

# UNA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN PARA LA NOVELA *LIVRO*, DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Diana Érika Alcaraz López<sup>1</sup>

FFYL – UNAM, México

## Resumen

El presente artículo tiene como objetivo presentar y comentar las principales características de mi propuesta de traducción para la novela *Livro* del autor portugués José Luís Peixoto, publicada en 2018 por la editorial mexicana Arlequín. Como parte de la contextualización de la obra traducida, se hablará de forma general acerca de la novela, de su importancia en el mundo de la literatura lusófona, de su estilo y de sus personajes, por ser relevante para el entendimiento de las implicaciones que esto tuvo en el proceso de traducción.

Además, se hará una breve revisión sobre los métodos “domesticación” y “extranjerización” de un texto traducido, de acuerdo con las teorías de Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin, Antoine Berman, Lawrence Venuti y Boris Schnaiderman, tomadas como base para fundamentar decisiones finales con respecto al tratamiento de algunas dificultades y problemáticas de traducción. Se expondrán las principales características de esta propuesta enfatizando la manera en la que los elementos tanto extranjerizantes como domesticantes que la conforman cumplen determinadas funciones dentro de la ficción y son significativas en el impacto que produce su lectura, destacando los diferentes problemas de traducción que se presentaron en el proceso de trabajo, así como las estrategias utilizadas para el tratamiento de los mismos. Con todo lo anterior, además de ofrecer un panorama de los aspectos más significativos que conforman la propuesta de traducción para la novela *Livro* de José Luís

---

<sup>1</sup> ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0334-4751>; Email: [diana.alcaraz@filos.unam.mx](mailto:diana.alcaraz@filos.unam.mx).

Peixoto, se reflexionará en torno a la vinculación de las teorías arriba mencionadas a una experiencia práctica de traducción.

**Palabras clave:** José Luís Peixoto, *Livro*, traducción, extranjerización, domesticación.

### Abstract

The aim of this article is to present and comment on the main aspects of my translation proposal for the novel *Livro* by the Portuguese author José Luís Peixoto, published in 2018 by the Mexican publishing house 'Arlequín'. As part of the contextualisation of the translated work, we will talk in a general way about the novel, its importance in the world of Lusophone literature, its style and its characters as it is relevant for the understanding of the implications this had on the translation process.

A brief review will be made on the methods of "Domestication" and "Foreignization" of a translated text, according to the theories of Friedrich Schiermacher, Walter Benjamin, Antoine Berman, Lawrence Venuti and Boris Schnaiderman, taken as a basis to support final decisions regarding the treatment of some translation difficulties and problems. The main characteristics of this proposal will be presented, emphasising the way in which the foreignising and domesticating elements that make it up fulfil certain functions within the fiction and are significant in the impact produced by its reading, highlighting the different translation problems that arose in the work process, as well as the strategies used to deal with them. In addition to offering an overview of the most significant aspects that make up the translation proposal for the novel *Livro* by José Luís Peixoto, this paper will reflect on the link between the above-mentioned theories and a practical translation experience.

**Keywords:** José Luís Peixoto, *Livro*, translation, foreignisation, domestication.

## 1. Introducción

La novela *Livro*, de José Luís Peixoto, fue publicada en septiembre de 2010, el eje central de la historia es la inmigración de los portugueses a Francia durante los años 60 y 70, en las crudas décadas de la dictadura de Antonio de Oliveira Salazar. Un asunto que llamó la atención fue que la novela se desarrollara, en parte, en un lugar alejado de la capital portuguesa, el cual había tenido su inspiración en Galveias, el pueblo natal del autor, por consiguiente, los personajes de esta obra muestran marcados trazos de ruralidad.

Cuando *Livro* fue publicado, Peixoto ya era un autor destacado, ya que en 2001 había ganado el “Premio José Saramago” por *Nenhum Olhar*, por lo que *Livro* fue un texto muy esperado y con los años ocuparía un lugar importante en la literatura lusófona. En 2013 la obra sería acreedora al premio “Libro d’ Europa”, otorgado en Italia a la mejor novela europea. Actualmente, esta novela sigue siendo motivo de menciones, artículos, estudios y traducciones, por lo que podemos encontrarla en español, francés, polaco y recientemente en macedonio.

La traducción mexicana de esta novela, de la cual se hablará en el presente texto, fue posible gracias al apoyo de la DGLAB y del Instituto Camões, quienes, mediante el “Programa especial de apoyo a la traducción, edición y reedición”, auspiciaron el proyecto, del cual se desprende ahora este artículo que tiene por objetivo presentar y comentar las principales características de esta propuesta, sus implicaciones y su vinculación con algunas teorías traductológicas.

## 2. El estilo y las voces en *Livro*

La estructura de *Livro* está dividida en dos partes, visibles no sólo por una división expresa dentro de la obra – marcada con los números 1 y 2 – sino también por la presencia de dos estilos distintos en cada una de ellas, notables en los tipos de narradores y en las formas de expresión de los personajes.

La primera parte de la novela sigue una línea temporal que abarca un periodo de veintiséis años, de 1948 a 1974, su voz narrativa es omnisciente y heterodiegética. Una cualidad que caracteriza a esta primera voz, es el nivel de descripción que maneja, ya que conduce al lector pormenorizadamente a través de los asuntos y paisajes de la historia, mostrando todo tipo de detalles y sutilezas, por ejemplo: los delicados movimientos de la hierba, los pasos de una lagartija sobre el muro de una casa, los pensamientos del personaje principal, las palabras de una madre o las actividades del albañil del pueblo:

O pedreiro estava na varanda da casa da Dona Milú. Pelas suas contas, mais meio dia e terminava as pequenas obras para as quais tinha sido chamado e que, sozinho, lhe levaram quase duas semanas. O pedreiro abria um buraco na parede da varanda da casa da Dona Milú e chamava-se Josué. Era novo, tinha trinta e oito anos. O pedreiro entalou um dedo entre o maço e o escopro, deixou cair o escopro ao lado dos pés e enrodilhou o rosto. Soprou o dedo, pfff; depois, para esquecer, cuspiu com força. O vento parou nesse instante.

