Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna.

Francisco CALVO DEL OLMO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN
Este trabajo pretende analizar las dificultades que presenta la traducción del *Auto da Compadecida* debidas al carácter dramático y literario del texto. En primer lugar, se esbozan los principales elementos que caracterizan el contexto geográfico y cultural del Nordeste brasileño donde transcurre la acción del auto. También se examinan las tradiciones literarias en las que se inscribe la obra. A continuación se proponen términos en la lengua de llegada que trasladen fielmente el significado de voces y conceptos locales. Se pretende, por fin, reflexionar sobre la traducción en el ámbito de las lenguas ibéricas e incrementar, siquiera sea levemente, la casuística en la que las teorías traductológicas comentadas se apoyan.

Palabras clave: Nordeste brasileño, teatro popular, traducción de textos dramáticos.

ABSTRACT
This paper aims at analyzing the difficulties presented in the translation of *Auto da Compadecida* due to the dramatic and literary characteristics of the text. First, it outlines the main elements that describe the geographical and cultural context of north-east Brazil, where the first act's action takes place. It also examines the literary traditions that characterize the drama. Furthermore, it proposes terms in the Spanish language to express with fidelity local voices and concepts. Finally, this paper aims to reflect upon the translation in the domain of Iberian languages and improve, even if slightly, the casuistry defined by the translation theories presented.

Keywords: North-east Brazil, popular theatre, translation of dramatics texts.

1. Reseña del *Auto da Compadecida* (1955)

Ariano Suassuna terminó de escribir el *Auto da Compadecida* el 24 de septiembre de 1955. En enero de 1957, se estrenó en Río de Janeiro, dentro de la programación del Primer festival nacional de amateurs. Fue representado por el grupo de teatro de adolescentes de Recife bajo la dirección de Clênio Wanderlei. Esta comedia mezcla elementos de la literatura de cordel, la cultura popular y los misterios religiosos, para caricaturizar los vicios más comunes de la sociedad del *sertão*, es decir, del Nordeste brasileño. Asimismo, el *Auto da Compadecida* ha sido adaptado al cine por la cadena de televisión Globo que lo editó en 1998 como miniserie y como película en 2000. Pese al éxito que la obra ha conocido desde su aparición y la proximidad geográfica y cultural de Brasil con el mundo hispánico, el *Auto da Compadecida* nunca ha sido traducido al español.

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

El auto puede ser dividido en dos partes; la primera transcurre en el mundo terreno y la segunda es el juicio ultraterreno. El protagonista, João Grilo, descrito como analfabeto pobre y *amarelo*, se vale del ingenio para sobrevivir en el Sertão. La imaginación y el engaño son las dos únicas armas de que dispone para enfrentarse contra una sociedad brutal y hostil. A su lado está Chicó, compañero incansable en los diálogos; éste se ve envuelto en los equívocos de João Grilo más por solidaridad que por convicción propia. A través de las experiencias de ambos, conocemos una serie de tipos que el autor pretende criticar. Como son el dueño de la panadería en la que João trabaja y que explota sin compasión a sus empleados; la mujer de éste que peca de adulterio y muestra más ternura y compasión con los animales que con las personas; y Antônio Morais, caricatura de un caciquismo opresor e ignorante. Las autoridades religiosas tampoco se salvan de la sátira; el obispo, el sacristán y el padre João son codiciosos e hipócritas. La antítesis de todos ellos es el fraile, de buen corazón, que ignora las difamaciones del obispo y representa una Iglesia honesta. La situación de los personajes muda drásticamente cuando la ciudad es tomada al asalto por los *cangaceiros*, bandas de forajidos. Severino do Aracaju, jefe de los bandidos, mata sin distinciones a la mayoría de los protagonistas y él mismo muere víctima de los engaños de João Grilo.

