

## **Reflexiones sobre el proceso de traducción del portugués al español de *Amrik* de Ana Miranda**

### ***Thoughts on the Process of Translation from Portuguese into Spanish of Amrik by Ana Miranda***

Rafael Climent-Espino

Baylor University, Waco, Texas / Estados Unidos

Rafael\_Climent@baylor.edu

**Resumen:** Este artículo describe los problemas encontrados al traducir del portugués al español la novela *Amrik* (1997) de la escritora brasileña Ana Miranda. Además de detallar esos obstáculos, se reflexiona, desde un marco teórico interdisciplinar, sobre la lógica y las herramientas usadas para solucionarlos. La traducción literaria presenta problemas que, en este caso, se agudizan debido a algunos rasgos de la narración que tienen una importante repercusión en el estilo: narradora de origen libanés que adopta el portugués como segunda lengua, frecuente introducción de arabismos, omisión casi total de puntuación, uso de la analepsis como técnica narrativa, etc. Así, este estudio se ocupa de aspectos específicos que fueron problemáticos al traducir del portugués al español como la traducción de interjecciones, la casi total omisión de puntuación, o los problemas de expresión de una narradora cuya fluidez en portugués no es completa.

**Palabras clave:** Ana Miranda; *Amrik*; traducción literaria; proceso de traducción; literatura brasileña.

**Abstract:** This article examines the problems the translator encountered when translating the novel *Amrik. A novel* (1997) by the Brazilian writer Ana Miranda from Portuguese into Spanish. In addition to describing some of these obstacles in detail, the study reflects on the logic and tools used to overcome them from an interdisciplinary perspective. Literary translation presents unique complexities which, in this case, were emphasized by some of the unique features of the story that had significant impact on the narrative style, such as a Lebanese-born narrator, who adopted Portuguese as a second language, the frequent introduction of arabisms, the almost complete omission of punctuation, flashback as narrative technique, etc. Therefore, this essay investigates specific issues that were particularly challenging: the translation of interjections, the lack of punctuation, and problems with a non-native narrator, who is not completely fluent in Portuguese.

**Keywords:** Ana Miranda; *Amrik*; literary translation; process of translation; Brazilian literature.

Recebido em 16 de novembro de 2015.

Aprovado em 23 de maio de 2016.

La regla de oro para toda traducción es [...] decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y la naturalidad que permita la lengua hacia la que se traduce.

(Valentín García Yebra)

En este artículo se describen algunos problemas encontrados en el proceso de traducción del portugués al español de *Amrik* de la escritora cearense Ana Miranda, reflexionando sobre cómo se resolvieron esas dificultades. Los obstáculos encontrados fueron muy variados, por ello me centraré en aquéllos que supusieron una mayor complejidad planteando las posibilidades de traducción consideradas y explicando las soluciones elegidas con la intención de que futuros traductores puedan tener en cuenta mis reflexiones al respecto.

## 1 Comprensión de la novela: formación del traductor y rasgos paratextuales

Un importante número de teóricos subraya la importancia de que el traductor esté ampliamente familiarizado con las costumbres y la historia del país cuya lengua traduce (RÓNAI, 1981, p. 30-31; GARCÍA YEBRA, 1983, p. 42-45, 132-33; VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 287), en este caso la cultura brasileña. Tanto mi formación académica en Filología Portuguesa, como los años de estudio formal de la literatura brasileña y estancias prolongadas en Brasil y Portugal han sido de gran ayuda para entender giros y usos lingüísticos y verterlos desde la lengua de origen –la variedad del portugués de Brasil– a la lengua de destino: el español. Sin haber vivido en Brasil difícilmente hubiera podido hacer una traducción aceptable de esta novela debido a los importantes retos que plantea al traductor. La experiencia de vivir en el país cuya lengua se traduce agudiza siempre las percepciones del traductor atento, es una inestimable ayuda para verter con precisión de una lengua a otra. Además, tener una sólida preparación lingüística en la lengua original y la lengua meta es una valiosa herramienta para la tarea de traducir. Valentín García Yebra, en su “Sobre la fácil (?) intertraducción hispano-portuguesa” (2006, p. 279-286), avisa de la especial dificultad que entraña la traducción del portugués al español, o viceversa, debido a las similitudes entre ambas lenguas y, sobre todo, a los llamados “falsos amigos”.

