

Regionalismos: un desafío para el traductor

ROSETTI, Alicia / Universidad Nacional de Rosario - alirosetti.ar@gmail.com

Eje: Problemas de traducción y reescrituras en el teatro / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: traducción – regionalismos – teatro

Resumen

Esta comunicación surge de mi experiencia como docente de la Cátedra Traducción Literaria de la Carrera de Traductor Público de Portugués que se dicta en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Abordaré algunas cuestiones y desafíos en la traducción de la obra *Lisbela e o prisioneiro* de Osman Lins.

Presentación

El autor (1924-1978) nació en Pernambuco, ciudad del nordeste del Brasil. Escritor poco leído en su país y casi desconocido en la Argentina.

A partir del 2007, en Brasil, sus obras son reeditadas y se comienzan a estudiar. En 2013, se funda el Instituto Cultural Osman Lins con el objetivo de divulgar la obra y preservar la memoria del escritor.

Sus primeras producciones se inscriben en una forma vanguardista del regionalismo. El regionalismo adquiere importancia luego del primer Modernismo Brasileño (1922) que corresponde al período de Vanguardia en la Argentina.

Lisbela e o prisioneiro es la más conocida y representada de sus obras. Escribió además *A idade dos homens* (1963), *Guerra do cansa-cavalo* (1967), *Santa, automóvel e soldado* (1975) y, también, teatro infantil: *Capa verde e o Natal* (1967). Autor de novelas como *Ofiel e a pedra* (1961), *Alvarovara* (1973), *A rainha dos cárceres da Grecia* (1976), entre otras. Escribió numerosos ensayos publicados en *Do ideal e da glória-Problemas inculturais brasileiros* (1977) y *Evangehlo na taba. Problemas inculturais brasileiros II*, obra publicada postumamente en 1979.

Lisbela e o prisioneiro pertenece al estilo cómico popular, al naturalismo en su estructura e intención de representación. Es una comedia de costumbres, de enredo y, también, de amor. Los temas son abordados al estilo del teatro realista. Los personajes son típicos del nordeste brasileño, utilizan el registro coloquial y sus rasgos como personajes son representados a través de sus opiniones, o las de los otros personajes.

Es una obra en tres actos. Las escenas transcurren, la mayor parte del tiempo, en una comisaría de la ciudad de Vitória de Santo Antão, en Pernambuco.

Léleu, protagonista masculino, es un seductor, un Don Juan, y está preso por deshonrar a una joven. Consigue escapar varias veces de la prisión hecho que crea un conflicto de intereses con el Tte Guedes -comisario del lugar-. El comisario está muy molesto con la rebeldía de Léleu. Luego de ser recapturado, Lisbela, la hija del Tte. Guedes, va a la cárcel a hablar con su padre, ahí conoce a Léleu y se enamoran. Frederico, el personaje antagónico, es un sicario que viaja a la ciudad para vengar la deshonra de su hermana, otra joven seducida por Léleu.

Traducir una obra dramática demanda más precisión, paciencia y dedicación por parte del traductor que se enfrenta a un sinfín de “resistencias”, -como las llama Ricoeur (2009: 20-25)-, que podemos resumir en dos modalidades: la del texto a traducir y la de la lengua receptora de la traducción. Según Ricoeur una de las actitudes posibles planteadas para poder sobrellevar las dificultades es “renunciar al ideal de la traducción perfecta”. Atravesada esta instancia, una vez hecho este “duelo”, el traductor puede embarcarse en la fascinante aventura que implica trasladar un texto de una lengua a otra, con todas las consecuencias a nivel ideológico, socio-cultural e histórico que acarrea este traspaso.

Debemos sumar a estas reflexiones las que están ligadas al ámbito teatral en especial, ya que no es lo mismo si un texto es traducido para ser representado, o si lo es para ser sólo leído y estudiado. En el primer caso, la recepción se torna doblemente compleja, porque hay que tener en cuenta el “aquí y ahora” del actor, del director y del espectador, siendo el teatro un arte efímero y fugaz, muy anclado en el presente y en una acotada territorialidad.

Como toda traducción, debemos prestar atención a aspectos de léxico, gramática, sintaxis, uso idiomático, etc. Luego se debe tomar en consideración aspectos específicos del texto teatral. Si se trata de un texto clásico, o de especial valor literario, y será leído o estudiado más que representado, deberá anotárselo y aclarar problemas lingüísticos, culturales, etc.

Parafraseando a Spregelbur¹ al traducir teatro no sólo hay que tener en cuenta las particularidades de cada lenguaje (el de origen y el de destino) sino también el universo de connotaciones ideológicas, vitales, en tres dimensiones no inscribibles, no instruibles, que el dramaturgo de alguna manera visualizó antes de escribir. Traducir teatro implica volver a ver ese mundo en tres dimensiones.