Todos los difuntos despiertan en la ultratumba para enfrentarse al juicio de las almas. Manuel, es decir, Cristo, es el juez, representante de la justicia divina que ha de arbitrar la salvación o la condenación eternas según las obras realizadas en vida. Satanás se presenta como acusación con el objetivo de llevar las almas al infierno. Entonces João Grilo invoca a la virgen María, la *Compadecida*, para que interceda contra el demonio. Al final, las almas son salvadas del infierno aunque, algunas de ellas, precisen pasar una temporada en el Purgatorio expurgando sus pecados. Por último, Manuel decide dar una segunda oportunidad a João Grilo y colocarlo de nuevo en el mundo de los vivos. El elenco se completa con el Payaso que es la voz del autor y presenta la acción dramática ante el público, realizando un papel análogo al del corifeo en el teatro griego. Suassuna toma este personaje del mundo del circo para indicar que él mismo es el primero que puede ser criticado.

2. Sobre el Sertão

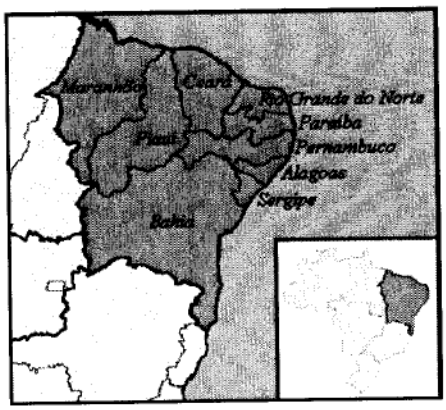
El *sertão* es un área del nordeste de Brasil que se extiende por los Estados de Ceará, Pernambuco, Paraíba, Río Grande do Norte, Piauí y zonas de los estados de Sergipe, Alagoas y Bahía. El clima, tropical semiárido, tiene dos estaciones bien definidas: una seca y otra de lluvias. La primera se prolonga durante ocho meses mientras que la segunda apenas dura tres o cuatro –aproximadamente de diciembre a abril– y, en todo caso, los niveles de pluviosidad son bajos. La sequía del *sertão*, prácticamente crónica, acarrea grandes perjuicios a los propietarios rurales que pierden sus cosechas y a la población en general que padece la falta de alimentos y de agua potable. Esta tragedia cíclica obliga a los *sertanejos*, habitantes del sertão, a abandonar sus hogares y marchar a las grandes ciudades del sur en busca de una vida mejor. Históricamente, la

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

región fue poblada entre los siglos XVI e XVII cuando los colonos desplazaron el ganado desde el litoral debido a la presión ejercida por la expansión de las plantaciones de caña de azúcar. Las tierras cultivables, junto con los demás recursos, quedaron en manos de unos pocos propietarios; por ello el nordeste es tierra de latifundios en la que la inmensa mayoría de la población trabaja como jornalero o sirviente de la mencionada oligarquía en condiciones de extrema miseria. Así pues, el *sertão* es un espacio geográfico cuyas especificidades históricas, climatológicas y ambientales son responsables, en buena medida, de las particularidades sociales.

La temática del *sertão* en la literatura brasileña ha creado un subgénero dentro de la literatura regionalista llamado literatura *sentranejista* o *sertaneja*. De manera general, la literatura *sertaneja* se refiere a un cierto marco de referencia delineado en su geografía, paisaje y sociedad. Narraciones en las que aparecen algunos usos y costumbres rurales, y que cuentan con el folclore y las creencias locales como temas recurrentes. También el lenguaje de los personajes se regionaliza al adoptar formas populares. La literatura regionalista camina a un paso del esteriotipo siguiendo el imaginario preestablecido para no perder las referencias que dificulta-rían su identificación con el marco geográfico. Cabe decir que algunas de las obras más notables de la literatura brasileña fueron concebidas en un contexto *sertanejo* pero la maestría de sus autores hizo que traspasaran las limitaciones del género. Así, en prosa podemos citar *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa[1] y en poesía *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto. Algunas de ellas, ya han sido traducidas al castellano y, como veremos más adelante, las elecciones de sus traductores podrán servirnos como guías en nuestra tarea.

