeza. Le puso el revólver en la oreja y ¡pum! lo mató como si se tratara de un juego... Nadie tendría que haber visto eso, ni tu tío, que estaba en la ciudad. Pero yo lo vi, lo vi con estos mismísimos ojos, tomó el revólver con esa mano enguantada y le disparó al pobrecito, murió allí mismo, sin un gemido... Después le pregunté, Pero, señora, ¿por qué lo hizo? ¡El animalito es de Dios! ¡No se hace una cosa así con un animalito de Dios! Entonces respondió que el Kleber estaba sufriendo mucho, que la muerte para él era un descanso.

– ¿Dijo eso?

La mujer le dio un mordisco al bollito. Lo sopló durante un rato porque estaba caliente como el infierno, ni siquiera yo pude con el mío.

- Dijo que la vida tenía que ser... ¡Ay! No me acuerdo. Pero dijo algo de la música, que todo tenía que ser como la música, sí eso fue. La enfermedad sin remedio era como un desafino, lo mejor era acabar con el instrumento pa que no siguiera desafinando. Incluso fue muy educada conmigo, se dio cuenta de lo nerviosa que estaba y quiso explicarme bien bien las cosas. Pero podía explicarme hasta que se le acabara la saliva y yo iba a seguir sin entender. Lo que sí me quedó muy claro fue que Kleber estaba muerto. El pobrecito.

– ¿Pero a ella le agradaba el perro?

– Creo que sí, siempre estaban juntos. Cuando aún estaba sano, la acompañaba todo contento a bañarse en la cascada... Solo le faltaba hablar, a aquel perro.

– ¿Te preguntó por qué te ibas?

– No. No preguntó nada. Nunca me trató mal, siendo justa, siempre fue muy amable con todos los empleados. Pero no sé, me molestó mucho muchísimo... ¡eso de matar al Kleber! Y montar a pelo como monta, cual indio, y bañarse en la cascada sin ropa... Una noche la mesa de la cena se volcó entera. El señor dijo que fue él quien tropezó con el pie de la mesa, pa no caerse, se agarró del mantel y se vino todo al suelo. Pero nadie me saca de la cabeza que quien volcó la mesa fue ella.

– ¿Por qué? ¿Por qué lo hizo?

– Cuando se enoja... Dan ganas de meterse en un agujero. Sus ojos, ese azul, cambian de color.

–¿No se quita nunca el guante?

—¡Hasta crees...! Creo que ni el señor ha visto esa mano. Ya amanece de guantecito puesto. Hasta en la cascada usa un guante de goma.

Conceição interrumpió la plática para mostrarle a su amiga una bolsa que se había comprado. Las dos se quedaron cuchicheando sobre hombros. Cuando tía Pombinha llegó, la mujer ya se estaba despidiendo, por suerte.

No hablé con nadie sobre esa historia. Pero me llevé un susto brutal cuando dos meses después tía Daniela llamó desde la casa de campo para avisar que tío Ed estaba muy enfermo. Tía Pombinha empezó a temblar. El cuello se volvió una única mancha roja.

- Seguro le reapareció la úlcera... ¡Mi querido Ed! Ay, Jesucristo, ¿será que es muy grave? Ducha, rápido, ve a buscar el calmante, quince gotas en un vaso de agua con azúcar. ¡Jesucristo! La úlcera...

Conté cincuenta. Y lo cargué de azúcar para disfrazar el sabor. Antes de llevarle el vaso, le puse un par de gotas más.

Tan pronto como despertó, a la hora de la cena, enloqueció al teléfono avisando al vejstorio de la hermandad que "el niño estaba enfermo".

—¿Y tía Daniela? -le pregunté cuando dejó de lloriquear.

—Está totalmente dedicada a él, no lo deja solo ni un minuto. Hablé también con el médico, dijo que nunca encontró un ser tan eficiente, ha resultado una gran enfermera y más. Es eso lo que me tranquiliza un poco. Mi querido niño...

Cuando Conceição me contó que él se había matado de un tiro, me llevé un buen susto. Pero aquel primer susto que había tenido cuando me dijeron que estaba enfermo había sido un susto aún mayor. Iba llegando de la escuela cuando Conceição vino corriendo a mi encuentro.

— ¡Tu tío Ed se mató esta mañana! ¡Se mató de un tiro !