La oralidad es la característica del género teatral y la traducción de diálogos es un desafío de los textos ficcionales y el reto es aún mayor en un texto escrito para ser representado. Averbach destaca que la dificultad de la traducción de diálogos se relaciona con la necesidad de producir un efecto de naturalidad

¹ Entrevista realizada en 2005 para ser publicada en la revista *Palos y piedras*.

y de oralidad en la conversación y con las diferencias de nivel de lengua y que cuando se traduce diálogo es necesario apartarse mucho más del original de lo que se hace en el resto de los textos ficcionales. (Averbach, 2011:62-63)

Según Britto (2012:86), el trabajo del traductor de ficción es crear artificialmente, a través del arte de escribir diálogos, la impresión de que lo que se están leyendo es el parlamento real del personaje². Esta tarea es la más complicada en el caso de los regionalismos y más aun tratándose de un texto publicado en 1964, ya que en la actualidad, algunas expresiones pueden resultar extrañas para un brasileño.

En la obra de Osman Lins, el traductor se enfrenta con varias problemáticas a resolver: los nombres de los personajes, el uso de los diminutivos-muy frecuente en portugués- refranes, dichos, juegos de palabras, regionalismos. Hay muchos términos relacionados con el sistema policial, carcelario y militar. Me centraré en algunos ejemplos del segundo acto (el primer acto fue trabajado y publicado en la Revista *Metaphorein*, estudios sobre la problemática de la traducción. N°9 Año 2019). La variedad para la traducción es el castellano rioplatense evitando marcas locales para facilitar la lectura.

En cuanto a los nombres, por lo general no se traducen, salvo que sean nombres parlantes (Inberg: 2019: 145-147). En la obra un personaje secundario se llama Paraíba, es el nombre de un estado brasileño y además una piedra preciosa, en este caso como el personaje no es una “joya” porque es un ladrón que está detenido, es conveniente no traducirlo.

El registro de la lengua es coloquial, en este acto hay diez personajes y podemos diferenciar dos registros en la oralidad. Uno más formal en el caso de Lisbela, única protagonista femenina de la obra, y su padre, el Tte. Guedes, y un registro más informal en el caso de los prisioneros y los guardianes de la comisaría. La obra de 1964 fue llevada al cine en 2003, una adaptación libre del original.

El traductor no sólo debe tener un amplio conocimiento de las dos lenguas, en este caso español y portugués, sino que debe tener amplios conocimientos de la cultura.

Además de los niveles de lengua determinados en parte por los aspectos sociales, también hay variaciones de otra naturaleza, denominadas modalidades o variedades lingüísticas. En cuanto a la modalidad geográfica o regional debemos tener en cuenta la incorporación de palabras propias de cada región geográfica donde la lengua es practicada. Esa variedad es fácilmente perceptible cuando comparamos tanto el modo de hablar como el vocabulario de los usuarios de portugués en las diferentes regiones geográficas del Brasil

Una lengua presenta por lo menos tres tipos de diferencias internas que pueden ser más o menos profundas:

² La traducción es mía. En portugués en el original.

- 1) diferencias en el espacio geográfico o variedad diatópica (hablas locales, variantes regionales y hasta intercontinentales)
- 2) diferencias entre las capas socioculturales o variaciones diastráticas (nivel culto, lengua estándar, nivel popular)
- 3) diferencias entre los tipos de modalidad expresiva o variedades diafásicas (lengua hablada, lengua escrita, lengua literaria, lenguajes especiales, lenguaje de los hombres, de las mujeres, etc.)

Veamos algunos ejemplos donde los regionalismos dificultan la tarea del traductor. Los términos que presentan cierta dificultad están en negrita.

Diálogo entre el Cabo Heliodoro y Leléu (Segundo acto P. 37)

Heliodoro Ora, bem casado! A mulher parece um papagaio
Leléu É verde?
Heliodoro Quisera eu. Fala sem parar, é pior do que um rádio. De
manhã a à noite. E de uns tempos pra cá, pegou uma mania. Diz uma coisa,
mas só pela metade, e fica atrás, feito uma **peitica**, atanzando pra gente
preguntar por qué (...)

En el Nordeste, el término *peitica* se utiliza en el lenguaje popular como la acción de molestar. También, puede referirse a una broma o chiste de mal gusto o a una persona impertinente o inoportuna, a alguien que molesta o que aburre.