La novela objeto de traducción y análisis relata las deambulaciones de emigrantes libaneses llegados a Brasil a finales del siglo XIX y principios del XX. Desde el ámbito traductológico, es importante considerar el hecho de que aunque la traducción es del portugués al español hay una tercera cultura, la libanesa, que gravita en toda la narración y está muy presente en la ficción, y a la que el traductor tendrá que aclimatarse siquiera de forma somera. No obstante, el caso de *Amrik* es peculiar, ya que Ana Miranda aporta al traductor una información inestimable cuando introduce una suerte de bibliografía (MIRANDA, 1997, p. 193-194) de los textos de carácter histórico, social y cultural que consultó para familiarizarse con la época que recrea en la ficción. Es ésta una aportación relevante, una herramienta de la que el traductor puede valerse para conocer sobre la cultura libanesa. La inclusión de bibliografía es un rasgo de interés en las novelas de la escritora brasileña que, a menudo y a manera de epílogo, deja anotadas las fuentes utilizadas

en la composición del texto. Así, se detalla un número importante de referencias bibliográficas –alrededor de 55 títulos– que Ana Miranda utilizó en el proceso de creación. Acercarse a esa bibliografía puede ayudar al traductor a entender mejor la génesis textual y la composición y atmósfera ficcionales. En mi caso, consulté un número abundante de esas fuentes mientras realizaba la traducción para entender mejor el contexto socioeconómico dibujado en la narrativa, lo que me ayudó a tener una idea precisa del universo literario descrito y, así, manejar posibilidades de traducción más exactas.

Una premisa básica para una buena traducción es tener una comprensión profunda de la obra que se va a traducir. El traductor debe recurrir, cuando sea posible, a fuentes secundarias relacionadas con el texto que traduce. En mi caso, como investigador de literatura brasileña, estos recursos son doblemente provechosos, pues aportan un valioso venero de información a la hora de analizar el texto, lo cual me ha servido para desarrollar investigaciones paralelas de carácter académico sobre la novela (CLIMENT-ESPINO, 2015). Desde esta experiencia, como traductor e investigador, creo poder afirmar que la lectura de la obra hecha por el traductor entra necesariamente más en detalle que la que se hace para el análisis literario. No quiero decir con eso que una sea más atenta o mejor que la otra, simplemente son lecturas con objetivos y metas diferentes pues, en ellas, se presta atención a aspectos distintos del mismo texto. Por ejemplo, para respetar el estilo, el traductor habrá de observar cuidadosamente cuestiones morfossintácticas antes de trasladarlas a la lengua meta; esos rasgos morfosintácticos no tienen por qué ser prioridad en un análisis literario.

Además de las referencias bibliográficas aludidas, otro rasgo paratextual de importancia es el “Glossário” que cierra el libro (MIRANDA, 1997, p. 195-205) donde se recogen cerca de doscientos términos desconocidos para la mayoría del público lector tanto en la lengua de origen, el portugués, como en la lengua meta, el español. Son extranjerismos introducidos en coherencia con el contenido de una novela donde el viaje y el contacto intercultural e interlingüístico son temas principales y están presentes durante gran parte del relato. Mi traducción mantiene esos extranjerismos tal y como aparecen en el texto en portugués pues son términos, en su mayoría del árabe, intercalados para “arabizar” la historia y añadir un toque exótico al relato en portugués. Los arabismos recuerdan de manera recurrente al lector la idiosincrasia

de la protagonista y de los personajes que pululan por la ficción. Al mantenerlos, persigo los mismos objetivos que la escritora y limitándome a traducir la definición aportada en el glosario.<sup>1</sup>

Desde el punto de vista estructural, el glosario se presenta como una adenda a la ficción para explicar o aclarar palabras o expresiones de otras lenguas y culturas. Son vocablos usados por el personaje principal al recordar, mediante analepsis, su infancia en las montañas del Líbano y su periplo como emigrante primero en Estados Unidos y, finalmente, en Brasil. Algunos términos del glosario provienen de lenguas distintas del árabe. Hay términos del inglés, del francés y del italiano que aportan cierto cosmopolitismo al texto. Esa información paratextual que recoge el glosario ayuda al traductor a comprender la obra de forma más precisa, paso fundamental antes comenzar la traducción. Es sabido que todo proceso de traducción sigue normalmente tres etapas: a) comprensión, b) decodificación, c) reformulación. Al seguir este proceso se intenta hacer llegar al lector meta el texto original con la máxima fidelidad posible.

## **2 Traducción de interjecciones**

Amina, personaje principal, es una adolescente cuya fluidez en portugués no es completa. Debido a ello se sirve de distintos recursos expresivos como interjecciones y expresiones de su lengua materna, el árabe, en la lengua que aprende, el portugués. Desde el punto de vista de la gramática portuguesa normativa, el texto original incorpora errores de expresión de la narradora como la ausencia recurrente de determinantes artículos determinados e indeterminados (*o, a, um, uma*). La traducción debe respetar estos hechos y adecuar su estilo al español, tarea nada sencilla en algunas ocasiones.