Solté los libros.

— ¿Un tiro en la oreja?

—Ni idea de si fue en la oreja, no me contaron nada más, doña Pombinha estaba como loca, apenas y podía hablar. Ya se fue junto con las hermanas para la casa de campo, ¡fue un tremendo chilladero! Todas chillando al mismo tiempo, ¡un horror!

Esta vez agradecí haber estado en la escuela cuando llegó la noticia. Conceição se secó un par de lágrimas con el filo del delantal mientras freía papas. Tomé una papa que se había caído de la freidora y la hundí en sal. Estaba casi cruda.

– Pero, ¿por qué lo hizo, Conceição?

– Nadie lo sabe. No dejó carta, nada. ¡Nadie lo sabe! A lo mejor fue por la enfermedad, ¿no? ¿Tú también crees que fue por la enfermedad?

–Sí– coincidí, mientras esperaba que cayera otra papa de la freidora.

Ahora pensaba en tía Daniela enfundada en un vestido negro. Y de guante también negro, como no podía dejar de ser.

APÉNDICE F: Tan solo un saxofón – texto traducido

Tan solo un saxofón¹⁰¹

Anocheció y hace frío. “*Merde! voilà_l’hiver*” es el verso que según Jenofonte correspondería decir ahora. Aprendí con él que las groserías en boca de mujer son como babosas en corola de rosas. Soy mujer, por lo tanto, solo puedo decir groserías en lengua extranjera, si es posible, como parte de un poema. Entonces la gente a mi alrededor podrá ver cómo soy auténtica y al mismo tiempo erudita. Una puta erudita, tan erudita que si quisiera podría decir las peores bajezas en griego antiguo, Jenofonte sabe griego antiguo. Y la babosa quedaría irreconocible como le corresponde a una babosa en una corola de cuarenta y cuatro años. Jesús, cuarenta y cuatro años y cinco meses. Fue rápido, ¿no? Rápido. Seis años más y tendré medio siglo, he estado pensando mucho en ello y siento el propio frío secular que viene de la duela y se cuele por el tapete. Mi tapete es persa, todos mis tapetes son persas pero no sé lo que hacen esos bastardos que no impiden que el frío se instale en la sala. Hacía menos frío en nuestro cuarto, con las paredes tapizadas de estopa y el tapetito de yute en el suelo, él mismo tapizó las paredes y colgó retratos de antepasados y grabados de la Virgen de Fra Angélico, le apasionaba Fra Angélico.

¿Dónde ahora? ¿Dónde? Podría mandar prender la chimenea pero eché al camarero, a la mucama, al cocinero –los eché uno a uno, me entró una desesperación y mandé a volar a toda la chusma, ¡a la calle, a la calle! Me quedé sola. Hay leña en algún lugar de la casa pero no se trata de solo encender el cerillo y tocar la leña como en el cine, el japonés se quedaba ahí por horas haciendo de todo, soplando hasta que el fuego se prendiera. Apenas y tengo fuerza para encender el cigarro. Estoy aquí sentada hace no sé cuánto tiempo. Desconecté el teléfono, me envolví en la manta, traje la botella de whisky y estoy aquí bebiendo bien despacito para no ponerme hasta las manitas, hoy no, hoy quiero estar lúcida, viendo una cosa, viendo otra.

Y hay un montón de cosas para ver tanto por dentro como por fuera, y aún más por fuera, un chingo de cosas que compré por el mundo entero, cosas que ni sabía que tenía y solo las veo ahora, justo ahora que está oscuro. Es que fuimos oscureciendo juntas, la sala y yo. Una sala de una estupidez atroz, artificiosa, pretenciosa. Y sobre todo rica, exorbitando de riqueza, abrí un saco de oro para que el decorador se regocijara en él. Y

¹⁰¹FAGUNDES TELLES, Lygia. “Apenas um saxofone” In: *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Traducción al español por Zyanya Carolina Ponce Torres.