Um arco longo e demorado.

Em baixo, o cuspo estalou no centro de uma pedra do passeio. Aí ficou, a secar ou a ser esquecido (Peixoto, 2010, p. 16)<sup>2</sup>.

El detalle de esta descripción es notable cuando la voz narrativa conduce la atención del lector en diferentes direcciones: las acciones y pensamientos del albañil, el sonido y la sensación del golpe en el dedo y la trayectoria que dibuja el escupitajo de Josué hasta llegar al suelo. En esta parte del libro el narrador presenta minuciosamente a los personajes que permitirán al lector descubrir situaciones y escenas típicas de la vida cotidiana del pueblo. Habrá desde anécdotas personales hasta historias de amor, teniendo como plano de fondo escenas típicas de un pueblo rural. La forma de expresión de los personajes tendrá una

---

<sup>2</sup> Los fragmentos de la novela citados en el presente trabajo contienen la ortografía del texto originalmente publicado por Quetzal Editores, es decir, la ortografía anterior al acuerdo ortográfico de 2010.

relación intrínseca con ese universo, frases y vocabulario populares surgirán en los diálogos. Algunos discursos contienen vocabulario soez que evidencia el grado de coloquialidad de la intervención y el registro popular de los personajes, como lo muestra, por ejemplo, la siguiente intervención del albañil Josué y de cuya traducción se hablará más tarde: “Têm miúfa. São uns ratos borrados. [...] A culpa é do Salazar, esse filho de uma correnteza de putas, esse cão. E o padre é outro que tal. Enchem o bandulho de bolos, massa finta, mas têm a cabeça cheia de estrume. [...]” (Peixoto, 2010, p. 97).

Las formas peculiares de expresión popular de los personajes, la aparición de regionalismos y de frases idiomáticas son características esenciales de la primera parte de esta novela, así como una voz narrativa sumamente descriptiva y de ritmo pausado, llega a ser incluso poética.

Por otro lado, en la segunda parte de la novela, que comprende una línea temporal entre 2008 y 2010, resulta evidente la introducción de un narrador homodiegético, su estilo es mucho más directo, sobrio e incluso ácido comparado con el primer narrador y, aunque en algunos intervalos aparece la voz de este último, ya no es la más representativa.

Los personajes son presentados años más tarde, cuando todos han regresado a Portugal, tras haber vivido en Francia. A partir de este momento los eventos ocurridos entre el pueblo, Lisboa y París se narran en primera persona.

La voz narrativa corresponde al personaje Livro, un hombre erudito, aunque petulante, de 36 años, estudiante de la Sorbona en París.

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

Indique os seguintes dados:

- (1) Nome da sua mãe.
- (2) Autor/a mais antigo que já leu.

(3) Título do último livro que terminou de ler (sem

contar com este, que ainda não terminou de ler).

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

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

Se algum dia tiver uma filha, hei-de chamar-lhe \_\_\_\_\_(1), como a minha avó.

Não hei-de obrigá-la a ler \_\_\_\_\_(2), lerá apenas aquilo que escolher. Se

encontrar um exemplar de \_\_\_\_\_(3) À margem disso,

havemos de \_\_\_\_\_(4) juntos [...] (Peixoto, 2010, p. 207).

Es así como abre la segunda parte de la obra, por lo que se trata de un cambio sorpresivo que contrasta con el tono y estilo que el narrador anterior venía utilizando, además, se destaca el uso recurrente de notas a pie de página, utilizadas como explicaciones sobre sentimientos o ideas del narrador; por ejemplo, a la oración: “A casa onde passei a minha infância e adolescência tinha cento e sesenta metros quadrados” (Peixoto, 2010, p. 211), se añade la nota:

Nunca encontrei o abrigo que ainda procuro, uma mão que me feche no seu interior e me guarde no bolso de dentro do casaco, paredes que me digam com veludo: descansa, menino. Mas procuro, continuo, como se acreditasse que vou encontrar. (Peixoto, 2010, p. 211).

El narrador refleja un lenguaje más formal, sobrio y académico, intentando emular, incluso, el tono de un crítico literario, al opinar sobre la primera parte de la novela *Livro*:

O enredo é frouxo, invertebrado e, nos momentos esparsos em que consegue encaixar-se com interesse relativo, narra experiências banais, histórias que não se distanciam daquelas que poderiam pertencer ao vizinho ou, quando muito, ao vizinho do vizinho[...] A raiz da vulgaridade generalizada está, sem dúvida, na falta de experiência vivida do autor, que não é nenhum Jack London, nenhum Kerouac (Peixoto, 2010, p. 224).

Luego de hacer referencia a la primera parte de *Livro*, también criticará la segunda parte de la novela, esto es, en la que él mismo funge como voz narrativa:

A segunda parte consiste num desequilíbrio estrutural injustificado, experimentalismo fora de tempo. É nesse ponto que o romance atinge níveis intoleráveis de arrogância. Para lá das constantes referências a autores que ele, nitidamente, desconhece, num exercício fútil de name-drop, esperteza de google, o clímax de insensatez é alcançado numa espécie de autocrítica que, fazendo parte do romance, se refere ao próprio romance. A auto-referencialidade e o pós-modernismo têm as costas largas. Aquilo que transparece é a tentativa de, com esse artifício, levar os outros a dizer que o seu romance não é assim tão mau (Peixoto, 2010, p. 227).