Uno de esos recursos de los que la narradora se vale es el uso constante de interjecciones, su traducción presenta dificultades. El trasvase de interjecciones de una lengua a otra es un aspecto problemático de la traducción, pues son palabras más cercanas a la oralidad que a la escritura y sus matices pueden ser amplios y versátiles. Como sabemos, las interjecciones son unidades léxicas a menudo invariables, normalmente exclamativas, que manifiestan o verbalizan impresiones y

---

<sup>1</sup> En lo relacionado con la traducción de aspectos intralingüísticos y extralingüísticos sigo lo señalado por Moya Jiménez en *La selva de la traducción* (2004).

sentimientos. Su uso tiene la intención de aportar expresividad acústica al texto, aspecto al que el traductor de *Amrik* debe estar atento pues música y baile son temas significativos para una narradora que se gana la vida como bailarina, por ello el texto incorpora una clara sonoridad. Así, por ejemplo: “fechei os olhos senti a náí em meu peito correndo o som da náí o hand drum embalava sagat reque daff patc patc as mãos nas tranças” (MIRANDA, 1997, p. 44) que traduje como “cerré los ojos y sentí la náí en mi pecho corriendo el son de la náí el hand drum me mecía sagat reque daff patc patc las manos en las trenzas” (MIRANDA, 2016, p. 46). Tanto por la falta de puntuación, como por lo desconocido de algunos términos (*náí, sagat, reque, daff*: todos ellos instrumentos musicales) cuyas definiciones se encuentran en el glosario, la lectura del texto puede oscurecerse. La propuesta de Ana Miranda en este sentido es arriesgada al dar voz a una emigrante libanesa con vocabulario limitado que recurre a su lengua materna para expresarse. Por otro lado, mi traducción mantiene las posibilidades interpretativas que ofrece el texto al carecer de puntuación, se respeta así la lectura variable que se pueda hacer de él.

La traducción de interjecciones es un aspecto no carente de dificultades. Estos sonidos lexicalizados aparecen de manera recurrente en el texto y apuntan a cuestiones estilísticas que el traductor ha de tener muy en cuenta: por una parte, la sonoridad que el escritor quiere plasmar en la narración y, por otra, lo acertado de introducirlas cuando se trata de una emigrante adolescente que resuelve sus carencias lingüísticas mediante sonidos. Así, por ejemplo, encontramos que “a minha infância acabava ali na estrada descendente, minha vida se tornava meu passado e minha infância se perdia nele schuift” (MIRANDA, 1997, p. 23). Este *schuift* es una interjección final que connota e implica la rapidez de la pérdida de ese pasado, la celeridad del paso del tiempo. Sin embargo, a diferencia del portugués, para un hispanohablante el sonido *ch* es fonéticamente un fonema africado palatal sordo cuya pronunciación se haría extraña en español para expresar lo que connota en portugués, por ello preferí traducirlo por *shhuift* para facilitar la pronunciación mental o fonética del hispanohablante y mantener esa impresión de inmediatez del original. En la traducción de interjecciones el traductor ha de pensar sesudamente sobre las diferencias en la articulación fonética de la lengua de origen y la lengua meta para que la interjección tenga la relevancia buscada. La mala traducción de una interjección puede dar al traste con

el significado de oraciones y párrafos enteros. Caso similar es el de las onomatopeyas, cuyo proceso de formación se resume, según Lourdes Bueno Pérez (1994, p. 18-20), en cuatro fases: audición, interpretación, alfabetización, lexicalización. Puede darse el caso de que el traductor tenga que crear una interjección si, por distintas circunstancias, no encuentra una adecuada en su lengua. Para ello, le será provechoso tener en cuenta las fases señaladas por Bueno Pérez (1994) atendiendo a las peculiaridades morfofonéticas de la lengua de destino. El traductor debe respetar con la máxima fidelidad posible la voz del original buscando grafías con las que los lectores de la lengua meta estén familiarizados para que la lectura fluya sin restricciones.<sup>2</sup> La mayoría de las interjecciones que aparecen en el texto en portugués son de origen árabe, por lo que las mantuve tal y como aparecen en el original. Las que más se repiten son *arre*, *arra*, *irra* que, según el glosario, son palabras “exclamativas moras de desesperación o desahogo según Luís Câmara Cascudo” (MIRANDA, 1997, p. 96)<sup>3</sup>. Las grafías de estas interjecciones árabes pueden confundir al lector hispanohablante que no debe interpretarlas como las interjecciones del español *ar*, *arr*, *irr* (GARCÍA DE DIEGO, 1968, p. 138-39), pues nada tienen que ver unas con otras y las connotaciones que aportan al texto son totalmente diferentes. Por ello, mi decisión fue dejar las originales y traducir la información aportada en el glosario sobre ellas.