vaya que se regocijó, el maricón. Se llamaba Renê y llegaba tempranito con sus telas, terciopelos, muselinas, brocados, “Hoy traje para el sofá un tapiz directo de Afganistán, ¡completamente divino! ¡Di-vino!”. Ni el tapiz era de Afganistán ni él tan maricón, una mistificación, un cálculo. Cierta vez lo sorprendí solo, fumando cerca de la ventana, la expresión fatigada de un actor que ya está harto de representar. Se asustó cuando me vio, como si lo hubiera atrapado in fraganti robando un cubierto de plata. Retomó entonces el ademán efervescente y salió meneándose todo para mostrarme el oratorio, un oratorio falsamente antiguo, todo hecho hace tres días pero con hoyitos en la madera imitando apolillado de tres siglos. “Este ángel solo puede ser de Aleijadinho, ¡mira esos cachetes! Y los ojos con las esquinas caídas, un poquitín estrábicos...” Yo coincidía con el mismo tono histérico, aunque supiera perfectamente que Aleijadinho tendría que tener más de diez brazos para conseguir hacer aquel montón de ángeles, la casa de Madô también tiene miles de ellos, todos auténticos, “Un poquitín estrábicos”, repitió ella con la voz en falsete de Renê. Cierta caché colonial de gran lujo. Y yo sabiendo que estaba siendo engañada y sin importarme, al contrario, sintiendo un agudo placer en comer gato por liebre. Leí ayer que ya están comiendo ratas en Saigón y leí también que ya no hay mariposas por allá, nunca más habrá una sola mariposa... Entonces rompí en llanto como una loca, no sé si por las mariposas o las ratas. Creo que nunca había bebido tanto como últimamente y cuando bebo así me pongo sentimental, lloro sin razón. “Te tienes que cuidar”, dijo Renê la noche en que nos pasamos de copas, apenas me pongo a pensar en eso que me dijo, ¿por qué me debo cuidar?, ¿por qué? Lo contraté después para hacer la decoración de la casa de campo, “Tengo los muebles ideales para esa casa tuya”, me avisó y me compré los muebles ideales, me lo compré todo, me compraría hasta la peluca de María Antonieta con todos sus laberintos hechos por las polillas y de pilón el polvo por el cual no me iba a cobrar nada, una sencilla contribución del tiempo, claro. Claro.

¿Dónde ahora? A veces cerraba los ojos y los sonidos eran como una voz humana llamándome, envolviéndome, ¡Luisiana, Luisiana! ¿Qué eran aquellos sonidos? ¿Cómo podían parecer voz de gente y ser al mismo tiempo tan más poderosos, tan puros? Y cándidos como olas renovándose en el mar, aparentemente iguales, solo aparentemente. “Este es mi instrumento”, dijo él deslizando la mano por el saxofón. Con la otra mano en forma de concha, me cubrió el seno: “y esta es mi música”.

¿Dónde, dónde? Miro mi retrato encima de la chimenea. “En la chimenea tiene que ir tu retrato”, determinó Renê en tono autoritario, a veces era autoritario. Me presentó a su

novio, pintor, por lo menos me hacía pensar que era su novio porque ahora ya no sé de nada. Y el efebo de caracoles en la frente me pintó toda de blanco, una Dama de las Camelias regresando del campo, el vestido largo, el cuello largo, todo así tan espigado e iluminado como si tuviera al propio ángel candelero¹⁰² de la escalera encendido dentro de mí. Ya todo se oscureció en la sala menos el vestido del retrato, allá está él, diáfano como la mortaja de un ectoplasma flotando suavísimo en el aire. Un ectoplasma mucho más joven que yo, sin dudas el lamehuevos del efebo era lo suficientemente astuto para imaginar cómo me veía a los veinte años. “Te ves un poco diferente en el retrato”, admitió él, “pero el caso es que no estoy solo pintando tu rostro”, agregó sutilmente. Con eso quería decir que estaba pintando mi alma. Coincidí al instante, incluso me conmoví cuando me vi de cabellera eléctrica y ojos vidriosos. “Mi nombre es Luisiana”, me dice ahora el ectoplasma. “Hace muchos años eché a la calle a mi amado y desde entonces morí.”