Estados del Nordeste de Brasil



[1] *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa, está considerada por buena parte de la crítica como la mejor novela brasileña del siglo XX y una de las obras maestras de la narrativa universal. Vid. COUTINHO, Eduardo. Em busca da terceira margen ensayos sobre Grande Serrato, Veredas. Salvador. Fundação Casa de jorge Amado. 1993

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

3. Tradición e intertextualidad

Suassuna escribe en la introducción del auto que "[...] gostaria de deixar claro que meu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno". Según la propuesta del autor, el *Auto da Compadecida* es el resultado de una investigación sobre la tradición oral de romanceros y narrativas nordestinas, fijados o no en términos de literatura de cordel. Hay que precisar que dichos materiales no son bien conocidos por la crítica literaria debido, precisamente, a su carácter popular y oral. Así, la obra tiene un enfoque indiscutiblemente regionalista y se relaciona con otras narraciones *sertanejas* al organizar un acervo regional con vistas a una comunicación estética más elaborada.

Pese a estas explicaciones, la crítica ha indicado la evidente relación entre el *Auto da Compadecida* y los autos medievales portugueses de tema religioso. El título que Suassuna eligió para su obra la inscribe irremediablemente en dicha tradición. Más concretamente, retoma la perspectiva dramática de Gil de Vicente, quien alcanzó el ideal del teatro medieval durante el Quinhentismo. Su pieza *Auto da Barca do Inferno* (1517) es una compleja alegoría dramática clasificada como moral a pesar de que se aproxime a la farsa en varios pasajes. Constituye la primera parte de la trilogía de las Barcas[2]. Gil Vicente retrató la sociedad portuguesa del siglo XVI y construyó una alegoría con varios elementos venidos de la mitología. Análogo ejercicio realizó Suassuna al caricaturizar la sociedad de su tiempo. La crítica a su vez ha señalado la intertextualidad existente entre el texto vicentino y los *Diálogos de los Muertos*, de Luciano de Samósata pese a que el contexto histórico y la teología cristiana los alejen. El *Auto da Compadecida* también se ha relacionado con la literatura mariana que loaba los milagros de la Virgen. En este tipo de narraciones, a veces muy profanas, es común que el héroe en dificultades apele a la Virgen para que lo salve tanto en el plano espiritual como temporal. Por otro lado, algunos críticos lo han comparado con la Commedia dell'arte, tanto em el desarrollo de la acción como en la concepción de los personajes. Particular-mente, el personaje de João Grilo recuerda las características de Arlequín como sirviente astuto. No obstante, João Grilo es un tipo auténticamente brasileño que ya aparece en las leyendas *setanejas* y en la literatura popular nordestina; de hecho, es el héroe de dos novelas tituladas *As Proezas de João Grilo*.

En resumen, Saussuna hace una síntesis de un modelo medieval y un modelo regional; bebe de las fuentes clásicas pero adapta los elementos al contexto brasileño. En este sentido, hace una traducción latinoamericana de la tradición europea, siguiendo las preocupaciones del Modernismo brasileño[3]. Consideramos que el conocimiento de las mencionadas redes intertextuales ayuda al traductor en su tarea al

---

[2] La trilogía la completan el *Auto da Barca do Purgatório* y el *Auto de la Barca de la Gloria*, este último escrito en español.

[3] Iniciado con la Semana de Arte Moderna, también conocida como "Semana de 22", que tuvo lugar los días 13, 15 y 17 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo. Cada día se dedicó a un tema; pintura y escultura, poesía, literatura y música respectivamente.

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

proporcionarle fórmulas compartidas por las tradiciones literarias de la lengua de partida y la lengua de llegada.