Analicemos otro caso, por ejemplo: “no Egito dançou para franceses haialala as histórias de Kutchuk Hanem, de Aziza, os braços ondulando serpentes brancas vovó se levantava dançava ao luar halalakala e me mandava dançar” (MIRANDA, 1997, p. 12, negritas mías). Mantengo esas interjecciones en la traducción al español pues, en el texto en portugués, tienen la intención de connotarlo con cierto exotismo, al dejarlas tal cual se persigue el mismo efecto. La traducción de esas líneas quedaría de la siguiente manera: “en Egipto bailó para los franceses haialala las historias de Kutchuk Hanem, de Aziza, los brazos

---

<sup>2</sup> Remito al estudio de Raymond Chapman (1984) anotado en la bibliografía, obra de referencia para profundizar en la traducción de interjecciones, ya que ofrece un intento de sistematización de éstas. El diccionario de Vicente García de Diego (1968) es un interesante trabajo lexicográfico que también puede ser consultado a este respecto.

<sup>3</sup> “exclamativas mouras de desespero ou desabafo, segundo Câmara Cascudo” (Mi traducción).

ondulando serpientes blancas abuela se levantaba danzaba a la luz de la luna halalakala y me mandaba danzar” (MIRANDA, 2016, p. 14).

La comida es tema capital dentro de la novela (CLIMENT-ESPINO, 2015) y, debido a ello, las interjecciones de gusto y desagrado aparecen por doquier. Hay dos muy frecuentes, una expresa gusto por la comida *hmmm* (MIRANDA, 1997, p. 13) con variaciones constantes –*hmhmhm* o *hmhmh*– que enriquecen los matices de la interjección y sus significación. Lo mismo ocurre con la interjección *argh* que connota desagrado y varía sustancialmente –*arghghghg*, *hrhrhrahghgh*–, la extensión de estas interjecciones acentúa o enfatiza el gusto o rechazo a la comida que se ofrece. Un ejemplo en este sentido es el siguiente: “sei do cheiro e do gosto das coisas, hmmm páprica hmmm a baba da mulukhiya arghghghg a acidez do sumagre hmhmhm farinha clara hmhmhm cereja brava krawia ai não pára de mexer até engrossar” (MIRANDA, 1997, p. 13), que en mi traducción queda de la siguiente manera: “sé de los olores y del gusto de las cosas, hmmm páprika hmmm la baba de la mulukhiya arghghghg la acidez del sumagre hmhmhm harina clara hmhmhm cerezas silvestres krawia hmhmh ay no pares de mover hasta espesar” (MIRANDA, 2016, p. 15). Se mantienen las mismas formas sin variaciones pues en español tienen la misma expresividad que connotan en portugués. Por último, las interjecciones portuguesas de uso más común en el texto son *ai* y *ui/hui* que equivalen respectivamente a las formas en español *ay* y *uy* con las mismas connotaciones, aparecen diseminadas prácticamente por todo el texto.

La falta de puntuación tiene una clara lógica, se debe a que toda la novela se presenta como una analepsis que usa como modo narrativo el sistema de flujo de consciencia o *stream of consciousness*. Este flujo de consciencia supone el monólogo interior como técnica para verbalizar el discurso, en ella la puntuación no es necesaria y es omitida casi en todo el texto. Mi traducción intenta ser lo más fiel posible en cuanto a la omisión de puntuación, pues en este caso tiene más que ver con cuestiones estilísticas que estrictamente ortográficas. Esta falta de puntuación incrementa sobremanera la ambigüedad de la lectura en multitud de ocasiones enriqueciendo la plurisignificación del texto.<sup>4</sup> No sé hasta qué punto la mayoría de las ambigüedades que aparecen son

<sup>4</sup> Sobre cómo trabajar con la ambigüedad en traducción remito a Valentín García Yebra (1983, p. 70-90).



o no voluntarias pero, en cualquier caso, al considerar que enriquecen su lectura, las mantuve siempre y cuando no hubiese perturbación del mensaje. Un ejemplo es el siguiente: “perdi as linhas entre os cortes de merinó escuro a tesoura desapareceu no estendal de muselina de seda o dedal escorregou para a profundeza do tecido” (MIRANDA, 1997, p. 89) que en mi traducción queda como: “perdí las líneas entre los cortes de merino oscuro la tijera desapareció en el tendedero de muselina de seda el dedal resbaló para la profundidad del tejido” (MIRANDA, 2016, p. 91). Es probable que el lector deba releer varias veces este fragmento para saber qué ocurre, la falta de puntuación da lugar a una ambigüedad que debe mantenerse en la traducción. A lo largo de la novela hay bastantes ejemplos de este tipo de oraciones con carencia de puntuación y pluralidad de lecturas.