La forma de expresión de los personajes en este punto de la historia es diferente, debido a que casi todos pasaron años en Francia y esto produjo un impacto a la hora de comunicarse. Cosme, por ejemplo, adoptó una forma de hablar peculiar combinando el portugués con el francés como un modo de expresión cotidiano:

Em chegados, o Cosme podia começar a queixar-se dos *fogos ruges*, das *embutelhagens* ou das *auto-rutas*. O pai dele mantinha um sorriso de não entender e o Cosme murmurava-me: É muito anciano, está próprio para toda a sorte de *maladias*. (Peixoto, 2010, p. 249).

Las hijas de Cosme, unas trillizas nacidas en Francia, no logran expresarse en portugués y así lo indica la voz narrativa:

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

Comment ça se prononce? Fiz-lhe notar que, erradamente, os franceses acentuam sempre a última sílaba das palavras estrangeiras; demorei-me a explicar-lhe a diferença entre o xis e o cê-agá mas, passados minutos, já estava outra vez baralhada. (Peixoto, 2010, p. 222).

El tema de la comunicación en la familia de Cosme es presentado por el narrador de una manera cómica:

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

*Tá gola.*

Elas respondiam:

*Mafú.*

Tanto as trigémeas, como o Cosme, como a mulher dele, a fazer o quarto ou a fazer a loiça, falavam este grego/latim que eu percebia bem. (Peixoto, 2010, p. 233).

Si en la primera parte de la obra la importancia de la expresión de los personajes se halla en la esfera de lo coloquial, lo que caracteriza a los personajes en esta segunda parte es la mezcla de dos idiomas y la aparición de extranjerismos.

La primera voz narrativa tiene un estilo más descriptivo y concentra su atención en los detalles de las situaciones y los personajes que presenta y la segunda voz posee un estilo directo, un lenguaje más académico, práctico y formal.

El modo de expresión de los personajes es también diferente, mientras que en la primera parte se expresan mayoritariamente por medio de un registro popular, en la segunda, estos mismos personajes utilizan mezclas de portugués y francés para comunicarse.

Estas dos divisiones significativamente diferentes en un mismo texto, tanto en los estilos narrativos como en la forma de expresión de los personajes, dieron lugar a interesantes problemáticas de traducción y de esto se hablará más adelante.



### 3. “Extranjerización” y “domesticación” de un texto traducido

Al tener al frente una novela con las características anteriormente analizadas y con el compromiso de una traducción íntegra de la obra, surgen las dudas sobre cuál será el mejor método de traducción posible. En el caso particular de *Livro*, fue inevitable pensar en dos conceptos: “domesticación” y “extranjerización” como posibles caminos para el tratamiento de las problemáticas presentadas durante el proceso de traducción. De tales conceptos se hablará a continuación.

Como es ya conocido, en *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Friedrich Schleiermacher (1996) indica que reconoce dos formas de traducir un texto: “A mi juicio, sólo hay dos [procesos]: o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible, y hace que el lector se acerque a él; o bien deja lo más tranquilo posible al lector, y hace que el autor se acerque a él.” (Schleiermacher, 1996, p. 137).

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

Tan completamente diferentes entre sí son ambos que, en cualquier caso, hay que seguir uno de los dos con el mayor rigor posible, pues de lo contrario cualquier mezcla daría necesariamente un resultado muy dudoso, y sería de temer que lector y escritor no llegasen a encontrarse nunca. (Schleiermacher, 1996, p. 137).

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

originalmente; este tipo de traducción que refleja la marca de lo extranjero deberá tener como destinatario un lector que esté dispuesto a recibir y celebrar todo lo que sea diferente a su propia cultura.

Schleiermacher muestra su inclinación por este último método, al señalar que una traducción en la que se pretenda esconder la esencia del texto original será una difícil empresa, ya que esto significa pensar al autor original como un hablante nativo de la lengua meta y se podría caer en inexactitudes y contradicciones. Al respecto, comenta: “[...] puede decirse que el propósito de traducir tal y como el autor habría escrito originalmente en la lengua a la que se le traduce no sólo es inalcanzable, sino además fútil y vano [...]” (Schleiermacher, 1996, p. 144).

En la medida en la que el traductor evite palabras y conceptos extranjeros, más caerá en la necesidad de parafrasearlos y explicarlos, aumentando inútilmente el volumen del texto y haciéndolo incluso más complicado que el original y en muchas ocasiones entorpeciendo su lectura, con el riesgo de caer en múltiples confusiones.

Al respecto de este método en el que el traductor intenta no sacar de su zona de confort al lector ocultando las marcas de lo ajeno, conviene mencionar las ideas de Walter Benjamin (2017) en *La tarea del traductor*, pues, para él, el receptor de un texto o una obra de arte, es decir, el público, es totalmente secundario:

En ninguna parte la atención hacia el receptor resulta fructífera para la comprensión de una obra de arte o una forma artística [...]ninguna obra de arte presupone la atención del ser humano. Porque ningún poema está destinado al lector; ningún cuadro, a quien lo contempla; ninguna sinfonía, al auditorio (Benjamin, 2017, p. 335).