4. La lengua y el lenguaje.

El portugués, lengua de partida de nuestra traducción, y el castellano, lengua de llegada, son idiomas que comparten un origen común, evoluciones paralelas y una íntima comunión cultural. Son hermanas por pertenecer ambas a la rama de las lenguas románicas occidentales y, más concretamente, formar parte del grupo ibero romance; y vecinas por compartir un espacio geográfico continuo y haber conformado una historia de intercambios e influencias mutuas que se inscriben dentro del ámbito cultural occidental. Todo ello resulta en un cierto grado de inteligibilidad entre los dos grupos lingüísticos. Esta particularidad parece, *a priori*, una ventaja; sin embargo, varios traductores y traductólogos ya han señalado las dificultades que supone traducir lenguas tan próximas pues cualquier hispanohablante o lusófono osado podría lanzarse a traducir sin ninguna reflexión previa. Las trampas que un traductor inexperto encontrará son múltiples y de muy diversa índole; abundan los falsos amigos que no solo pertenecen al nivel léxico sino que también alcanzan las distintas connotaciones y la frecuencia de uso que un término determinado tiene en cada idioma. Las mencionadas dificultades se agravan al afrontar la traducción de una obra literaria pues, por una parte, se debe conservar la claridad del texto y, por otra, el ritmo de la lengua. Consideremos ahora que la lengua castellana y la portuguesa poseen ritmos bastante diferentes. De manera general puede decirse que el portugués tiende a debilitar y a reducir las vocales (más el portugués europeo que el brasileño) mientras que el español respeta su sistema de cinco vocales en todas las posiciones (al menos en el español peninsular) y tiende a debilitar, e incluso eliminar en variedades coloquiales, algunas consonantes. Estos dos ritmos casi opuestos hacen de la traducción de poesía un verdadero reto y también dificultan la representatividad de la traducción de un texto dramático.

El *Auto da Compadecida* se articula como una suma de diálogos en general breves y muy ágiles. El encanto de la pieza se construye a partir de la simplicidad de los recursos empleados y en una cierta ingenuidad que, a nuestro parecer, está conectada con el espíritu popular en el que la obra se inspira. Las voces de los personajes reproducen el lenguaje del *sertão* con todos sus giros y particularidades para construir un diálogo que alterna juegos de palabras, fórmulas pseudo-religiosas y proverbios. Un discurso eminentemente teatral, vivo, colorido y descritivo, popular sin ser vulgar e paradógicamente literario. En definitiva, Suassana crea la ilusión de la lengua oral y, en este sentido, puede paragonarse a los personajes de Gil Vicente; en cuyas voces encontramos expresiones, a veces, rudas y pintorescas. El ejercicio de la traducción debe afrontar este reto pues, de otro modo, el resultado sería un texto tedioso y desarticulado.

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

5. La traducción de texto dramático

Pretendemos llevar a cabo una reflexión sobre la traducción realizada y exponer algunas fórmulas que, a nuestro juicio, trasladan satisfactoriamente las estructuras de la lengua de partida a la lengua de llegada. En la tipología de los textos para traducción, el texto teatral presenta dificultades específicas en referencia a la plausibilidad de los diálogos y la facilidad de su interpretación. Ciertamente, traducir una obra teatral para ser leída y no para ser interpretada simplifica la tarea del traductor, quien puede concentrarse en el texto original y la cultura en que se originó dejando en segundo lugar el ritmo de la obra así como otras necesidades escénicas. Por otra parte, adaptar teatro para satisfacer unos objetivos concretos, determinados por el público al que se destina o por el grupo de actores que lo escenifiquen, motiva y justifica ciertas concesiones, reinterpretaciones, adecuaciones etc. Siendo el nuestro un ejercicio teórico, buscamos una traducción flexible que pueda tanto ser leída como interpretada. Esta traducción nos poporciona los ejemplos para nuestro estudio sobre las dificultades y las posibilidades del *Auto da Compadecida*. Igualmente consideramos más enriquecedor para el debate proponer soluciones alternativas para un mismo problema mostrando ora procedimientos más "filológicos" y respetuosos con la obra original, ora recursos más "teatrales" que respondan a problemas *ad hoc*.

Hemos tenido en cuenta el análisis de la traducción de Berman que critica el etnocentrismo y el platonismo de la traducción tradicional de Occidente. Como etnocéntrico entendemos aquí un concepto que pretende traer todo a su propia cultura, sus normas y sus valores y considera lo que encuentra fuera de ella –lo extranjero– como negativo o como materia que necesita ser adaptada. De este modo, la traducción se presenta como un ejercicio anexionista que exige la traducción del sentido y no de la letra. Dicho con otras palabras, intenta traspasar el sentido de la obra sin prestar atención a la forma que el mensaje toma en la lengua que engendró el texto original. El etnocentrismo produce traducciones que quieren pasar desapercibidas, se busca que el público sienta la obra como un producto de la cultura local y no como si no hubiera sido escrita en una lengua extranjera y generada en otra cultura.