Además de lo dicho, un rasgo peculiar de *Amrik* es que incorpora cierto estilo visual, cada página está estructurada por un título acompañado de un párrafo único. Este párrafo está compuesto por un número similar de palabras que, con pocas excepciones, oscila siempre entre 250 y 300, es un recurso que usa Ana Miranda en la composición del texto. Interesa respetar esa visualidad en la traducción, y facilitar la labor del editor intentando que el número de palabras sea aproximado, pues cada página se convierte en una suerte de diapositiva que, en conjunto, cuenta la vida del personaje principal, Amina.

### 3 Sobre la traducción del léxico

Durante el proceso de traducción consulté varios diccionarios etimológicos, la intención era mantener el sustrato de lengua árabe que subyace en toda la novela. Ana Miranda tiene el claro propósito de “arabizar” el texto, hecho lógico si se piensa en la procedencia de los personajes principales y en la descripción de su mundo. Mi propósito en la traducción fue acentuar ese hecho de manera sutil cuando tuviera la posibilidad de elegir para el español entre palabras de procedencia árabe o latina, lo cual ocurrió en algunas ocasiones. Así, por ejemplo, una de las secciones de la primera parte se titula “Figos no embornal” (MIRANDA, 1997, p. 27), donde *embornal* –“saco para transportar provisões ou ferramentas” (DICIONÁRIO...)– de etimología latina y con escasa frecuencia de uso en el portugués de Brasil, no se corresponde con el significado del español *embornal* –“agujero en los trancaniles para la

salida de las aguas” (DICCIONARIO..., 2014)–. Estamos aquí ante un caso claro de falso cognado. No obstante, esta palabra tiene un significado muy parecido al español *alforja* –“Especie de talega [...] donde se guardan cosas que han de llevarse de una parte a otra” (DICCIONARIO..., 2014)– cuya etimología, además, proviene del árabe hispánico *al-ur*, y éste del árabe clásico *ur*. La palabra *alforja* sigue teniendo una alta frecuencia de uso, al menos en el español peninsular. La traducción de este epígrafe quedó finalmente como “Higos en la alforja” (MIRANDA, 2016, p. 29), una pincelada léxica que pretende acentuar con sutileza el sustrato árabe del texto.

Un pasaje de especial complejidad para la traducción es cuando Naim, tío sabio y ciego de la protagonista, quiere mostrar la fuerte influencia de la cultura árabe en la lengua portuguesa y enumera una serie de vocablos árabes, muchos de ellos arcaísmos, que permanecen en portugués. Entre esos términos, unos han corrido mejor fortuna que otros en cuanto a su frecuencia de uso y han permanecido en el habla de hoy, otros simplemente han caído en desuso o incluso han desaparecido. Lógicamente, la historia interna de la lengua portuguesa y española ha tenido distinta evolución a lo largo del tiempo. Sin embargo, la historia externa de ambas comparte, con todas las lenguas ibéricas, sustanciales puntos comunes, uno de los cuales es la fuerte influencia del árabe y el mozárabe como sustrato lingüístico innegable, hecho que importa a la hora de traducir el siguiente fragmento. En el texto original encontramos:

Ceia safra cântaro fulano azinhaga azagaia, ou alfinete  
 almofada alcachofra algodão almirante alqueire álgebra  
 alcoba alfaiate álcool algazarra alfândega almoxarife  
 algema alaúde aldea alarido algoz alicates almanaque  
 albergue alazán algarismo alvenaria alface alcatifa alfalfa  
 alpargata alambique alcuña alpiste almude alfazema  
 alquimia alvará alarde alamar alcaparra albarda alguidar  
 albornoz alcatrão alvaiade alcatraz alaúde alecrim  
 alfarrábio alféres algaravia alfaia *algibeira* alicerce aljófara  
 alcalde alfenim aljaba almeirão alforje almíscar alfarroba  
 almotacé albahaca alvíssaras almofariz, só para dizer as  
 mais conhecidas começadas com al (MIRANDA, 1997,  
 p. 53, negritas mías).