Para él, en definitiva, así como una obra original no fue hecha para un receptor, su traducción tampoco debería estar pensada para un destinatario, ni ser simplificada a manera de mejorar su comprensión. Para Benjamin la obra de arte no es meramente comunicativa, en consecuencia, el traductor debería respetar la estructura de su confección sin deshilar

su contenido en pos de una recepción más cómoda o en busca de una lectura más sencilla y asimilable. El traductor, para Benjamin, debe ser un conducto que trabaje con lenguas cuyas distinciones se hagan notar, por lo que la marca extranjerizante del original debería ser visible en la lengua de llegada, de este modo, el trabajo de traducción será un proceso de puertas abiertas con vista hacia las diferencias y hacia la pluralidad.

En *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo*, Antoine Berman (2013) apoya la visión de Walter Benjamin sobre el objetivo del traductor y las finalidades de la traducción, las cuales van más allá de la comunicación:<sup>3</sup>

A tradução só dependeria de uma metodologia se ela fosse apenas um processo de comunicação, de transmissão de “mensagens” de uma língua de partida (dita língua fonte) a uma língua de chegada (dita língua alvo). Esta maneira de ver (e de nomear) as coisas é bastante difundida em “teoria” da tradução. (Berman, 2013, p. 90).

Para Berman (2013), el que en una traducción refleje la marca de lo extranjero tiene un valor de reconocimiento y respeto hacia el otro: “O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (*idem*, p. 96). Esa otredad es lo que le transfiere existencia y vida propia al texto:

Ora, assim como o Estrangeiro é um ser carnal, tangível na multiplicidade de seus signos concretos de estrangeiridade, também a obra é uma realidade carnal, tangível, viva no nível da língua. E até sua corporeidade (por exemplo, sua iconicidade) que a torna viva e capaz de sobreviver durante séculos. (*idem*, p. 95).

Por otra parte, Lawrence Venuti (1995), al retomar los métodos de Schleiermacher para crear su propia teoría y plasmarla en *The Translator's Invisibility*, reconoce a los procesos “domesticante” y “extranjerizante” como posibles vías de traducción de un texto. En esta

---

<sup>3</sup> La obra se consultó en portugués.

obra, Venuti deja ver una postura que aboga por las traducciones extranjerizantes; al respecto, menciona:

To advocate foreignizing translation in opposition to British and American traditions of domestication is not to do away with cultural political agendas -such an advocacy is itself an agenda. The aim is rather to develop a theory and practice of translation that resists dominant values in the receiving culture so as to signify the linguistic and cultural differences of foreign text (Venuti, 1995, p. 18).

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

Para este punto y con relación a lo anterior, se pueden mencionar también las ideas de Boris Schnaiderman (2015), quien en *Tradução, ato desmedido* habla de la traducción de otros idiomas hacia el portugués y menciona lo siguiente sobre el método “domesticante” al que se refiere como “abrasileiramento”:

Assim, considera-se um defeito grave o abrasileiramento de um texto. Realmente, é muito exquisto aparecerem “fazendas” na Suécia ou na Inglaterra. Aliás, isto não acontece apenas no Brasil. Por exemplo, na imprensa dos Estados Unidos, Fernandinho Beira Mar tornou-se Seaside Freddy (Schnaiderman, 2015, p. 28).

Expuesto lo anterior, surge ahora la interrogante de si quien traduce deberá servirse exclusivamente del proceso “extranjerizante” para lograr una buena traducción. Schnaiderman (2015, p. 28) pone sobre la mesa la cuestión para el caso brasileño: “Mas, será sempre obrigatório evitar o abrasileiramento? Afinal, para traduzir, fazemos transposição de um texto para outra cultura”.

Para responder a esto, el teórico pone de ejemplo el poema en ruso “Os doze”, de Aleksandr Blok, el cual contiene tanto un lenguaje elevado como un lenguaje popular; en este caso, la dificultad de traducción estaría en transmitir el registro popular sin tener que acudir

a ese mismo registro en portugués: “Ora, como transmitir isto em português sem recorrer à nossa linguagem popular?” (Schnaiderman, 2015, p. 29). Para él, en estos casos y por el bien del texto traducido, no sería funcional atenerse a normas tan estrictas que sólo permitieran utilizar el método “extranjerizante” o, como él lo llama, de “afastamento”:

Assim como o respeito a uma lógica estrita pode levar a erros como o apontado há pouco, outras normas do que seja uma boa tradução, quando seguidas de modo muito rígido, podem desviar-nos também de uma realização criativa (Schnaiderman, 2015, p. 29).

Más adelante comenta: “Enfim, o tradutor não pode ater-se a normas muito rígidas e, em cada caso, tem de fazer apelo à criatividade” (*idem*, p. 32). Por consiguiente, quien traduce deberá atender a ese justo medio entre lo que este autor llama “precisão de sentido” e “precisão de tom”:

O tradutor deve ficar sempre atento a estes dois tipos de precisão. A tendência quase geral de quem se inicia nessa atividade é concentrar na busca da primeira, o que torna muitas vezes o texto explicativo de duro demais. Já o segundo requer uma preocupação com efeito artístico e certa leveza, que implica, não raro, em relativa liberdade quanto à semântica pura e simples. (Schnaiderman, 2015, p. 32).

El traductor, por esto, debería medir con justedad la conveniencia de uno u otro método, considerando que mientras el proceso “extranjerizante” representa una amplia ventana hacia la otredad, las dosis de “domesticación” pueden ser el engrane que conduzca esa otredad de forma natural a la cultura que lo recibe. La revisión y reflexión de estas teorías resulta, para el trabajo que aquí se presenta, bastante nutritiva, ya que es en ella donde se encuentra el punto de apoyo para las decisiones tomadas en la propuesta de traducción de *Livro*, de José Luís Peixoto.

