

CARBÓN

publicação eletrônica do curso
Letras Espanhol e Literatura Hispânica
Universidade Federal do Pampa

Jaguarão-RS, nº 4, abril de 2026.

EL OTRO DEL CUENTO “FELICIA”: UNA TRADUCCIÓN¹

Laís Marins

Algunas consideraciones iniciales

Desde siglos atrás, teóricos presentan diferentes puntos de vista sobre la traducción literaria. Algunos afirman una imposibilidad de la traducción, pues ella no mantendría la esencia de la obra, habiendo cambios en el texto fuente. Sin embargo, hay otros autores que muestran que, mismo presentándose diferente, la traducción puede ser algo tan rico como el texto de partida, sustituyendo este a otra lengua para darle acceso a otros lectores. Para eso, la traducción literaria debe preservar imágenes, lo que no se llega si la traducción es literal, palabra por palabra. Lo que sí es necesario es el mantenimiento de los efectos de representación, sea en la propia lengua o en otra lengua o a otra manifestación artística, conforme las tres dimensiones de la traducción apuntadas por Walter Benjamin; son ellas: a) traducción intralingual, que es una nueva versión dentro de la misma lengua, o sea, una actualización en el lenguaje del texto, por ejemplo; b) traducción extralingual, cuando se convierte el texto a otra lengua; y c) transmutación, una adaptación del texto literario a una representación teatral o a una película de cine, etc.

¹ Texto producido en Teorías de la Traducción literaria, disciplina ministrada por el profesor Carlos Rizzon en 2025.

En una perspectiva de pluralidad, se puede comprender que un mismo texto esté sujeto a diferentes *transcreaciones* (concepto propuesto por Haroldo de Campos), lo que contradice la visión de una única, conclusiva, “correcta” y definitiva traducción. Un ejemplo de eso es la traducción al portugués de *El petit prince* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry, habiendo sólo en Brasil más de 40 traducciones, lo que demuestra la apertura de la obra a diversas posibilidades de lectura.

En una traducción, el traductor hace elecciones para encontrar una mejor solución para las dificultades que va encontrando al traducir, ya que el vocabulario y las estructuras gramaticales de una lengua no poseen total, directa y equivalente correspondencia en otra lengua. De esa manera, sin escapatoria, existe una interferencia del traductor para el resultado final del texto traducido, el denominado “texto de llegada”. Luego, esa traducción será el mismo texto literario de partida y, a la vez, ya será otro, pues cargará las marcas del traductor a través de sus elecciones.

Una “Felicia” aquí, otra “Felicia” allá

Como análisis, hago un estudio comparativo de las narrativas en portugués y en español del cuento “Felicia”, de *Os limites do impossível – contos gardelianos* (2009), libro del jaguareense Aldyr Garcia Schlee publicado en Uruguay con el título de *Los límites de lo imposible – cuentos gardelianos* (2018), en una traducción hecha por Rosario Peyrou.

El enredo del cuento presenta las percepciones de una mucama, Felicia, que observa en diferentes rincones de la casa donde trabaja los encuentros a escondidas de su patrón, Carlos Escayola, con la suegra, una vez que ellos viven con sus familias en casas interconectadas por una puerta. Tomada de espanto y ansiedad, a la mucama le gustaría revelar a su madre, la cocinera, todo lo que ve, sin embargo es impedida, pues la madre no desea saber lo que la hija sabe. Felicia encuentra la liberación de sus sentimientos y aflicciones frente al espejo de su habitación, donde, desnuda, toca a su propio cuerpo.

En el cotejo del texto en portugués con el de la traducción en español, es posible encontrar diferencias de sentido desde el epígrafe, a partir de los versos del poeta Jorge de Lima apropiados por Schlee: “Este bicho encantado:/ não quer de-comer,/ não quer mungunzá,/ não quer caruru,/ não quer quingombó./ Só quer te comer”. Las traducciones “no quiere comer” y “sólo te quiere comer” no encuentran la connotación sexual presente en portugués, ya que, en el español, el verbo “comer” no posee ese sentido.

Entre las elecciones de la traductora, identificamos adaptaciones en la estructura de las frases y también sustitución de vocabulario, como aparece en el primer párrafo del cuento: “Toda de branco [...], ela tremula entre as roupas lavadas postas a secar no varal”; pues en español quedó: “Toda de blanco [...] se mueve entre las ropas lavadas puestas a secar en el tendero de cuerdas”. Observamos que el “ela tremula” puede apuntar una sensación de inseguridad, una cierta aflicción y miedo, cosa que estará presente en el decurso de la trama. En otro sentido, el temblor también puede indicar agotamiento por cargar un “cesto de mimbre colgado del brazo”. Sin embargo, el verbo “moverse” de la traducción acentúa el andar en que “ella parece que flotara con sus pies de planta rosada”.