Hay aquí una enumeración con pretensiones estilísticas claras. Muchos de esos términos no encuentran un equivalente morfológico y etimológico en español pero debido al contenido de la narración todas las palabras tenían proceder del árabe, es una característica importante que había que respetar al traducir el texto. Para resolver este problema decidí formular varias posibilidades de traducción para aquellos vocablos que había que sustituir por otros muy distintos y consultar con la autora. Durante el proceso de traducción tuve la posibilidad de dialogar con Ana Miranda sobre algunos aspectos de la traducción. Mantener un diálogo con el autor me parece una herramienta tan legítima como otra cualquiera cuando el objetivo es ofrecer a lectores de una lengua meta la mejor traducción posible de un texto literario. Ese pasaje quedó de la siguiente forma en español:

Cena zafra cántaro fulano zanahoria azagaya alfiler almohada alcachofa algodón almirante aceituna álgebra alcoba alfayate alcohol algazara aduana almojarife alhaja laúd aldea alarido alfil alicates almanaque albergue alazán algarismo albañilería alcayata alfombra alfalfa alpargata alambique alcuña alpiste almud alacena alquimia albarán alarde alamar alcaparra albarda alquiler albornoz alquitrán alcántara alcatraz alecrín alforja albaricoque alférez algarabía alfaya *aljibero* almena aljófár alcalde albóndiga aljaba alguacil alforja almizcle algarrobo almacén albahaca almanaque almirez, solo para decir las más conocidas que comienzan con al (MIRANDA, 2016, p. 55, negritas mías).

En ese fragmento de la traducción se da prioridad a la forma incorporando palabras que comienzan con *al* pues se avisa al lector al final de la cita de que son vocablos conocidos que empiezan con *al*. Éste es un punto fundamental que el traductor no puede obviar, como vemos el significado de las palabras pasa a un segundo plano. En este caso, mi traducción otorga más importancia a la morfología y al orden que al significado aunque se respeta siempre que la etimología de cada vocablo incorporado al texto en español proceda del árabe como ocurre en el original. La traducción de este fragmento fue complicada, pues buscando el significado de estas palabras reparé en que, a pesar de que muchas compartían una ortografía similar, han tenido un desarrollo semántico diferente y tienen significados muy distintos. Pondré un ejemplo claro: sustituí –prefiero este verbo a *traducir* para referirme a

este caso— el portugués *algibeira* por el español *aljibero*. Sin embargo, en cuanto a su significado, la *algibeira* designa un “pequeño saco o bolsa atado a la cintura por debajo de la ropa” (DICIONÁRIO..., 2008-2013)<sup>5</sup>, mientras el español *aljibero* se refiere al “encargado de cuidar de los aljibes” (DICCIONARIO..., 2014). Así, me sirvo de esas palabras de significado dispar pero de grafía similar pues, repito, en este caso, y debido a la enumeración aleatoria hecha por el personaje, importaba más mantener la forma y respetar la etimología árabe del vocablo que traducir su significado.

Para abordar ese punto desde la teoría de la traducción es interesante traer a colación uno de los debates nunca cerrados, el de la oscilación entre traducción literal y traducción libre (VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 257-266).<sup>6</sup> El objetivo de ambas técnicas es común: generar efectos similares en el lector meta a los producidos en el lector del texto origen. Para no extenderme en exceso simplemente añadiré que, en mi opinión, el traductor ha de mantenerse fiel al texto original en la medida de lo posible, pero también dar cabida a la flexibilidad cuando sea necesaria como en el que caso antes planteado. Así pues, mi opción es priorizar la traducción fiel sin excluir la flexibilidad, pues al ajustar un texto a una nueva lengua siempre se requerirá ser flexible y aceptar pequeñas dosis de infidelidad. No obstante, el objetivo siempre será que el texto meta sea lo más exacto posible al original. Desde una perspectiva teórica se puede afirmar que la traducción del ejemplo anterior sigue los parámetros marcados por las *teorías de equivalencia* (PYN, 2012, p. 20-46; VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 313-322). Sin embargo, asumo estas teorías con matices pues, siguiendo a una experta en traductología de la talla de Mary Snell-Hornby (1988, p. 22), considero que la equivalencia natural entre lenguas es más bien un espejismo que una realidad. Las teorías de traducción ayudan, sin duda, a una mayor reflexión y productividad para la resolución de problemas de traducción y a abrir el abanico de posibilidades ante un texto, pero estoy más de acuerdo con García Yebra (1983, p. 23; 2006, p. 134-135) cuando prioriza la práctica frente a la teoría y afirma que a traducir se aprende traduciendo.

<sup>5</sup> “Pequeno saco ou bolsa usado atado à cintura por dentro da roupa” (Mi traducción).

<sup>6</sup> Para Vázquez-Ayora (1977, p. 265) la traducción libre no existe y las versiones ampliadas, corregidas, comentadas, etc. se alejan completamente del concepto genuino de traducción.