#### 4. Propuesta para la edición mexicana de *Livro*

La traducción de la novela *Livro* presentada a la editorial Arlequín fue realizada pensando en evocar los ideales de una traducción extranjerizante, tomando como referencia algunos aspectos de teóricos anteriormente analizados, aunque al mismo tiempo considerando los argumentos de Schnaiderman sobre lo oportuno de la domesticación.

##### 4.1. La otredad en los elementos extranjerizantes

Algunos de los aspectos extranjerizantes que podemos encontrar en *Livro* se hallan sobre todo en la segunda parte del texto, específicamente en la esfera de la gastronomía y la cocina, comenzando por los nombres de algunos platillos típicos portugueses de los cuales se consideró que no había equivalente exacto en español mexicano, fue el caso de *serrabulbo* y *rojões*. Con el fin de conservar estos términos como marca extranjerizante, se decidió utilizar el préstamo destacado en cursivas en el texto en español:

a). Las matanzas del padre de Cosme eran abundantes. La mesa fue puesta en el centro del galpón. Al lado, estaba el puerco colgado por las patas traseras. En una esquina estaba la abuela de Cosme picando trozos de carne para los chorizos. Adelaide, claro, se quedó pegada a la tía. Del otro lado Cosme se negó con vergüenza, se quedó en ese lugar Ilídio. Cuando la olla del *serrabulbo* llegó, se alejaron todos a su paso. Ilídio empezó a cortar pedazos de pan al interior del plato. (Peixoto, 2018, p. 33).

b). Se había casado por poderes. Libânia le contó que fue una fiesta bonita con *rojões* y le mostró un retrato, vestida de novia, al lado de un hombre elegante, de traje. Era el padrino, tenía un nombre que Adelaide no memorizó, Alfredo o Alberto, y durante la ceremonia, representó el papel del novio, que a esa hora, estaría siendo subido a la grúa de una obra francesa. (Peixoto, 2018, p. 106).

A diferencia de la traducción española de *Livro*, en la que el traductor Carlos de Acevedo decidió reemplazar los nombres de los platillos por “torreznos” para *rojões* (Peixoto,

2011, p. 108) y “guiso de sangre” para *serrabulho* (Peixoto, 2011, p. 34), para la traducción mexicana se decidió mantener los términos como elementos diferenciadores de la cultura portuguesa.

Otros elementos que funcionan como marcas extranjerizantes, aunque en esta ocasión de la lengua francesa, se encuentran en la designación de algunos platillos con nombres franceses como *sopa de courgette* y en la mención constante de la *kitchenette*.

En la versión española *sopa de courgette* se traduce como “sopa de calabacín” (Peixoto, 2011, p. 131) y *kitchenette* como “cocina americana” (Peixoto, 2011, p. 157), pero para la traducción mexicana se utilizó el préstamo destacado en cursivas, ya que se consideró que la enunciación de estas palabras en el idioma original evidenciaba la nueva vida del personaje de Adelaide en un país diferente del que ella no sabía nada. Con la introducción de vocabulario en francés la voz narrativa parece destacar el cambio de espacio geográfico en el que se desarrolla la ficción y estas palabras parecen crear una atmósfera de extrañamiento.

De hecho, y a propósito de este extrañamiento, tenemos un pasaje, poco antes de finalizar la primera parte de la novela, en el que Adelaide ya preveía la vida con la que se iría a encontrar a su llegada a Francia:

O que seria a França? A Adelaide sabia três coisas acerca do país para onde se dirigia: na França, as pessoas tinham máquinas que faziam a lida da casa, que varriam o chão, que lavavam a loiça e a roupa, braços de ferro; na França, as pessoas só andavam de automóvel, mesmo para ir à padaria; na França, as pessoas comiam carne de cavalo cozida. Esta última informação era a que mais espécie lhe fazia, tinha pena dos bichos. Também já tinha ouvido falar da cidade de Paris, conhecia o nome, e também já sabia que os franceses falavam estrangeiro. Como iria entender-se num lugar em que toda a gente falava estrangeiro e comia cavalo? (Peixoto, 2010, p. 105).

Esta atmósfera de miedo a lo extraño trasciende del plano de la ficción a la realidad del lector portugués. Para generar este mismo impacto en el lector mexicano, había que conservar estos conceptos tal y como aparecen en la lengua original de la siguiente manera:

a) Después de la comida, *sopa de courgette*, tomates rellenos, las horas pasaban lentamente, pero no había prisa. En ese tiempo, Adelaide pensaba en muchas cosas, se acordaba, pero no alimentaba quejas. Alimentaba a los patrones y después se alimentaba a sí misma. Por eso, en la noche en que Libânia le habló de la biblioteca, se quedó con la mirada paralizada. (Peixoto, 2010, p. 133).

b) Sola en casa, recargada en el mostrador de la *kitchenette*. La ropa negra le asentaba en el cuerpo el recuerdo del pueblo. Volvería a usar la falda a cuadros o la blusa amarilla, sabía eso, pero era demasiado pronto, había pasado poco tiempo, pocos meses desde el momento en que, todavía en la casa de Libânia, había recibido la carta que le daba a conocer el fallecimiento de su tía. Ese día, sin fuerzas para los papeles que sujetaba, sin fuerzas para tanto, lloró por muchas cosas distantes. (Peixoto, 2010, p. 156).

