

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v40p276-302>

Reconstruyendo el chisme: la traducción al español mexicano del cuento “*O jardim selvagem*” de Lygia Fagundes Telles

Rebuilding a gossip: translating the tale “*O jardim selvagem*” of Lygia Fagundes Telles to Mexican Spanish

Zyanya Carolina Ponce^{1*}

Resumen: Este artículo presenta los desafíos y soluciones de la traducción del cuento “*O jardim selvagem*” de Lygia Fagundes Telles al español mexicano desde un enfoque cultural. La construcción narrativa del cuento, compuesta mayormente por diálogos, nos llevó a discutir la representación de la oralidad en los textos escritos (Hilgert, 2001; Silva, 2015) y, por ende, la variación lingüística a través de la noción de dialecto y registro en la traducción (Hatim y Mason, 1995). Al mismo tiempo, reconocimos la interacción entre la cultura brasileña y mexicana durante el proceso de traducción y el papel de las marcas y marcadores culturales (Azenha, 2006; Aubert, 2006; Reichmann & Zavaglia, 2014). Los desafíos comentados giran alrededor de nuestro objetivo principal: presentar una traducción que no extrañara al público mexicano sin dejar de localizar la trama en Brasil.

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

^{1*} Universidade de São Paulo. E-mail: zyanyaponce@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta os desafios e soluções da tradução do conto “O jardim selvagem” de Lygia Fagundes Telles para o espanhol mexicano a partir de uma perspectiva cultural. A construção narrativa do conto, composta principalmente por diálogos, nos levou à discussão da representação da oralidade nos textos escritos (Hilgert, 2001; Silva, 2015) e, portanto, à variação linguística e às noções de dialeto e registro na tradução (Hatim e Mason, 1995). Ao mesmo tempo, reconhecemos a interação entre a cultura brasileira e a cultura mexicana durante o processo de tradução e discutimos o papel das marcas e marcadores culturais (Azenha, 2006; Aubert, 2006; Reichmann e Zavaglia, 2015). Os desafios comentados giram em torno do nosso objetivo principal: apresentar uma tradução do conto que não causasse estranhamento ao público mexicano, sem deixar de localizar a trama no Brasil.

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

Abstract: This work presents the translation of the tale “O jardim selvagem” by Lygia Fagundes Telles into Mexican Spanish and its challenges and solutions. A narrative mostly constructed by dialogues, led us to discuss the representations of orality in written texts (Hilgert, 2001; Silva, 2015) and, therefore, to discuss the linguistic variation through the notion of dialect and register in translation (Hatim & Mason, 1995). At the same time, we recognized the interaction between Brazilian and Mexican culture during the translation process and discussed the role of cultural marks and markers. (Azenha, 2006; Aubert, 2006; Reichman & Zavaglia, 2014). The discussion is guided by our main objective: to present a translation that will not cause strangeness to the Mexican public and will maintain the plot localized in Brazil.

Keywords: translation studies, Lygia Fagundes Telles, commented translation, register and translation, dialect and translation, cultural markers

El cuento “O jardim selvagem” fue publicado por primera vez en 1965, reeditado en la antología *Antes do baile verde* (1970) –con numerables ediciones y sellos editoriales: Edições Bloch, Livraria José Olympio, Nova Fronteira, Rocco y Companhia das Letras– y, recientemente, incluido en *Os Contos* (2018), antología que reúne todos los cuentos de la autora Lygia Fagundes Telles. Su traducción al español mexicano formó parte del proyecto de maestría que comentó los desafíos relacionados con la variación lingüística y los aspectos culturales. Este artículo tiene como objetivo presentar y discutir dichos desafíos y las soluciones propuestas en el texto traducido “El jardín salvaje”.

La trama del cuento es narrada por Ducha, una niña preadolescente viviendo con su tía Pombinha. Ducha se encuentra fascinada por Daniela, la mujer con la que su tío Ed acaba de casarse y a quien nunca llega a conocer. Desde el comienzo se insinúa cierto misterio alrededor de la figura de Daniela, cuando el tío Ed, en una visita a tía Pombinha, compara a su nueva esposa como un “jardín salvaje”. Esta comparación intriga a Ducha, quien pregunta qué es un jardín salvaje, pero solo recibe una respuesta con desdén: “un jardín salvaje es un jardín salvaje, niña”. La respuesta no desanima a la narradora, quien irá construyendo una imagen fragmentada de Daniela a través de los diálogos con los otros personajes: tía Pombinha, Conceição y la excocinera de Daniela y 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 sus prendas. 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 culmina en la visita de la excocinera de Daniela y Ed, quien revela los arranques de ira de su antigua patrona y el asesinato del perro cometido por Daniela tras enterarse de que este está enfermo. La historia cierra con la muerte inesperada del tío Ed, quien aparentemente se suicida de un tiro

después de ser diagnosticado con una enfermedad grave. Sin embargo, el último diálogo entre Ducha y Conceição insinúa la responsabilidad de Daniela en la muerte de Ed.