Ha habido encendidas polémicas entre traductores, e incluso entre traductores y escritores, sobre si se debe o no consultar al escritor durante el proceso de traducción. En mi opinión es un recurso más que no hay que descartar y del que el traductor puede valerse en pro de hacer la mejor traducción posible.<sup>7</sup> En el caso del ejemplo anterior –el de las palabras que comienzan con *al*– propuse a Ana Miranda varios términos en español que podían sustituir a aquéllos vocablos en portugués que iban a desaparecer en la traducción. La autora escogió los que le parecieron más idóneos bien por su sonoridad o por su significado y fue partícipe en la elección del léxico que aparece en la traducción. Se respeta así el criterio autoral y se pone de manifiesto cómo la traducción supone siempre una variación del texto original. Me pregunto qué tendría que decir la ecdótica o la crítica textual al respecto de estos procesos de traducción en el que se hace al autor del texto original partícipe de los cambios en el texto meta. A pesar de lo dicho, quiero poner en valor que la capacidad expresiva del traductor en su propia lengua es de vital importancia para una buena traducción. El abanico de posibilidades que maneje para traducir, así como un profundo conocimiento de morfología, sintaxis o de la historia de la lengua meta –como en el caso anteriormente planteado– son requisitos *sine qua non* para llevar a cabo una buena traducción. Para ello, el traductor de textos literarios ha de ser un ávido y buen lector. Vázquez-Ayora (1977, p. 387-388) sostiene que el simple conocimiento de las lenguas es insuficiente para realizar un buen trabajo de traducción. Una buena traducción demanda un traductor con un acervo cultural e intelectual sobresaliente que pueda analizar en profundidad el texto que va a traducir, Vázquez-Ayora (1977, p. 388) añade que:

Es una verdad poco conocida por los que no son especialistas del ramo que el traductor tiene que mantenerse informado en todo cuanto le sea posible, y que esta información es permanente, sobre todo en materias de actualidad [...] La experiencia nos ha enseñado que en

---

<sup>7</sup> Hay un encendido debate sobre si el traductor debe consultar al escritor. Un artículo polémico es el de Benjamín G. Rosado (2015), trata sobre la relación problemática traductor/escritor en el proceso de traducción del inglés al español de *The corrections* de Jonathan Franzen hecha por el prestigioso traductor Ramón Buenaventura. El artículo se basa en las opiniones publicadas por Buenaventura bajo el título *Diario de una traducción* entre enero de 2003 y abril de 2004.

una multitud de casos las decisiones del traductor están en relación directa con su madurez cultural y con las informaciones que asimila diariamente.

El traductor ha de ser consciente de que al traducir no sólo lo hace de una lengua a otra sino de una cultura a otra. En ese sentido, Valentín García Yebra (2006, p. 47) sostiene que “el traductor debe ser un lector extraordinario, que trate de acercarse lo más posible a la comprensión total del texto, aun sabiendo que no la alcanzará nunca”. Ambos autores señalan la importancia de la preparación técnica e intelectual del traductor para realizar con éxito su trabajo.

#### 4 Alternancia de código e interferencias lingüísticas

Ya se ha mencionado que uno de los hechos que marca el estilo de la novela y los recursos lingüísticos usados es que la narradora-protagonista es una emigrante libanesa radicada en Brasil desde hace poco tiempo. Ese suceso marca la expresión y el estilo de la novela, presentada como un *flashback* a través del flujo de conciencia. El hecho de que la narradora, Amina, no tenga como primera lengua el portugués y de que la novela se desarrolle como un diálogo interior hace que la *alternancia de código* sea un asunto constante con el que el traductor deberá lidiar durante todo el texto.<sup>8</sup> Entiendo por “alternancia de código” el empleo de dos o más lenguas o dialectos en un mismo discurso. Así, por ejemplo, encontramos: “Amina vai buscar hifeine Amina vai buscar hailum, eu corria [...] e buscava entre as ervas daninhas hardmana, fairine, hendbi a erva que vovó queria para a receita” (MIRANDA, 1997, p. 14) que en la traducción queda de la siguiente manera: “Amina ve a buscar hifeine Amina ve a buscar hailum, yo corría [...] y buscaba entre las malas hierbas hardmana, fairine, hendbi la hierba que abuela quería para la receta” (MIRANDA, 2016, p. 16). El lector tendrá que acudir constantemente al glosario final donde esos arabismos se explican en detalle.