Traducción (primer borrador)

Heliodoro: - ¡Ja! bien casado... mi mujer parece un loro.
Leléu: - ¿Es verde?
Heliodoro: - Ya quisiera, habla sin parar todo el día, peor que la radio. Y ahora
tiene la manía de hablar por la mitad y me molesta para que le pregunte por qué.

Diálogo entre Citonho (carcelero) y Lapiou (amigo de Leléu) (Segundo acto P.45)

Citonho Mas espere, você já trabalhou na ribalta, Leléu?
Lapiou E era grande. Tinha uma peça que ele fazia o papel de Remorso e
eu era o Crime. Quando a gente aparecia em cena, os dois, palma era lixo.
Mas aquilo era peça **de entortar o cano**.

La expresión *De entortar o cano* se refiere a un asunto complicado, difícil.

Traducción (primer borrador)

Citonho: - Pero, che, Leléu, ¿vos ya trabajaste en el teatro?
Lapiou: - Y era muy bueno. En una obra hacía el papel de Arrepentimiento y
yo era Crimen. Cuando aparecíamos en el escenario, el público estallaba.
Era una obra difícil.

Diálogo entre Testa -Seca y Paraíba, dos presos. (Segundo acto P. 56)

Paraíba Ah! E agora deu pra mentiroso.

Testa-Seca Mentiroso? Se você não disse sonhando, onde é que estava o ouro, eu **cegue agora mesmo da gota-serena**. Quero que me de **o estupor-tabica**, se eu não passei a noite inteira acordado e ouvi você dizer.

Gota serena (o *gota-serena*) es una expresión popular de la región del Nordeste brasileño, se refiere a un estado de impaciencia, nervosismo o exaltación.

Cuando se dice que alguien está “com gota serena” o “dar a gota serena”, significa lo que mismo que estar furioso, irritado o enojado con algo o con alguien. *Hoje ele está com a gota serena*: hoy está cabreado/rabioso/colérico

En algunos casos, la expresión es usada para indicar sorpresa o admiración, refiriéndose a algo muy bueno: *É um rapaz bonito da gota!* o, también, cuando un hecho es increíble, grandioso y memorable: *Foi uma festa da gota serena!*, *Aquela cachaça é da gota*.

Existe una frase sobre el pueblo nordestino que ejemplifica el empleo de la expresión: *Nordestino não fica bravo, fica com a gota serena!*

La expresión *dar o estupor -tabica* significa morir de algo horrible.

Traducción (primer borrador)

Paraíba: - Ah... y ahora te dio por mentir...

Testa-Seca: - ¿Mentir, yo? Que me quede ciego de rabia o que me parta un rayo si dormido no dijiste donde está el oro, estuve despierto toda la noche y te oí.

Tratándose de lenguas próximas. el traductor debe prestar especial atención para no caer en los automatismos de decodificación y en el poder hipnótico del texto de partida, expresión acuñada por Cintrão (2006: 98-99)

El traductor de una obra de teatro no cruza la frontera de la mera traducción, se adentra en la de reescritura, o en el decir de Haroldo de Campos, en la recreación o transcreación ya que no solo trabaja con dos lenguas y con dos culturas sino también, con dos públicos diferentes cuya intención es disfrutar de lo que leen o de la obra que van a presenciar.

Esta comunicación solo intenta demostrar algunas de las dificultades cuando traducimos marcas de oralidad en textos literarios, en este caso, teatrales.

Las traducciones de los ejemplos son solo borradores, otras lecturas provocaran cambios en las decisiones tomadas.

Bibliografía

- Averbach, Margara. (2011). “5. Atmósfera y efectos”, “6. La traducción de diálogos” y “7. Latraduccion de jergas” en Averbach, Margara. (2011). *Traducir literatura. Una escritura controlada*. Córdoba, Argentina: Comunicarte
- Badanes, Guillermo y Joselina Coisson (Compiladores). (2007). *Traducción periodisticy literaria*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Britto, Paulo Henriques (2012). *A traduao literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Campos, Haroldo de (1967). “Da traduao como criaao e como crítica.” In *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes.
- Cintrão, Heloísa Pezza. “Competência tradutória, línguas próximas, interferência: efeitos hipnóticos em traduao direta”. *TRADTERM*, 12,2006, p.69-104, São Paulo, Brasil.
- Ingberg, Pablo. (2019). *Escribir palabras ajenas. Notas sobre traducción*. Córdoba: Eduvim.
- Lins, Osman. (2011). *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta.
- Ricoeur, Paul. (2009). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.

Páginas web, diccionarios consultados

<https://thelmomattos.wordpress.com/diccionario-nordestino>

https://issuu.com/profleidiane/docs/diccionario_rio_ceja_ii_segmento_a

<https://www.diccionarioinformal.com.br>

<https://diccionario.priberam.org>