¿Dónde...? Tengo un yate, tengo un abrigo de visón plateado, tengo una corona de diamantes, tengo un rubí que ya estuvo incrustado en el ombligo de un famosísimo sah, hasta hace poco sabía el nombre de ese sah. Tengo un viejo que me da dinero, tengo un joven que me da placer y además tengo un sabio que me da clases sobre doctrinas filosóficas con un interés tan platónico que ya en la segunda clase se acostó conmigo. Venía tan humilde, tan miserable con su traje de luto empolvado y botines de viudo que cerré los ojos y me acosté, Ven, Jenofonte, ven. “No soy Jenofonte, no me llame Jenofonte”, me imploró y su aliento tenía el aroma reciente de pastillas Valda, era Jenofonte, nunca hubo alguien tan Jenofonte como él. Como nunca hubo una Luisiana más Luisiana que yo, nadie sabe de ese nombre, nadie, ni el padrote de mi papá que ni siquiera esperó a que yo naciera para ver cómo era, ni la pobrecita de mi mamá que ni siquiera vivió para registrarme. Nací aquella noche en la playa y fue aquella noche que recibí un nombre que duró mientras duró el amor. La otra madrugada, cuando me empedé y fui a hablar con mi abogado para que no pusieran en mi lápida otro nombre que no fuera ese, él soltó aquella risita execrable, “¿Luisiana? ¿Pero por qué Luisiana? ¿De dónde sacaste ese nombre?”. Se controló para no zarandearme por haberlo despertado a aquella hora, se vistió y muy cortésmente me trajo a casa, “Como gustes, querida, ¡tú mandas!”. Y soltó esa risita, Al fin y al cabo, una puta borracha pero rica tiene el derecho de poner en su lápida el nombre que le dé la gana, fue probablemente lo que pensó. Pero ya no me importa lo que piensa, él y toda la gentuza que me rodea,

¹⁰²*Anjo tocheiro*: posible remisión a una escultura del artista barroco Aleijadinho

opinión ajena es este tapete, este lustre, aquel retrato. Opinión ajena es esta casa con los santos arrollados por mil cargas.

Pero antes me importaba y cómo. A causa de esa opinión tengo hoy un piano de cola, tengo un gato siamés con un arete en la oreja, tengo una casa de campo con alberca y en los baños, papel higiénico con florecitas doradas que el viejo trajo de Nueva York junto con un estuche de plástico que toca una musiquita mientras una desenrolla el papel, “*Oh! My Last Rose of Summer!...*”. Cuando me dio los rollos, me dio también los frascos de caviar, “Hay que dorar la píldora ”, dijo riendo con su brusquedad habitual, es un brusco sin remedio, si no escupiera dólares ya lo habría mandado a la china con todo y sus palos de golf y calzones perfumados con lavanda. Tengo zapatos con hebillas de diamantes y un acuario con una selva de coral al fondo, cuando el viejo me dio la perla, creyó super original el esconderla al fondo del acuario y mandarme a buscarla: “Caliente, muy caliente. ¡No, frío...!”. Y yo me hacía la niña y reía cuando lo único que quería era decirle que se metiera esa perla por el trasero y me dejara en paz, ¡Déjame en paz! él, el joven ardiente con todos sus ardores, Jenofonte con su aliento a yerbabuena –echarlos a todos como lo hice con la servidumbre, todos unos cabrones que me orinan la leche y se retuercen de la risa cuando me caigo de borracha.

¿Dónde, Dios mío? ¿Dónde ahora? Tengo también un diamante del tamaño de un huevo de paloma. Cambiaría el diamante, los zapatos de hebilla, el yate -lo cambiaría todo, anillos y dedos, para poder oír aunque sea un poco la música del saxofón. Ni siquiera haría falta verlo, juro que no pediría tanto, me bastaría con saber que está vivo, vivo en algún lugar, tocando su saxofón.

Quiero dejar bien claro que la única cosa que existe para mí es la juventud, todo lo demás es una babosada, lentejuelas, abalorios. Podría hacerme dos mil cirugías plásticas y no resulta, en el fondo es la misma mierda, solo existe la juventud. Él era mi juventud pero en aquel tiempo yo no lo sabía, al momento una nunca sabe ni puede saberlo, es todo tan natural como el día que sucede a la noche, como el sol, la luna, yo era joven y no pensaba en eso como no pensaba en respirar. ¿Acaso alguien pone atención al acto de respirar? Sí, lo hace, pero cuando la respiración está jodida. Entonces da aquella tristeza de, caramba, yo respiraba tan bien...