Pensamos que Suassuna llevó la tradición europea al contexto del *sertão*; como traductor de la tradición, posee fuertes lazos hipertextuales que ligan su obra con la literatura portuguesa y el canon europeo. Por todo ello, no nos parecía adecuado reinsertar el *Auto da Compadecida* en un contexto puramente europeo pues esto equivaldría a deshacer el camino que Suassuna recorrió. Así hemos querido llevar a sus extremos la legua de llegada (en nuestro caso: el castellano) para, de esta manera, acomodar la obra extranjera en su pura extrañeza. Las ideas expuestas no deslegitiman otras teorías traductológicas; por el contrario, consideramos que todas ellas aportan planteamientos válidos con los que el traductor tiene la libertad de auxiliarse al acometer su labor. Renunciando a dogmatismos y prefiriendo, cuando las necesidades lo justifican, soluciones eclécticas.

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

6. El proceso de traducción

A continuación examinamos la traducción realizada a la luz de las teorías expuestas y traemos a debate algunos de los problemas a los que nos hemos enfrentado y que han llamado nuestra atención.

Al comienzo de este artículo, hablamos sobre el espacio geográfico en el que transcurre el *Auto da Compadecida*: el *sertão*. En el juicio de las almas, João Grilo justifica las historias increíbles que su compañero Chicó cuenta como consecuencia del calor y del sol de la región: "Não vá ligar isso não. O sol do sertão é quente e Chicó começa a ver demais. É o sol". El mismo personaje se autodefine como un "sertanejo pobre e amarelo". También la Compadecida hace referencia a este lugar cuando afirma que las leyes del cielo y las del *sertão* no son las mismas. En castellano no existe un término que abarque el significado de esta palabra. Antônio Geraldo Cunha, en su *Dicionário etimológico da língua portuguesa* atesta que la palabra *sertão* es de etimología oscura y que, probablemente, fue difundida durante el siglo XV para designar una región agreste, distante de las tierras pobladas y cultivadas. Cuando los portugueses penetraron en el interior desde el litoral, durante la colonización de Brasil, observaron gran diferencia climática y por eso la llamaron *desertão*, aumentativo de *deserto*. Más tarde, esa denominación fue reanalizada como *de sertão*, reduciéndose el término a su forma actual. Camões la usa en los últimos versos de la estrofa 134 del X canto de *Os Lusíadas*, "A gente do ser-tão que as terras anda" con la misma acepción que encontramos en el diccionario de Geraldo Cunha. Gilberto M. Teles ha dado una etimología alternativa. Según este autor, el punto de partida es *de-sertum*, supino de *desere* que significa "lo que queda fuera de la fila" inicialmente empleada en el ámbito agrario pasó después al militar para indicar a quien deserta, quien se sale del orden o desaparece. A partir de ahí, el sustantivo *desertanum* indicaba el lugar al que se dirigía el desertor facilitando la oposición entre lugar "certo" (cierto) y lugar "incerto" (incierto). Así, el *sertão* apunta siempre un sitio opuesto y distante de quien habla. Se estableció una diferencia semántica entre el litoral y el *sertão* y, posteriormente, entre el mundo rural del interior y el litoral en el que se desarrollaron las grandes ciudades y la vida urbana. Así se ha llegado a la diferenciación en portugués brasileño contemporáneo entre medio urbano/ medio rural, capital/interior. La novela de Guimarães Rosa *Grande Sertão Veredas* publicada en castellano por la editorial Seix Barral en 1975; traducida por Ángel Crespo apareció bajo el tituló *Gran Sertón Veredas*. Sin querer valorar está traducción constatamos que la palabra "sertón" no aparece en el Diccionario de la RAE. Por otro lado, si consideramos la etimología portuguesa, en español es más común que desierto tenga aumentativos del tipo "desiertazo" o "desiertote" (según dialectos) antes que "desiertón" o "desertón". España, sobre todo en la zona sur de su territorio, es un país de sequías por lo que, a priori, no sería difícil hallar términos paralelos al concepto de *sertão*. El problema aquí es no caer en localismos que pudieran adscribir la obra a un contexto geográfico muy específico. La palabra secano contiene un valor semántico próximo al de *sertão* en su acepción más geográfica; tierra de labor que no tiene riego, y solo participa del agua de lluvia.