Antes de ahondar en los desafíos particulares de la traducción del texto, es importante resaltar nuestra visión como traductoras. En primer lugar, al igual que Toury (2004: 97), entendemos la traducción como una actividad con significado cultural “en la que inevitablemente participan al menos dos lenguas y dos tradiciones culturales”. En segundo lugar, buscamos identificar el texto fuente y el texto traducido en situación, lo que nos lleva a discutir sobre la variación lingüística, la noción de dialecto y registro en la traducción según el modelo de Hatim y Mason (1995). Y, por último, como Azenha (2010) reconocemos la traducción desde el enfoque cultural como una transferencia en la cual se reconstruye a través del discurso una visión de mundo; lo que obliga al traductor a desdoblar su lectura “del mero entretenimiento, de mero disfrute a la identificación y análisis de estos usos lingüísticos que sustentan una visión de mundo, una ideología” que se construye en el texto (AZENHA, 2010: 54, traducción mía)².

La reflexión sobre el papel de las culturas involucradas incluye trabajar con las normas que pertenecen a cada una. Estas responden a regularidades de comportamiento que, según Toury (2004: 98) navegan entre la posibilidad del traductor “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 y la segunda la noción de aceptabilidad. Nuestra traducción estuvo gobernada por la aceptabilidad, mientras que los fragmentos más marcados por los aspectos culturales se inclinaron por la adecuación. Esto se debió a nuestro objetivo principal: acercar al público

² “do mero entretenimento, da mera fruição, para a identificação e análise desses usos linguísticos significativos que sustentam uma visão de mundo, uma ideologia” (AZENHA, 2010: 54)

mexicano a la obra de Lygia Fagundes Telles desde una traducción que no extrañara en su lectura y mantuviera la trama localizada en Brasil.

A lo largo del proceso de traducción podemos destacar cuatro momentos: la primera traducción, las revisiones acompañadas de anotaciones, la selección y clasificación de las anotaciones y la elaboración de los comentarios. La primera traducción fue realizada usando la memoria *Wordfast* y sin detenernos mucho en los desafíos encontrados para mantener cierta fluidez. Esta decisión implicó la omisión de ciertas construcciones en la forma del cuento y por lo tanto la pérdida del efecto literario. Por ello, realizamos una revisión minuciosa en la que comparamos el texto fuente y el texto traducido en una tabla paralela en *Google Documents* donde se iban registrando las modificaciones. Las revisiones eran hechas de manera individual y en reuniones con la Dra. Profa. Heloísa Pezza Cintrão, orientadora del proyecto de maestría, y usamos herramientas como diccionarios monolingües, bilingües y de sinónimos, corpora en portugués y español, y búsquedas en internet (Google, wikis, imágenes, videos, etc.). Por último, clasificamos las anotaciones y elaboramos los comentarios de traducción, divididos en dos grandes ejes: los desafíos relacionados con la variación lingüística, bajo el modelo de Hatim & Mason (1997), y los desafíos relacionados con los aspectos culturales, bajo la noción de las marcas y marcadores culturales de Azenha (2006), Aubert (2006) y Reichman & Zavaglia (2014).

1. Un breve análisis del cuento

El tema principal del cuento es el misterio que gira alrededor de Daniela, quien es construida por rumores y chismes: sin participación directa

en la trama y definida por voces ajenas que cuentan, dicen o suponen. El título es el primer guiño que recibimos sobre la contradicción en la figura de Daniela: un jardín –ambiente natural controlado– salvaje –escapando de toda domesticación. Antes de abordar los desafíos encontrados en la traducción, presentamos un breve análisis narrativo para comprender la construcción de esta imagen.