Él era mi juventud, él y su saxofón que lucía como oro. Sus zapatos estaban sucios, la camisa desarrapada, la cabellera hecha un nido, pero el saxofón siempre estaba meticulosamente limpio. También tenía una manía con los dientes que eran de una

blancura que jamás había visto, cuando él ~~yo~~-reía yo paraba de reírme solo para quedarme mirando. Traía el cepillo de dientes en el bolsillo y el pañal para limpiar el saxofón, se encontró en un taxi una caja con una docena de pañales Johnson y desde entonces empezó a usarlos para todo fin-: era el pañuelo, la toalla para la cara, la servilleta, el trapito de la mesa y el trapo para limpiar el saxofón. También fue la bandera de paz que usó durante nuestra pelea más seria, cuando quiso que tuviéramos un hijo. Le apasionaban tantas cosas...

La primera vez que nos amamos fue en la playa. El cielo palpitaba de estrellas y hacía calor. Así que fuimos rodando y riendo hasta las primeras olas que hervían en la arena y ahí nos quedamos desnudos y abrazados en el agua tibia como la de una palangana. Se preocupó cuando le dije que ni siquiera había sido bautizada. Tomó el agua con las manos en forma de concha y la vertió sobre mi cabeza: “Yo te bautizo, Luisiana, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén.” Pensé que estaba jugando pero nunca lo vi tan serio. “Ahora te llamas Luisiana”, dijo besándome el rostro. Le pregunté si creía en Dios. “Dios me apasiona”, susurró recostándose de espaldas, las manos entrelazadas debajo de la nuca, la mirada perdida en el cielo: “Lo que más me deja perplejo es un cielo así como este”. Cuando nos levantamos corrió hasta la duna donde estaba nuestra ropa, tomó el pañal que cubría el saxofón y lo trajo delicadamente con la punta de los dedos para secarme con él. Entonces tomó el saxofón, se sentó acurrucado y desnudo como un niño fauno y comenzó a improvisar muy bajito, formando con el burbujeo de las olas una tierna melodía. Cálida. Los sonidos crecían temblorosos como pompas de jabón, ¡mira esta qué grande! mira esta ahora más redonda... ¡ah, explotó! ¿Si me amas serías capaz de quedarte así de desnudo en aquella duna y tocar, tocar lo más alto que puedas hasta que venga la policía? le pregunté. Él me miró sin pestañear y fue corriendo en dirección a la duna y yo corría atrás y gritaba y reía, reía porque él ya había empezado a tocar a todo pulmón.

Mi compañera del curso de danza se casó con el baterista de una banda que tocaba en un club, hubo fiesta. Fue ahí que lo conocí. En medio de toda la algarabía la mamá de la novia se encerró en el cuarto llorando, “¡Mira nomás en qué medio mi hija fue a parar! ¡puro vagos, pura escoria...! La recosté en la cama y fui a buscar un vaso de agua con azúcar pero en mi ausencia los invitados descubrieron el cuarto y cuando regresé las parejas ya se habían desbordado hasta ahí, agarrándose en los cojines por el suelo. Salté a la gente y me senté en la cama. La mujer lloraba, lloraba hasta que poco a poco el llanto se fue desvaneciendo y de repente paró. Yo también había parado de hablar y nos

quedamos las dos bien calladas, escuchando la música de un joven que yo aún no había visto. Estaba sentado en la penumbra, tocando el saxofón. La melodía era mansa pero al mismo tiempo tan elocuente que quedé inmersa en un sortilegio. Nunca había oído nada parecido, nunca nadie había tocado un instrumento así. Todo lo que había querido decirle a la mujer y no había podido, él lo decía ahora con el saxofón: que no llorara, que todo estaba bien, todo estaba bien cuando había amor. Estaba Dios, ¿ella no creía en Dios? preguntaba el saxofón. Y estaba la infancia, aquellos sonidos brillantes hablaban ahora de la infancia, ¡mira la infancia...! La mujer paró de llorar y ahora era yo quien lloraba. Alrededor, las parejas oían en un silencio fervoroso y sus caricias se fueron haciendo más profundas, más verdaderas porque la melodía también hablaba de sexo vivo y casto como un fruto que madura al viento y al sol.