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

Tras haber analizado el significado de la palabra portuguesa y haberlo comparado con otras voces españolas similares, proponemos una traducción que podríamos denominar mixta. Es decir, cuando la palabra *sertão* es usada para definir un territorio árido podemos traducirla por secano, mientras que cuando tiene un valor de espacio social dejamos el término original. Creemos que el uso de la palabra secano sugiere al lector, o al espectador, la idea de que la acción se sitúa en un lugar desértico sin por ello renunciar a la especificidad que denota el término portugués.

Como ya mencionamos, algunas obras de ambientación *setaneja* ya han sido traducidas a otras lenguas europeas. Leyendo el título de *Grande Sertão Veredas* podemos hacernos una idea de cómo ha sido adaptado en estos idiomas. Mientras que el italiano mantuvo la palabra portuguesa original (*Grande Sertão*), el inglés la reemplazó por *backlands (The Devil to Pay in the Backlands*). En catalán, Xavier Pàmies también respetó el original al traducir el título como *Gran sertão: Riberes*; sin intentar analogías del tipo **sertó*. Quizá la traducción al castellano se valió precisamente de la proximidad lingüística con el portugués para crear el híbrido *sertón*. Los habitantes del *sertão* reciben el gentilicio de *sertanejos*. Consecuentemente con la conservación del término *sertão* en cuando espacio social, hemos mantenido el gentilicio. La Mancha también es una tierra batida por el sol, con numerosos latifundios y una cierta aridez, pero sería desacertado convertir a los manchegos en *sertanejos* o aplicarles un gentilicio foráneo.

Otro término que traemos para el análisis es *cangaço*[4] y *cangaceiro*. Severino de Acaju, verdugo de la mayoría de los personajes, es un *cangaçeiro* que el sacristán presenta como "un hombre horrible". La traducción que hemos hecho de *cangaço* y *cangaceiro* es "paralela" a la de *sertão* y *sertanejo*. Es decir, alteramos *cangaceiro* y bandolero para sugerir el significado de la palabra sin renunciar a la dimensión local de su significado.

Al traducir los nombres de los protagonistas del auto hemos tenido en cuenta que estos fueran nombres propios o comunes ya que la mayor parte de ellos no tienen nombre propio sino que son llamados con el genérico: la mujer, el panadero, el cura, el sacristán, el obispo, el diablo etc. Todos esos nombres han sido traducidos al español pues, si los hubiéramos dejado en portugués, habrían devenido opacos. En contraste, el nombre propio del protagonista, João Grilo y de su compañero Chicó no se han traducido, en el segundo caso porque no sería posible y en el primero porque João Grilo es un nombre parlante: *grilo* es "grillo" en castellano. No es por casualidad que el taimado protagonista del auto se llame así; este insecto suele aparecer asociado com la inteligencia y con la astucia en algunos cuentos populares. Recordemos si no que la conciencia de Pinocho se encarnaba en un grillo. Hemos preferido conservar el original por ser brasileño y además porque es el nombre de un personaje del folclore nordestino como ya adelantamos. Consideramos que la proximidad lingüística debería

[4] El *cangaço* fue un fenómeno que asoló el nordeste brasileño desde mediados del siglo XIX y que se prolongó durante las primeras décadas del siglo XX. Los *cangaceiros* formaban grupos de forajidos que se dedicaban a practicar acciones violentas: asaltaban haciendas, secuestraban grandes terratenientes y saqueaban carromatos y almacenes; a veces actuaban en solitario. Llevaban una vida nómada, deambulaban por el *sertão* y se escondían de la justicia. La España de los siglos XVIII y XIX conoció fenómenos de bandolerismo similares.