Ataíde (1972: 91-92) 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 reproduce en una construcción léxica y semántica que puede ser expresada con claridad y simplicidad. Por su parte, Resende (2016: 136, traducción mía) llama la atención al trabajo editorial que la autora da a sus textos cada vez que son publicados nuevamente: vuelve constantemente a ellos y, según la exigencia de cada trama, altera los textos “enjugándolos” con un lenguaje más conciso o “encharcándolos” aún más.³ La atención de Lygia en las palabras y las alteraciones en cada edición hacen que los textos alcancen cierta naturalidad y espontaneidad coloquial y similar al habla.

La claridad en el lenguaje de Lygia Fagundes Telles puede parecer un elemento contradictorio en un cuento construido a través de insinuaciones y omisiones. Por su parte, la simplicidad aparece en el producto y no en la construcción de su narrativa que, como ya se mencionó, es bastante minuciosa. En cuanto a la naturalidad y espontaneidad, su expresión está presente en los diálogos: componente primordial del cuento. Estos elementos son importantes para saber cómo será trabajado el proceso de traducción del texto literario. A continuación, realizamos un desglose de los elementos que componen la narrativa según el modelo de la profesora Cândida Vilares

³ El autor utiliza las expresiones “enxugamento da linguagem” para referirse a las alteraciones que hacen el texto más conciso, y “encharcá-la (a linguagem)” para referirse a las alteraciones que tiene como fin agregar más detalles en la narrativa.

(1991): la trama, los personajes, el tiempo, el espacio, el ambiente y la narradora.

La trama del cuento “O jardim selvagem” es presentada por Ducha, quien como narradora posee el control del cómo y cuándo recibimos la información. Los diálogos en el cuento giran siempre alrededor de Daniela; aunque los demás personajes cambien el tema de conversación, Ducha insiste en solo poner atención cuando se habla de su nueva tía. La narración de Ducha selecciona y organiza la información que iremos recibiendo, así como ignora y omite lo que no le interesa. El chisme es por naturaleza una información incompleta y manipulada por quien la transmite: Ducha como narradora nos manipula como lectores al insinuar el peligro sin acusar de nada a Daniela.

El cuento tiene un total de siete personajes que podemos clasificar por su función entre dar información y formar parte del misterio. Las personajes que dan información son Pombinha, la cocinera de Daniela y Conceição, mientras que los que forman parte del misterio son Daniela, Ed y Kléber, el perro de Daniela; por su parte, Ducha cumple la función de recibir la información y presentarla a los lectores. Otra división es la socioeconómica: Daniela y Ed se encuentran en la posición más privilegiada, le siguen Ducha y Pombinha y, por último, Conceição y la excocinera de Daniela y Ed, cuyo nombre no conocemos. Ambas divisiones –la función en el texto y el estatus socioeconómico– se refleja en el uso de elementos culturales y en la construcción de los diálogos en el texto.

El tiempo en el que se presenta la narración es cronológico y se divide en seis momentos diferentes, en cada uno, uno de los personajes 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 se entera de la enfermedad de su tío y (6) el aviso

de la muerte de este. Por las referencias de tiempo que Ducha nos da, calculamos que la trama dura aproximadamente tres meses.

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 aparece 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 siente hacia su tía. Los datos importantes relacionados al conflicto de la historia –la naturaleza salvaje de Daniela y la enfermedad y muerte de Ed– son insinuados en la cocina. Este espacio tiene elementos, como la comida e instrumentos de cocina, que indican un ambiente hogareño. En cuanto a los espacios donde se desarrolla el misterio de Daniela, la casa de campo sitúa a los personajes en un lugar acomodado socioeconómicamente; mientras que la cascada lo hace en un lugar 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 supuestamente tiene uno de sus arranques de ira.

La información revelada va construyendo el ambiente de misterio en la primera frase del cuento sobre el jardín salvaje hasta la imagen fabricada en la cabeza de Ducha sobre Daniela. Cada momento que se menciona arriba da información específica sobre Daniela: (1) la analogía al jardín salvaje, (2) la desconfianza que le transmite a tía Pombinha, (3) el encanto que deja en Pombinha después de darle regalos finos, (4) el asesinato del perro y los ataques de ira, (5) su atención y amabilidad (busca calmar a su empleada tras un evento traumático y resulta una gran cuidadora durante la enfermedad de su marido Ed), (6) la imagen de Daniela en luto: elegante y con un guante negro.