¿Dónde? ¿Dónde...? Me llevó a su departamento, habitaba un departamento minúsculo en el décimo piso de un edificio viejísimo, toda su fortuna era aquel cuarto con un baño diminuto. Y el saxofón. Me contó que había recibido el departamento como herencia de una tía que leía las cartas. Después, un día dijo que lo había ganado en una apuesta y cuando otro día ya iba a empezar a contar una tercera historia, lo interpele y se empezó a reír, “¡Hay que variar las historias, Luisiana, lo divertido es improvisar que para eso tenemos imaginación! Es triste cuando una historia se queda la vida entera igual...” E improvisaba todo el tiempo y su música era siempre ágil, rica, tan llena de invenciones que me llegaba a afligir, ¡Vas componiendo y lo vas perdiendo todo, tendrías que anotar, escribir lo que compones! Él sonreía. “Soy un autodidacta, Luisiana, no sé leer ni escribir música y ni hay que saberlo para ser un sax tenor, ¿sabes lo que es un sax tenor? Es lo que soy.” Tocaba en una banda que tenía un contrato con un club nocturno y su única ambición era tener un día su propia banda. Y tener un tocadiscos de buena calidad para escuchar a Ravel y a Debussy.

¡Nuestra vida fue tan maravillosamente libre! Y tan llena de amor, cómo nos amamos y nos reímos y lloramos de amor en aquel décimo piso, cercados por grabados de Fra Angélico y retratos de sus antepasados. “No son mis parientes, encontré todo en un baúl de un sótano”, me confesó una vez. Señalé el retrato más antiguo, tan antiguo que solo restaba la cabellera oscura de la mujer. Y las cejas. ¿A esta también la encontraste en el baúl? le pregunté. Se rio y a la fecha sigo sin saber si era verdad o no. Si de verdad me amas, le dije, entonces sube en aquella mesa y grita con todas tus fuerzas, ¡Son todos ustedes unos cornudos, son todos unos cornudos! y luego baja de la mesa y salte pero sin correr. Me dejó el saxofón para que lo cuidara mientras yo salía huyendo y riendo,

¡No, no, estaba jugando, no era en serio! En la esquina alcancé a escuchar sus gritos en pleno bar, “Cornudos, todos unos cornudos!”. Me alcanzó en medio de la gente estupefacta, “Luisiana, Luisiana, no me niegues, Luisiana!”. Otra noche -habíamos salido de un teatro- no resistí y le pregunté si era capaz de cantar ahí en el vestíbulo un fragmento de ópera, ¡Ándale, si de verdad me amas, canta aquí y ahora en la escalera una parte de *Rigoletto*!

Si de verdad me amas, ¡llévame ahora mismo a un restaurante, cómprame ya aquellos aretes, cómprame inmediatamente un vestido nuevo! Él ahora tocaba en más lugares porque yo empecé a ponerme exigente, si de verdad, de verdad, de verdad me amas... Salía a las siete de la noche con el saxofón debajo del brazo y no regresaba hasta muy tempranito. Entonces limpiaba meticulosamente la boquilla del instrumento, lustraba el metal con el pañal y se quedaba tamborileando distraídamente, sin cansancio alguno, sin desgaste alguno, “Luisiana, tú eres mi música y no puedo vivir sin música”, decía embocando la boquilla del saxofón con el mismo fervor con el que embocaba mi pecho. Empecé a ponerme irritable, inquieta, era como si tuviera miedo de asumir la responsabilidad de tamaño amor. Quería verlo más independiente, más ambicioso. ¿No tienes ambición? Ya no está de moda ser artista sin ambición, ¿qué futuro puedes tener así? Siempre era el saxofón quien me respondía y la argumentación era tan definitiva que me avergonzaba y me sentía miserable por estar exigiendo más. Aun así, exigía. Pensé abandonarlo pero no tuve la fuerza, no la tuve, preferí que nuestro amor se pudriera, que se volviera tan insoportable que cuando él se fuera saliera lleno de asco, sin mirar atrás.

¿Dónde ahora? ¿Dónde? Tengo una casa de campo, tengo un diamante del tamaño de un huevo de paloma... Me pintaba los ojos delante del espejo, tenía un compromiso, vivía llena de compromisos, iba a un club con un banquero. Acurrucado en la cama, él tocaba en sordina.

Los ojos se me fueron llenando de lágrimas. Los sequé con el pañal del saxofón y me quedé mirándome la boca. Los labios estaban más finos crispados así. Aparté la vista del espejo. Si de verdad me amas, dije, si de verdad me amas entonces salte y mátate inmediatamente.