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

ayudar a que el receptor deduzca "grillo" apartir de *Grilo*. El demonio del juicio de las almas se llama en el original *Encourado* palabra que hace referencia a coraza o cáscara para no pronunciar el nombre maldito de Satanás, que es un tabú. En este caso hemos traducido el sentido y como no nos decidíamos por cuál palabra usar para salvar el tabú, decidimos llamarle "el Innombrable", que no es ningún apelativo en contreto y es todos a la vez. En portugués popular suele evitarse mencionar al diablo pues se cree que trae mala suerte; por eso se usan muchos apelativos que el mismo Suassuna pone en boca de sus personajes como *catimbozeiro* o *curisco*. Nos parecieron suficientemente expresivos en su contexto y, en consecuencia, abogamos por dejarlos en la versión castellana cuando aparecen. En los apartes, Suassuna describe cómo tienen que ir vestidos los actores que interpreten a los demonios según las creencias del *sertão* nordestino; lo caracteriza como "um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro". La adaptación televisiva y cinematográfica no siguió este aparte, sino que lo sustituyó por "um demonio de cortte clásico com túnica", cuernos y largas uñas. Pero, nosotros, sí lo recomendaríamos a todos los montajes pues mantiene de forma plástica el espíritu de la cultura en la que se originó el texto.

Una palabra que nos ha parecido merecedora de ser comentada es *jeito*. Este sustantivo, tan específicamente portugués cuanto pueda serlo *saudade*, procede del latín *iactus* participio del verbo *iacio* (arrojar, lanzar) y ha pasado a significar en portugués contemporáneo (y también en gallego) *manera*, *forma*, *tipo*. Actualmente, *jeito* presenta una productividad mayor en Brasil que en Portugal, además es usada en locuciones y fraseologismos cuya traducción al castellano en ocasiones no resulta evidente. En nuestro texto aparece en no pocas ocasiones con variadas valencias. El análisis de estas formas nos permite comprobar la vitalidad de la palabra y la necesidad de usar soluciones específicas para cada caso en la lengua de llegada. La traducción de *jeito* por *manera* o *modo* es la más importante numéricamente y, de hecho, éste es el sentido más primitivo y generalizado que el sustantivo tiene en portugués. Hemos seleccionado algunos ejemplos.

1.a) João Grilo- Era o único *jeito* de o padre prometer que benzia. (p. 21)
João Grilo- Era el único *modo* de que el cura prometiese que lo bendecía.
1.b) Padre (...), do *jeito* que as coisas vão, é o fim do mundo. (p. 29)
Cura- (...), del *modo* que van las cosas, es el fin del mundo.
1.c) Mulher- De outro *jeito* não serve, não é? (p. 42)
Mujer- De otra *manera* no vale, ¿no?
1.d) João Grilo- Só o *jeito* que ele tinha de olhar para a gente me fazia tirar o chapéu. (p. 49)
João Grilo- Solo la *manera* que tenía de mirarnos hacía que me quitase el sombrero.
1.e) A Compadecida- Aqui se passa tudo de outro *jeito*! (p. 68)
La Compadecida- ¡Aquí todo pasa de otra *manera*!
1.f) Severino- Vergonha é uma mulher casada na igreja se oferecer desse *jeito*. (p. 83)
Severino- Que vergüenza una mujer casada ofrecerse de esa *manera*.
1.g) João Grilo- (...), mas do *jeito* que eles me pagavam, o *jeito* era eu me virar. (p. 124)
João Grilo- (...), pero del modo en que me pagaban, era la única *manera* de arreglármelas.

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

Otras veces la traducción no es tan evidente y se hace necesario buscar otros recursos. *Dar um jeito* es una locución típicamente brasileña y bastante menos usual en tierras lusas cuyo sentido es buscar una solución a un problema. Aquí el significado de *jeito* se aproxima al de las palabras castellanas "solución", "arreglo" pues es la manera, el modo de resolver un problema. Así, lo hemos traducido en algunas ocasiones.