Otro término que aparece constantemente en francés, aunque ya no relacionado con la culinaria, es *retraite*. En el proceso de traducción de este término surgió el cuestionamiento de por qué el autor pudiendo usar la palabra en portugués *aposentadoria*, *reforma* o *reformado*, decidió agregar el término en francés. Como en los casos anteriores, se consideró que se trataba de un elemento enfático que tenía la intención de situar a los personajes en otra realidad, como inmigrantes en Francia, y que daba cuenta del enriquecimiento léxico que iban adquiriendo al vivir en otro país. Por estas consideraciones la propuesta de traducción para este fragmento conserva el término en cursivas: “La francesa y su marido estaban jubilados, en la *retraite*” (Peixoto, 2018, p. 130).

Sobre este enriquecimiento léxico se habla brevemente en uno de los pasajes de la segunda parte, en el que se destaca cómo Adelaide ha aprendido palabras que su marido



repite en conversaciones cotidianas. Todos los términos se conservaron en la lengua original y se destacaron en cursivas:

Su furia contra la francesa: explotadora, vaca, hubo un día en que llegó a llamarle vaca. En francés, *vache*. De enero y hasta abril, Adelaide fue aprendiendo palabras que desconocía, *bourgeoisie*, por ejemplo. Cuando Constantino se envenenaba, llamaba *bourgeoise* a la francesa *bourgeoise* era peor que *vache*, era peor que *putain*. (Peixoto, 2018, p. 153).

La introducción de mezclas entre el portugués y el francés por medio de las cuales se expresan algunos personajes fueron motivo de extranjerización y además provocó problemas de traducción a nivel morfosintáctico, por tratarse de procesos de formación de palabras:

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

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

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

*Tá gola.*

Elas respondiam:

*Mafú.*

Tanto as trigémeas, como o Cosme, como a mulher dele, a fazer o quarto ou a fazer a loiça, falavam este grego/latim que eu percebia bem. (Peixoto, 2010, p. 232).

Para la traducción de este fragmento se contó con la ayuda del autor, quien en un correo electrónico comenta:

Nessas duas páginas, existem vários outros termos adaptados do francês. Referem-se à maneira como os emigrantes portugueses em França falam, misturando português e francês. Pela minha parte, acho que debes tentar solucionar essa situação como achares melhor, poderás manter este jogo com o francês ou não. Se o mantiveres, poderás fazê-los nestas ou noutras palavras.<sup>4</sup>

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

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

jalú - em francês "jaloux" significa "ciumento"

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

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

Con esta orientación, fue posible resolver otros términos que el autor no explicaba en el correo, tales como *fogos ruges* > semáforos en rojo, *embutelbagens* > embotellamientos, *autorutas* > autopistas, *fiançados* > novios, *mariar* > casarse, *marrocanos* > marroquíes y *malatias* > enfermedades.

Este problema de traducción planteó dos posibilidades de resolución: Por un lado, crear palabras nuevas combinando el español con el francés, priorizando el nivel morfosintáctico de los términos; o bien, incrustar palabras en francés dentro del texto en español, priorizando el impacto semántico que estas palabras poseen en el texto original. Finalmente, se optó por la segunda opción, de la siguiente manera:

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

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

---

<sup>4</sup> Al tratarse de una comunicación personal a través de correo electrónico no se coloca referencia alguna ni en esta cita ni en posteriores que referencien e-mails del autor.

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

*Ta geule.*

Ellas respondían:

Yo *m'en fous*.

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

No obstante, la editorial decidió conservar el diálogo con las palabras tal y como aparecían en el texto original, por lo que la propuesta anterior no fue tomada en cuenta para la publicación.

#### **4. 2. El registro popular en los elementos domesticantes**

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

Los elementos que se prestan para una domesticación en *Livro* se encuentran mayoritariamente en la primera parte de la novela, en la que la narración se desarrolla en un pueblo en el interior de Portugal, por lo que será recurrente que frases coloquiales, groserías o frases idiomáticas tengan mucha más presencia que en la segunda parte, aunque esto no significa que en esta última no aparezcan, sino que, simplemente no son tan representativas.

Para los casos domesticantes encontrados, el diccionario *Babelite Dicionario multilingue de expresiones idiomáticas*, el *Dicionário inFormal* y el *Diccionario del Español de México* (DEM) resultaron fuentes valiosas de consulta. El asesoramiento del autor, así como los consejos de hablantes del portugués y del español mexicano resultaron de utilidad.

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

Havia tons de voz que a mãe só utilizava para certas palavras ou expressões, como quando se saturava e dizia: por favor, a esculpir cada consoante, com um grande silêncio entre por e favor, a soprar no fim; ou como quando dizia: ora, é só lérias e mais lérias e dava uma gargalhada; ou como quando dizia: *tu queres é remolgaria e parodim*, e parecia que estava a cantar. Não faltariam exemplos de palavras que conseguia lembrar na voz da mãe (Peixoto, 2010, p. 12).

Para conocer la definición de la expresión puesta en cursiva se realizó una búsqueda en diccionarios lexicográficos y en diccionarios de frases idiomáticas, pero en ninguno de ellos figuraba. No obstante, en el sitio web *Palavras Cruzadas* (Freixinho, 2017), se había creado un crucigrama con algunas frases y palabras que aparecen en *Livro*. Una de las palabras a resolver, la vertical 10, está definida como: “preguiça ostensiva (Alentejo)” y corresponde a “Remolgaria”. Este crucigrama otorgó parte de la información que se requería sobre el significado de esta frase. Al respecto de la misma, el autor explica en un correo electrónico:

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

Había que buscar una frase equivalente en español mexicano que transmitiera algo cercano a lo que se decía en el texto original. Gracias a la ayuda de algunas informantes se llegó a la palabra “chacota” como traducción de “parodim” y a “flojera” como traducción de “remolgaría”. A pesar de que “chacota” fue sugerida por hablantes del español mexicano,

esta palabra no se halla documentada en el *Diccionario del español de México*, pero sí se utiliza y la *RAE* la registra y la define como: “Bulla y alegría mezclada de chanzas y carcajadas con que se celebra algo” (Diccionario de la Real Academia Española, s.f., definición 1). Esta palabra se adaptó tanto al registro como significado de la frase original en portugués. La propuesta de traducción al español de México se transformó en la siguiente:

Había tonos de voz que la madre solo utilizaba para ciertas palabras o expresiones, como cuando se hartaba y decía: por favor, esculpiendo cada consonante, con un gran silencio entre por y favor, soplando al final; o como cuando decía: ah, mentiras y más mentiras, y soltaba una carcajada; o como cuando decía: *tú lo que quieres es estar de flojo y andar en la chacota* y parecía que estaba cantando. No faltarían ejemplos de palabras que lograba recordar en la voz de su madre. (Peixoto, 2018, p. 12).

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

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

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

Fez uma pausa e falou ainda mais baixo.

A culpa é do Salazar, esse filho de uma correnteza de putas, esse cão. E o padre é outro que tal. Enchem o bandulho de bolos, massa finta, mas têm a cabeça cheia de estrume. Andam sempre com a boca cheia de pobres, a doer-se, os pobrezinhos, os pobrezinhos, mas hás-de cá vir dizer-me quando os vires fazer a cabeça de um alfinete pelos pobres. São uns parasitas desgraçados, hão-de apodrecer com todo o veneno que

carregam debaixo do pêlo, isto se não estiverem já podres, se não tiverem só merda líquida a correr-lhes nas veias. (Peixoto, 2010, p. 98).

Este pequeño discurso contiene un registro coloquial importante, la palabra “miúfa”, por ejemplo, está categorizada como popular en los diccionarios *Priberam* (s.f., definición 1) e *Infopédia* (s.f., definición 1), ambos lo definen como: “medo”, perteneciente al léxico caló de la lengua portuguesa.

En el español de México la frase “cagarse de miedo”, escogida como traducción de “ter miúfa” (têm miúfa) ayudó a conservar tanto el registro popular como el significado que se requería. La segunda acepción de la definición del verbo “cagar” del DEM documenta lo siguiente: “*Cagarse alguien de miedo, de angustia, de risa*, etc. Experimentar intensamente miedo, angustia, risa, etc [...]” (Diccionario del español de México, s.f., definición 2). De acuerdo con esta definición, la frase idiomática en español se adecúa a la frase “ter miúfa” del texto original y sirvió para los fines de la versión traducida.

Por otra parte, en “ratos borrados”, la palabra “borrados” es la que proporciona el significado nuclear de la frase adjetiva en portugués y representa la clave para la traducción al español mexicano. Se trata de un adjetivo derivado de “borrar-se” que el diccionario *Priberam* define como: “Que ou quem tem medo habitual ou facilmente.= cagão, cagarolas ≠ bravo, corajoso, desmedroso, intrépido, valente” (Dicionário Priberam, s.f., definición 7); por su parte, *Infopédia* lo categoriza como coloquial y lo define como “ficar assustado ou cheio de medo”. (Dicionário Infopédia s.f., definición 3) Como se puede notar, las frases “têm miúfa” y “ratos borrados”, que usa Josué para hablar de la gente del pueblo, guardan estrecha relación con el sentimiento de temor, aunque lo expresan en su forma más coloquial.

Un adjetivo popular en español de México que cumple las exigencias tanto de significado como de registro de habla de la frase adjetiva “ratos borrados” es “coyón”, también escrito “collón”, pues el DEM lo define como: “adj. (*Popular*) Que es miedoso, cobarde y huye ante situaciones complicadas o peligrosas [...]” (Diccionario del español de

México, s.f., definición 1) Este adjetivo se adecuó perfectamente a la versión en español y encajó con lo que expresaba Josué en el discurso original.

Por otro lado, la frase adjetiva “filho de uma correnteza de putas”, con la cual Josué se refiere a Salazar, refleja un grado importante de coloquialidad en portugués, por lo que era necesario encontrar una frase en español que cumpliera con las características. Para estos fines se escogió la frase “hijo de su putísima madre” por la carga de intensidad que parecía reflejar la palabra “correnteza” en “correnteza de putas”, ya que, según el diccionario *Priberam* se trata de una palabra que indica un “Conjunto de objetos ou coisas numa ordem ou sequência”= enfiada, fila, fileira, serie (Dicionário Priberam, s.f., definición 1). “Correnteza” estaría, por tanto, haciendo alusión a un conjunto de putas, lo que parece referir la intensidad de la expresión debido a la fuerte carga de desprecio con la que Josué habla de Salazar, por lo que el superlativo “putísima” utilizado en la versión final en español expresaría mejor la fuerza de la frase original.

Caso aparte, pero también a nivel coloquial se encuentra en la frase “Enchem o bandulho de bolos”, con la que Josué se refiere a la actitud de los habitantes del pueblo. La palabra “bandulho” está categorizada tanto por *Infopédia* como por *Priberam* como popular, equivalente a “barriga”, “intestinos” o “tripas (s.f., definición 1). El diccionario *Babelite* de frases idiomáticas documenta la frase popular “encher o bandulho” como “comer muito até estar farto” y le confiere el valor de popular (s.f., definición 1).

En mi propuesta original consideré adecuado traducir esta palabra como “buche”, la palabra “buche” está documentada tanto en el DEM (s.f., definición 3) como en la *RAE* (s.f., definición 6). En este último se documenta incluso la frase “llenar el buche” como coloquial: “m. colq. En las personas, estómago (parte del aparato digestivo)” (Real Academia Española, s.f., definición 6) Después de estas consideraciones, la propuesta de traducción para este fragmento es la siguiente:

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

Hizo una pausa y habló todavía más bajo.