Por otra parte, Amina usa estructuras que, *stricto sensu*, no son gramaticalmente correctas, ese rasgo aparece de forma sutil durante todo el texto en portugués y es un aspecto que hay que trasladar,

<sup>8</sup> Para más información sobre el concepto de *alternancia de código* puede consultarse el estudio de Clara de Arriba y Francisco Cantero (1997) o el más extenso de Pieter Muysken (2000).

cuidadosamente, al español. En el ejemplo citado en el párrafo anterior, un español normativo priorizaría el uso de *la abuela* o *mi abuela* en lugar de simplemente *abuela*; sin embargo, la repetición de este rasgo a lo largo de toda la novela aporta información al lector sobre la fluidez del personaje al hablar portugués subrayando su condición de inmigrante. Se informa indirectamente de que en la expresión de la narradora se producen interferencias lingüísticas desde su lengua materna, entendiendo esas interferencias como “la sustitución incorrecta de palabras o estructuras de una lengua por palabras o estructuras de otra” (GARCÍA YEBRA, 2006, p. 23). Este hecho hace pensar en el acierto de Ana Miranda al desarrollar el modo de expresión del personaje principal, pues esas interferencias tienen toda la lógica atendiendo a la información aportada sobre el personaje. Llevar esa agramaticalidad del portugués al español fue una tarea no exenta de complicaciones.

## 5 Conclusión

A lo largo de este artículo he puesto de manifiesto algunos aspectos problemáticos hallados en el proceso de traducción al español de *Amrik* de Ana Miranda. Esos problemas aparecen en diversos estratos del texto literario. Así, en el campo del léxico me referí al sustrato árabe y a su importancia en relación con el estilo durante todo el relato. Me he detenido en los problemas planteados en la traducción de interjecciones y cómo fueron abordados. Por otra parte, se mencionaron las peculiaridades discursivas de la sintaxis oracional en una narradora que tiene dificultades de expresión y cómo ese hecho fue resuelto. Todo ello puesto en relación con el estilo, la técnica narrativa usada y la intencionalidad de la obra.

Concluyo pensando que la traducción es un texto que –como Amina, la protagonista de *Amrik*– migra de una lengua a otra, de una cultura a otra. El español ha sido una primera parada en el deambular textual de *Amrik*, ojalá sea bien recibida por los lectores hispanohablantes.

## Obras citadas

ARRIBA, C. De; CANTERO SERENA, F. J. El cambio de código: contextos, tipos y funciones. In: OTAL CAMPO, J. L. *et al.* (Orgs.). *Estudios de lingüística aplicada*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1997. p. 587-596.

BUENAVENTURA, R. Diario de una traducción (I): *The corrections*, de Jonathan Franzen. *El Trujamán*. Revista Diaria de Traducción. Centro Virtual Cervantes, 28 ene. 2003. Profesión. Disponible en: <[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero\\_03/28012003.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_03/28012003.htm)>. Acceso en: 8 oct. 2015.

BUENO PÉREZ, L. La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio. *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, n. 17, p. 15-26, 1994.

CLIMENT-ESPINO, R. Degustando el recuerdo: comida, memoria, género y etnicidad en *Amrik* de Ana Miranda. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Boston, ano XLI, n. 81, p. 283-304, 1. sem. 2015.

CHAPMAN, R. *The treatment of sounds in language and literature*. Oxford: Blackwell, 1984.

DICCIONARIO de la lengua española. Real Academia Española, 2014. Disponible en: <<http://dle.rae.es/>>. Acceso en: 8 nov. 2015.

DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa, 2008-2013. Disponible en: <<https://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acceso en: 6 jul. 2016.

GARCÍA DE DIEGO, V. *Diccionario de voces naturales*. Madrid: Aguilar, 1968.

GARCÍA YEBRA, V. *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*. Madrid: Gredos, 1983.

GARCÍA YEBRA, V. *Experiencias de un traductor*. Madrid: Gredos, 2006.

MIRANDA, A. *Amrik. Novela*. Traducción de Rafael Climent-Espino. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016.

MIRANDA, A. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOYA JIMÉNEZ, V. *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra, 2004.



MUYSKEN, P. *Bilingual speech: a typology of code-mixing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

PYN, A. *Teorías contemporáneas de la traducción*. Tarragona: Intercultural Studies Group, Universidad Rovira i Virgili, 2012.

RÓNAI, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSADO, B. G. El despecho del traductor de Franzen. *El Mundo*, 20 ago. 2015. Literatura. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/20/55d4ccdae2704ec12b8b4581.html>>. Acceso en: 30 sep. 2015.

SNELL-HORNBY, M. *Translation Studies. An integrated approach*. Amsterdam: Benjamins, 1988.

VÁZQUEZ-AYORA, G. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press, 1977.