Un problema enfrentado por la traductora fue con expresiones utilizadas por Schlee con guiones, destacando así marcas de oralidad: “me-faz-isso, me faz-aquilo”. Se recurrió, entonces, al recurso de letras cursivas en una traducción literal: “*me haces esto, me haces aquello*”.

Otra situación se refiere a la palabra “mandingas” en: “O irmão da viúva [Carlos Escayola] [...] não se importava que as duas [la cocinera y la hija], dadas a mandingas e feitiços, usassem suas guias de contas”; nuevamente, en la traducción, fueron utilizadas letras cursivas: “a él no le importaba que las dos, dadas a *mandingas* y a hechicerías, usasen sus collares rituales”. Eso se debe a que, en el español de Uruguay, la palabra “mandinga” se refiere al diablo, no poseyendo la idea de magia.

El recurso de letras cursivas es recurrente en la traducción de Peyrou, pues también con ellas se indican expresiones de lengua africana empleadas por los

personajes. Veamos: el “sucuma, cruz-credo!” aparece en la traducción como “*sucuma ¡cruz diablo!*”, destacando el habla de origen de la mucama.

Encontramos, a lo largo del cuento, varias veces la palabra “mucama”, tanto en el texto fuente como en el texto traducido. Es un vocablo de origen africano, de la lengua quimbundo, más específicamente de la región de Angola. Para esa palabra, los diccionarios presentan denotaciones como: “sirvienta de una familia adinerada” (Grijalbo, 1988, p. 645); “persona “empleada de servicio doméstico” (DEU, 2012, p. 376); “encargada de las habitaciones en un hotel” (Wordreference). El uso contemporáneo del término en la lengua española suaviza el sentido histórico de la palabra, una vez que, en el período colonial, “mucama” se refería a una joven esclavizada que, además de servir a su señora en los servicios domésticos, también podría cumplirse como concubina del amo. Así, la manera como “mucama” es empleada por Schlee, en portugués, posee una carga semántica contundente con relación a la exploración sexual del cuerpo femenino, cosa que no es tan marcante en español debido al significado actual de la palabra en ese idioma, ya que el momento histórico y la cultura de los días de hoy acaban por disminuir la opresión y la violencia vivenciadas por las muchachas negras esclavizadas.

La conclusión a que llegamos

Una buena traducción literaria objetiva dar acceso al lector a la comprensión de un texto que, originalmente, no fue escrito en una lengua de su dominio cognitivo. Para eso, existen dos movimientos: uno que simplemente facilita la lectura y el entendimiento a través de simplificaciones y recursos –sean gráficos o sintácticos o lexicales– propios en la lengua meta, y otro que instiga al lector a buscar el sentido a través de la asimilación de formas que son de otra lengua, otra cultura.

La traducción de “Felicia” en español presenta ambos aspectos, pues hay momentos en que la traductora intervino de manera a favorecer para el lector de la lengua española la comprensión del cuento, como cuando sustituye construcciones como, por ejemplo: “Mas, para que tanto cuidado? – indaga ela. Ora, isso é

pregunta que se faça? – responde a mãe.” por “Pero, ¿para qué tanto cuidado? – indaga ella. Y ahora, ¿eso es una pregunta para hacer? –dice la madre.”; o entonces Rosario Peyrou provoca a que el lector busque el sentido, tal como en el caso de “mandinga” referido arriba.

La cuestión es que, trabajando con lenguas diferentes en la traducción, las estructuras también serán diferentes, de manera que el texto traducido viene a ser, a la vez, el mismo texto de partida pero también otro texto, y el traductor, por sus intervenciones, pasa a ser una especie de coautor del texto literario, ya que son suyas las opciones y el lenguaje adoptado en la lengua meta que van a dar sentido al texto de llegada.

Referencias

CALVINO, Italo. Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto. *In*: CALVINO, Italo. **Mundo escrito e mundo não escrito** – artigos, conferências e entrevistas. Traducción de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 79-83.

CAMPOS, Haroldo de. Tradição, tradução, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 123-132.

LAGES, Susana Kampff. A tradução como reescrita, subversão e transcrição. *In*: LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: USP, 2007. p. 73-97.

MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório**: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Traducción de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. París: Bayard, 2004/Lisboa: Cotovia, 2005.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Felícia. *In*: SCHLEE, Aldyr Garcia. **Os limites do impossível** - contos gardelianos. Porto Alegre: ardotempo, 2009. p. 25-37.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Felicia. *In*: SCHLEE, Aldyr Garcia. **Los límites de lo imposible** - cuentos gardelianos. Traducción de Rosario Peyrou. Montevideo: Banda Oriental, 2018. p. 23-31.