La culpa es de Salazar, ese hijo de su putísima madre, ese perro. Y el cura es otro igual. Se llenan el buche de pasteles, masa fina, pero tienen la cabeza llena de estiércol. Andan con la boca llena de pobres, compadeciéndose, los pobrecitos, los pobrecitos, pero has de venir tú a decirme, cuándo los ves hacer algo por los pobres. Son unos parásitos desgraciados, se han de pudrir con todo el veneno que se cargan debajo de la piel, eso, si no están ya podridos, si no es que ya tienen mierda líquida recorriéndoles las venas. (Peixoto, 2018, p. 90).

Es interesante apuntar que los ejemplos anteriormente analizados envuelven problemas de traducción de tipo semántico, ya que todos se hayan relacionados con el significado de frases idiomáticas coloquiales.

Si se pone atención, es notoria, una vez más, la existencia de un contraste entre la primera y la segunda parte del texto, pues, mientras que los problemas de traducción a nivel semántico se centran sobre todo en la primera parte de la novela, los problemas a nivel morfosintáctico se encuentran en la segunda parte, específicamente en la formación de palabras, debido a la mezcla de idiomas.

## 5. Conclusiones

A lo largo de este artículo se han presentado y comentado las características más significativas que conforman mi propuesta de traducción para la novela *Livro*, de José Luís Peixoto, vinculándola con algunas teorías traductológicas acerca de los métodos de “extranjerización” y “domesticación” y los elementos que estos aportaron al proceso de traducción de esta novela.



Dicha traducción implicó una amplia documentación sobre la novela y su autor, la identificación y análisis de su estilo narrativo y las voces de los personajes más importantes, para así determinar las implicaciones que esto tendría a la hora de traducir.

Con base en las teorías expuestas, la propuesta consta de elementos extranjerizantes pertenecientes a las culturas portuguesa y francesa, especialmente a las esferas de la gastronomía y la cocina; y elementos domesticantes encontrados en el habla popular de los personajes.

En suma, se ha dado cuenta de la importancia de mantener los elementos extranjerizantes y domesticantes equilibradamente, ya que, por un lado, los primeros destacan la cultura de partida de la novela y en ocasiones mantienen una atmósfera de extrañamiento necesaria dentro de la ficción que además debe trascender al lector mexicano así como lo hace con el lector portugués, mientras que los segundos le otorgan autenticidad y naturalidad al texto.

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

Para terminar, mi trabajo logra reunir tanto las características más relevantes de la configuración de la novela *Livro* y sus implicaciones en el proceso traductivo al español, como lo más destacado en torno a tal proceso y demuestra de qué manera algunas teorías pueden tomar forma en un encargo de traducción.

## Referencias

- Academia Mexicana de la Lengua.(s.f). Cagar. En *Diccionario del español de México*.  
<https://dem.colmex.mx/Ver/cagar>
- Academia Mexicana de la Lengua.(s.f). Coyón. En *Diccionario del español de México*.  
<https://dem.colmex.mx/Ver/coyon>
- Benjamin, W. (2017). *La tarea del traductor*. (H. C. Hagedorn, Trad.). Ediciones Sequitur.
- Berman, A. (2013). *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo*. (M.-H. Torres, M. Furlan y A. Guerini, trads.) Copiart Editora.
- Buarque de Holanda Ferreira, A. (1999). *Novo Aurélio, O dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira.
- Corbeil, J. C. y Archambault. A. (2003). *Le Nouveau Dictionnaire Visuel multilingue a été conçu par*. Quebec Amérique.
- Dicionários Porto Editora. (s.f). Borrarr. En *Infopédia*. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/borrarr>
- Dicionários Priberam.(s.f). Correnteza. En *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.  
<https://dicionario.priberam.org/correnteza>
- Dicionários Priberam.(s.f). Borrarr. En *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.  
<https://dicionario.priberam.org/borrarr>
- Dicionários Priberam.(s.f). Miúfa. En *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.  
<https://dicionario.priberam.org/Mi%C3%BAfa>
- García Benito, A. B. et al. (s.f). En *Babelite, Dicionário multilíngue de expressões idiomáticas*. Bandulho.  
<http://babelite.org/front/expressions/24877>.
- García Yebra, V. (1986). *En torno a la traducción. Teoría crítica, historia*. Gredos.
- Houaiss, A. (2009). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Editora Objetiva.
- Hurtado, A. (2011). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Cátedra.
- Moya, V. (2010). *La selva de la traducción. Teorías Traductológicas contemporáneas*. Ediciones Cátedra.
- Peixoto, J. L. (2010). *Livro*. Quetzal.
- Peixoto, J. L. (2011). *Libro*. (C. de Acevedo, Trad.). El Aleph.
- Peixoto, J. L. (2018). *Libro*. (D. Alcaraz, Trad.). Arlequín.

Real Academia Española. (s.f). Buche. En *Diccionario de la lengua española*.  
<https://dle.rae.es/buche?m=form>

Real Academia Española. (s.f). Chacota. En *Diccionario de la lengua española*.  
<https://dle.rae.es/chacota?m=form>

Schleiermacher, F. (1996). Sobre los diferentes métodos de traducir. In D. López García, *Teorías de la Traducción, Antología de Textos* (pp. 129-157). Universidad de Castilla-La Mancha.

Schnaiderman, B. (2015). *Tradução, ato desmedido*. Perspectiva.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Routledge.