2. El chisme: el registro oral y la entonación en el cuento

Ya que hemos presentado los elementos narrativos del cuento, podemos identificar la situación en la que este es desarrollado con el fin de trabajar con la variedad lingüística siguiendo el modelo de Hatim y Mason (1995). Cuando Resende (2016: 333) describe el ambiente del cuento fundado en la incertidumbre, lo define gracias a dos formas: las voces de los personajes que cuentan quién es Daniela, fundadas en suposiciones, y la presencia de una narradora que es aún una niña y nunca es testigo de lo que comunica. Bajo esta situación particular, predominan los diálogos entre la narradora y los personajes a través de los cuales es construida la trama.

Con base en la lingüística sistémico-funcional, Hatim y Mason (1995) discuten la traducción en contexto, donde el texto fuente y el texto traducido existen en situación. El modelo lingüístico de Hatim y Mason reconoce dos dimensiones en la descripción de la variación lingüística: los dialectos, relacionados con la figura del usuario, y el registro, relacionado con el uso.

La noción de registro designa las variaciones lingüísticas derivadas de las diferentes situaciones de uso y compuestas por rasgos léxicos y gramaticales específicos (HATIM; MASON, 1995: 64). El registro presenta tres aspectos básicos: el campo de discurso, que corresponde a lo que está ocurriendo y a la función social del texto; la modalidad del discurso, relativa a los medios por los cuales se manifiesta el código lingüístico; el tenor del discurso, determinado por la relación entre el hablante y el oyente, fluctuando entre los polos formal e informal. Hatim y Mason (1995: 69) reconocen que, a pesar de poseer características propias, los tres tipos de variación de registro son interdependientes: “un nivel determinado de

formalidad (tenor) favorece y es favorecido por un alto nivel de tecnicismo (campo) en un canal de comunicación apropiado (modalidad)”.

El cuento “O jardim selvagem” 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 en la relación entre los personajes expresada en las formas de tratamiento. El tenor del discurso es mayormente coloquial y fluctúa en la exageración, lo irónico y lo despectivo. A lo largo del texto, cada personaje presenta un tono que tiene efecto en el ambiente de misterio alrededor de Daniela en el cuento. Ducha mantiene un tono juzgón hacia las acciones de su tía y una fascinación hacia las de Daniela. Pombinha refleja constantemente angustia por el bienestar de Ed y va cambiando de desconfianza a admiración por Daniela. La cocinera de Daniela guarda cierto recelo y miedo hacia su expatrona. Y Ed, en el único diálogo que tiene, se presenta embelesado por Daniela, su mujer.

En relación con el registro oral en el cuento, traemos a discusión la oralidad en los textos escritos. Según Hilgert (2011: 171) esta combinación es una paradoja que 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: 139) 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, estos deben entenderse como un escenario enunciativo donde existe una relación entre enunciador y enunciatario. A través de diálogos e insinuaciones, Lygia Fagundes Telles construye un escenario enunciativo que evoca el chisme alrededor de la figura de Daniela.

Dependiendo del nivel de proximidad o distanciamiento entre enunciador y enunciatario hay, respectivamente, un mayor o menor uso de los recursos que evocan el habla. (HILGERT, 2011: 171). El cuento “O jardim selvagem” tiene dos tipos de escenarios enunciativos: la narración de Ducha en la que se cuentan los eventos que pasan alrededor del misterio de la tía Daniela y el diálogo que Ducha establece con el resto de los personajes. La relación de proximidad es aún mayor en los diálogos, por lo que las marcas de oralidad se encuentran mayormente ahí. Sin embargo, la narración posee también ciertos recursos de oralidad debido a la relación entre narrador en primera persona y narratario como su cómplice.

2.1 El registro en los diálogos construidos

Los diálogos son la herramienta principal de los personajes para transmitir lo que sienten por Daniela, ya que la narración no se detiene a describir sus emociones o expresiones. Creamos la imagen de cada personaje a través de su voz haciendo de los diálogos construidos un foco de atención en el proceso de traducción. El registro que usan los personajes, también nos permite identificar las insinuaciones que se plantean sobre Daniela. A continuación, presentamos los diálogos más representativos alrededor de este tema.

El trato con el que Ducha se dirige a Pombinha varía a lo largo del texto y en algunos casos, como en el siguiente ejemplo, no es evidente:

Segmento 11

– <i>Apareceu? – perguntei metendo-me na cama.</i>
--

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

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 inmediata⁴. 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 *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?’

En el segundo ejemplo, la excocinera relata, con mucho cuidado para evitar acusar a Daniela, el asesinato de Kleber después de enfermarse gravemente:

Segmento 60

– *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 gracioso, pobre. Sólo porque se enfermó y ella creyó que estaba sufriendo... ¿Tiene algún sentido hacerle eso a un perro?

⁴ 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*).

Durante toda la conversación con la excocinera 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. En un primer momento, traducimos la pregunta “*Tem cabimento fazer isso com um cachorro?*” como “¿Tiene el derecho de hacer eso con un perro?” manteniendo la tercera persona en la frase para referirse a Daniela. 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.

La desaprobación e incomodidad que la cocinera tiene hacia su expatrona también aparece en el siguiente ejemplo:

Segmento 67

– (...) *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.*

- (...) Pero dijo algo de la música, que todo tenía que ser como la música, sólo eso. 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 seguir parlotando hasta el cansancio y yo iba a seguir sin entender. Lo que sí me quedó muy claro es que Kleber estaba muerto. El pobrecito.

Al ser testigo del asesinato del perro, la cocinera muestra temor ante las actitudes de Daniela y no acepta la relación de la metáfora musical y la vida. Dentro del diálogo encontramos algunos rasgos del registro oral: la frase “*explicar tudo direitinho*” como un intensificador con sentido coloquial en el uso del diminutivo se traduce como “explicarme bien bien las cosas”, repitiendo el superlativo en español “bien”. En la expresión “*explicando até*

gastar todo o cuspe” escogimos transferir el sentido informal y grosero de la palabra “*cuspe*” en portugués a la palabra “parlotear” en español, refiriéndose a un habla sin sentido y palabra de registro popular⁵. Por último, la forma coloquial de la palabra “*para*” en la frase “*o melhor era acabar com o instrumento pra não tocar mais desafinado*” traducida en su abreviación en español “pa”, usada comúnmente en el habla.

Por último, recuperamos el diálogo de Conceição con Ducha cuando le avisa de la muerte de Ed:

Segmento 87

– *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 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 la inmediatez de una conversación. 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 pueden ayudar 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”. En la primera traducción, aparecía como “apenas podía decir alguna cosa”, pero poniendo atención al registro oral, consideramos importante mantener el ritmo de la oración y acercarnos al número de palabras original,

⁵ En el Diccionario de Español de México (DEM) el significado de la palabra “parlotear” es: “Parlotear: (Popular) Hablar unas personas con otras, generalmente a gritos pero sin ánimo de platicar: “*La peculiaridad del lugar son viejas matronas de diversas nacionalidades parlotando en los quicios de las puertas, ancianos de gesto hosco, pequeños jugando*” (<https://dem.colmex.mx/Ver/parlotear>).

al igual que apelar a la coloquialidad y usar la conjunción “y” para unir las ideas entre el hablar y no poder hacerlo bien.

Por su parte, tradujimos *tamanho berreiro*” como “tremendo chilladero” para mantener el registro coloquial del original. La forma “chilladero” aparece como una variedad coloquial de la palabra “llanto” en el Diccionario del Español Mexicano, de la misma forma como sucede con la forma “berreiro” y “pranto” en portugués.

2.2 El registro en la narración

Aunque no busque ser una representación del habla como los diálogos, la voz de la narración también necesita analizarse desde la noción de registro. Ducha narra desde un registro oral con tono coloquial y guía la entonación del cuento. Los tres ejemplos presentados a continuación muestran el tedio y tono de desdén, despectivo e irónico, con el que Ducha narra a su tía Pombinha.

Segmento 22

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 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, la 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 un inicio, la expresión “*nos tais pressentimentos*” 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 las acciones de su tía. La palabra *tais* expone el desdén con el que ve los presentimientos de Pombinha,

insinuando que son cosas exageradas y sin importancia. Al revisar la traducción decidimos marcar este tono usando la palabra “dichosos”.

Segmento 46

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.

La tía Paloma siguió hablando durante un buen rato sobre la bondad de su hermano, pero yo sólo pensaba 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*” seguida de “*mas eu só pensava naquela nova tia*” para expresar que dejó de prestar atención al habla de su tía sobre el tío Ed. En un primer momento pusimos atención en el fragmento “*algum tempo ainda*” y solo 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 palabra “*ainda*”, además de marcar cierta coloquialidad, también funciona como un marcador temporal que expone entre líneas el tedio de la narradora. Por lo tanto, en un primer momento “*ficou falando algum tempo ainda*” fue traducido como “siguió hablando” y después como “siguió hablando durante buen un rato”, opción en la que el foco sobre la cuestión temporal es mucho más notorio.

Segmento 80

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 a todo el vejistorio de la hermandad que “el niño estaba enfermo”.

Cuando tía Pombinha se entera de la enfermedad de Ed, Ducha, sin procurar ser objetiva, nos describe las actitudes de Pombinha como una reacción desesperada. Conforme la realización de las revisiones de la traducción fuimos modificando las palabras para exponer esta percepción de Ducha, quien trata a su tía de manera despectiva y como una mujer exagerada. La primera atención la tuvimos al tratar “*velharia da irmandade*”, la cual en la primera traducción se perdió todo el sentido despectivo al traducirlo como “todo mundo”, para luego reconocerlo y traducirlo como “el

vejesterio 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 Pombinha. La palabra “desandar” en portugués se usa para expresar el inicio de una acción de manera intensa⁶ y la traducimos por “enloquecer” haciendo referencia a una acción realizada de manera excesiva, acorde con la intensidad con la que Pombinha actúa.⁷ La traducción quedó “enloqueció al teléfono” para transmitir la reacción exagerada de Pombinha y mantener la estructura sintáctica del original.

3. Voces brasileñas mexicanizadas: el dialecto y la definición del público

La noción de dialecto se usa para designar la variación lingüística relacionada al usuario y se divide en cinco aspectos: dialectos geográficos, temporales, sociales y (no) estandarizados, y los cuatro, relacionados con la individualidad del usuario, definen el idiolecto. Para Hatim & Mason (1995), escoger el dialecto de una traducción significa transferir el texto original 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.

⁶ En el diccionario de portugués en línea Caldas Aulete, *desandar* se define como “Começar (algo) de maneira intensa ou súbita.” (<https://aulete.com.br/desandar>)

⁷ En el Diccionario de Español de México (DEM), *loco* se define como “Que actúa de manera extraña, poco común o poco razonable, que es excesivo o que no tiene coherencia” y *a lo loco* como “Sin reflexionar, sin medir las consecuencias, con exceso”. (<https://dem.colmex.mx/Ver/loco>)

Además de las marcas del portugués brasileño presentes en el texto original y su participación como recursos lingüísticos para obtener un registro oral, valoramos el dialecto del español mexicano incluso en momentos que el texto original no presentaba una marca dialectal. A continuación, mostramos dos ejemplos en los que favorecimos el español mexicano sobre otra variante y explicamos el porqué de nuestras decisiones.

Segmento 47

Tia Pombinha gaguejava, o pescoço fino cheio de manchas avermelhadas. Ficava assim que nem peru quando tinha uma emoção forte.

La tía Paloma 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/o “guajolote”, siendo el primero usado más en un contexto culinario, refiriéndose a la carne del animal que se prepara como plato navideño, y el segundo 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 original, podría aparecer en el texto traducido.

Segmento 61

– 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 original no tiene una marca del portugués brasileño, se usa con mayor frecuencia que “rubia” en el español

mexicano. Después, con la intención de apelar al registro oral, modificamos la forma intensificadora de repetición “*loura, loura*” por “bien güerita”.

4. El chisme no deja de ser brasileño: traducción de los aspectos culturales

Si la traducción es un transferencia cultural que involucra reconstruir el discurso del texto original en otra cultura, no sólo cambiamos la lengua de un texto, sino que movemos un texto de su cultura origen a la cultura meta. En la traducción de “O jardim selvagem” > “El jardín salvaje”, tenemos al menos dos culturas involucradas, la brasileña, como cultura origen, y la mexicana, como cultura meta. Discutimos sobre los aspectos culturales en la traducción a partir de la noción de marcas y marcadores culturales de Azenha (2006), Aubert (2006) y Reichman y Zavaglia (2014).

Azenha (2006: 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: 15). Al mismo tiempo, Aubert (2006:23) plantea que la lengua es portadora de marcas culturales que se evidencian durante la traducción y representan desafíos significativos que provocarán comportamientos traductorios 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: 29). Mientras tanto, Reichman & Zavaglia (2014: 52, traducción mía) definen las marcas culturales como “relaciones abstractas que se establecen espacial y

temporalmente entre esquemas culturales más generales y esquemas culturales específicos”⁸, en las que se entretajan los marcadores culturales, “objetos textuales que representan esas relaciones”.⁹

La discusión sobre los marcadores culturales es un tema que abarca por lo menos dos culturas. Por lo tanto, así como debemos reconocer los elementos de la cultura origen que se encuentran entretajidos en el texto, es importante voltear a ver a nuestro nuevo receptor. Ya que los marcadores culturales son un elemento distintivo entre ambas culturales, 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: 281)”¹⁰ (REICHMAN E ZAVAGLIA, 2014: 53 traducción mía). Esto quiere decir que durante el proceso de traducción podrá haber cambios en diferentes niveles del discurso, y dependerá de la propuesta de traducción y el público al que esté destinado, lo que indicará cómo hallar el equilibrio entre la cultura origen y la cultura meta para la traducción de los marcadores culturales. Los desafíos que traemos a discusión están relacionados con elementos que localizan los cuentos en Brasil: los nombres propios y la culinaria brasileña.

4.1 La (no) traducción de los nombres propios

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

⁸ “relações abstratas que se estabelecem espaço-temporalmente entre esquemas culturais mais gerais e esquemas culturais específicos” (REICHMAN & ZAVAGLIA, 2014, p. 52)

⁹ “objetos textuais que representam essas relações” (REICHMAN & ZAVAGLIA, 2014, p. 52)

¹⁰ “técnicas para, por um lado, preservar o referente cultural e, ao mesmo tempo, torná-lo compreensível no texto traduzido (cf. DELVIZIO, 2011: 281)” (REICHMAN E ZAVAGLIA, 2014: 53)

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- traduciendo el apodo 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.¹¹ Por ello,

¹¹ Aixelá (2013: 191-195) identifica a los nombres propios como elementos culturales específicos. Esto quiere decir que su connotación y función en el texto fuente representan un problema al ser productos textuales inexistentes o cuyas referencias son distintas en el sistema cultural del texto traducido. Existen dos tipos de nombres propios en la literatura: convencionales o cargados de significado que los asocia histórica o culturalmente en el contexto de una cultura en particular. (AXEILÁ, J. Itens Culturais-Específicos em Tradução. trad. MARINHO, M; SILVA, R. *Traduções*. Florianópolis, v.5, n.8, ene./jun., 2013: 185-2018)

mantuvimos todos los nombres en su versión original: Daniela, Ed, Kleber, Pombinha, Ducha y Conceição.

4.2 Traducción de la comida brasileña

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 el texto son mencionados al menos cuatro alimentos: licor de cacao, una caja de *marron glasé*, un *bolinho* y papas fritas. 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 *marrom-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.

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.

Segmento 2

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 sencillas castañas azucaradas.

La carga semántica de elegancia atribuida al dulce francés *marrom-glacê* está presente tanto en México como en Brasil, con la diferencia de que en Brasil existe otra acepción del término en portugués (otro dulce, muy popular y hecho de membrillo) y en español no. Por lo tanto, optamos por hacer un préstamo del nombre original del dulce en francés usando itálicas para marcar su origen extranjero.

Durante la conversación entre Ducha y la cocinera de Ed y Daniela, las personajes comen en la cocina un *bolinho*, un alimento típicamente brasileño que puede ser tanto dulce como salado. Rebechi (2015: 363, traducción mía) define el *bolinho de arroz*, su versión salada, como “Arroz cocido y frito mezclado con diferentes especias, queso gratinado y huevo presentados en pequeñas bolitas.”¹². Mientras que el *bolinho de chuva*, su versión dulce, 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, ambos son categorizados como bocadillos. La relación del alimento con el ambiente hogareño contrasta con el *marron-glasé* que es un dulce que tuvo que ser comprado y dado como un regalo.

Segmento 58

– *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 *bolito* que Concepción había sacado de la freidora. –Pero no me cae para nada doña Daniela. Hacerle eso al pobre perro, ¡no lo puedo aceptar!

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

¹² “deep-fried cooked rice mixes with seasonings, grated cheese and eggs rolled as little balles” (REBECHI, 2015: 363)

bolinho brasileño, llegamos a dos propuestas: “bísquet” y “bollo”. El bísquet es un pan horneado y no se acostumbra a prepararlo en casa, además de que existe el riesgo cuya aparición traslade el texto a un contexto mexicano. En cambio, el bollo puede ser asado o frito y tiene una forma similar al *bolinho*, además del parecido morfológico de la palabra. Aunque su presentación más común es horneada, decidimos traducir el alimento como *bollito*, sin explicitar que es frito y confiar en que esa imagen sería dada por la acción que le sigue: “había sacado de la freidora”.

5. Consideraciones finales

La traducción es un constante ejercicio de toma de decisiones y su versión comentada es una forma de visibilizar este proceso. Este artículo, buscó traer a discusión las decisiones tomadas en torno a nuestro objetivo principal: presentar una traducción que no extrañara al público mexicano sin dejar de localizar la trama en Brasil. Esto significó priorizar la cultura meta al traducir las normas lingüísticas y la cultura origen, al traducir los referentes culturales. Para ello, fue vital comprender la participación de la variación lingüística y las marcas y marcadores culturales en los textos fuente y traducido.

Además de las implicaciones culturales, el estilo de Lygia Fagundes Telles también determinó nuestras decisiones. La autora realizó revisiones minuciosas en cada una de los ediciones del cuento con tal de alcanzar una mayor coloquialidad y naturalidad en el lenguaje. Como traductoras, creemos que hacer lo mismo era lo mínimo. Además de la coloquialidad, nos enfrentamos a la transferencia de imágenes sutiles que la narradora iba colocando como guiños para acercarnos al final de la lectura. Estos aspectos

se encuentran entretejidos en el discurso narrativo y, por lo tanto, fueron abordados indirectamente en los comentarios.

Sin embargo, reconocemos la presencia de aspectos que no llegamos a mencionar aquí, principalmente, el desafío de traducir lenguas semejantes. Trabajar con el par portugués-español exige un análisis contrastivo para evitar traducciones que cambien el sentido del original. Por ejemplo, cuando Pombinha habla sobre su hermano: “[...] *Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem, [...]. Tive a impressão de que estava com medo*”, reflexionamos sobre la sinonimia entre las palabras ‘valor’ y ‘coraje’ al pensar ambas para la traducción de *coragem*. Escoger la traducción más acorde al sentido, implicó consultar corpora en español para identificar su uso en contexto. “Valor” resultó la elección más adecuada al estar asociada a contextos que buscan marcar la falta de valor, mientras que “coraje” se usa más para enlistar una cualidad. Otros desafíos fueron el orden sintáctico, las palabras semejantes y el contraste entre respuestas afirmativas.

Nuestro trabajo como traductoras implica una consciencia cultural, literaria y lingüística, pero sobre todo, creativa. Durante el proceso de traducción, tuvimos que explorar una gran cantidad de estrategias más allá de la consulta bibliográfica y exploramos opciones como buscar imágenes, leer antologías brasileñas publicadas en México, prestar 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. El proceso de traducción, sin lugar a duda, fue dinámico y, hasta cierto punto, colaborativo.

Bibliografía

- ATAÍDE, V. A narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: *A narrativa de ficção*. Curitiba: Editora dos professores, 1972: 91-111
- AUBERT, F. H. Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução. *Revista de Estudos Orientais*, num. 5, São Paulo: Departamento de Letras Orientais, USP, abril 2006: 23-36.
- AZENHA, J. Lingüística Textual e redação: Redefinindo o conceito de "marca cultural". *Tradterm*, [S. l.], v. 12, 2006: 13-32,. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46720>. (15/09/2020).
- HATIM, B., MASON, I. El contexto de la traducción: análisis del registro In: *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel, 1995: 53-73.
- HILGERT, J.G. A oralidade em textos escritos: reflexões à luz de uma teoria de texto. *Caleidoscópio*, vol. 9, n°3, set./dez., 2011: 171-179. Disponible en:<http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cl d.2011.93.01> (04/03/2020)
- RESENDE, N. *A construção de Lygia Fagundes Telles*. Edição crítica de TELLES, L. *Antes do baile verde*. Maceió, Alagoas: Edufal, UFA, 2016.
- SILVA, L.A. Análise da Conversação e oralidade em textos escritos. *Filologia Linguística Portuguesa*. São Paulo, v. 17, n°1, p. 131 - 155, jan./jun., 2015: 131-155 Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/flp/article/view/109138> (05/03/2020)
- TELLES, L. F. O jardim selvagem. In: *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das letras, 2009, [1970]:105-113.
- TOURY, G. 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: 92-112.
- REICHMANN, T; ZAVAGLIA, A. "A tradução juramentada de documentos escolares (português, francês, alemão)". *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro, n°17, PUC-RIO fev. 2014. Disponible en: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23651/23651.PDFXXvmi=> (15/08/2020)
- REBECHI, R. *A tradução da culinária típica brasileira para o inglês: um estudo sob o enfoque da Linguística de Corpus*. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponible en:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-29092015-162829/pt-br.php> (15/09/2020)