2.a) Chicó- É o único *jeito que ele tem a dar.* (p. 17)
Chicó- Es la única *solución que tiene.*
2.b) Chicó- João, na hora do aperto, *dá-se um jeito* a tudo. (p. 41)
Chicó- João, en un aprieto, *se buscan soluciones* para todo
2.c) Padre, aflito- Mas que *jeito pode-se dar* nisso? (p. 123)
Cura (*afligido*)- Pero ¿Cómo *puede arreglarse* eso?
2.d) João Grilo- Tudo precisando de João Grilo! Pois *vou dar um jeito.* (p. 129)
João Grilo- Todos necesitan a João Grilo! Pues *voy a buscar una solución.*

Los valores de *jeito* no se agotan aquí pues este sustantivo ha sido usado para construir algunas otras locuciones como *não ter jeito.* Esta expresión es exclusivamente brasileña y no existe en portugués europeo. Vemos la traducción en algunos ejemplos:

3.a) Chicó -*Não tem mais jeito.* (p. 101)
Chicó- *Ya no tiene arreglo.*
3.b) Demônio- Desculpe, fiz tudo para que eles se deitassem, mas *não houve jeito.* (p.107)
Demonio- Disculpe, he hecho de todo para que se tumbasen pero *no ha habido manera.*

Para terminar el comentario sobre esta forma hemos de añadir *sem jeito* e *de jeito nenhum* cuyos usos observamos através de los ejemplos.

4.a) João Grilo- É difícil quer dizer *sem jeito? Sem jeito! Sem jeito* por quê? (p.128)
João Grilo- ¿Es difícil quiere decir *sin solución? ¡Sin solución!* ¿Por qué *sin solución?*
4.b) João Grilo- Ah promessa desgraçada, ah promessa *sem jeito*, Chicó! (154)
João Grilo- Ay que promesa desgraciada, ay que promesa *sin sentido*, ¡Chicó!
4.c) Padre- Não benzo *de jeito nenhum.*(p. 19)
Cura- No lo bendigo *de ninguna manera.*

Los protagonistas del auto utilizan un lenguaje rico en metáforas de las que la traducción ha de dar cuenta. En nuestro ejercicio, hemos respetado la forma original dada por la letra siempre que ello no impidiera captar el sentido. Podemos verlo con un ejemplo; el *cangaceiro* Severino amenaza a la mujer del panadero dicéndole "vais levar ferro na tábua do queixo" que hemos traducido como "vas llevarte un hierro en la quijada", o lo que es lo mismo, va a pegarle un tiro.

Como ya hemos indicado, los falsos amigos constituyen una de las trampas en las que puede caer cualquier traductor y, más concretamente, alguien que trabaje con las lenguas que nos ocupan. Hemos analizado el adjetivo *assombrado/ asombrado*, participio del verbo asombrar, como ejemplo de las dificultades que dos formas, a priori, muy próximas pueden esconder. La primera acepción que el diccionario de la RAE trae para el verbo asombrar es "asustar o espantar"; etimológicamente justificada por provenir de "sombra". Este significado es el que la palabra ha conservado en portu-

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

gués y es el que aparece en el auto cuando se habla del difunto perro de la mujer del panadero. Como segunda acepción, la RAE da "causar gran admiración" que es el sentido más usual en español peninsular contemporáneo. Así *cachorro asombrado* ha sido traducido como *perro fantasma* y no como *perro asombrado* que sería un sinsentido. Añadir que "fantasma" también existe en portugués pero su frecuencia de uso es más baja que en castellano siendo la palabra más común *assombração*.

Debido a la limitación del espacio, no podemos extendernos en el comentario de todos los pormenores de la traducción del *Auto da Compadecida*, pero no querríamos omitir un adjetivo que Suassuna usa en la descripción del protagonista, João Grilo y que ya mencionalos en la introducción del presente trabajo: *amarelo*. La proximidad de la palabra con el español "amarillo" no dificulta la deducción del color pero, en este contexto, *amarelo* no está aplicado al color de manera general sino que se refiere al tono de piel que tienen las personas desnutridas que pasan demasiado tiempo bajo el sol del *sertão*. Así pues, *amarelo* sería equivalente al castellano *muerto de hambre*, *pobre diablo* o *don nadie* y coincide con todas las connotaciones despectivas de estos términos.

7. Conclusiones

En el presente estudio hemos reflexionado sobre las dificultades que presenta la traducción de un texto dramático. Hemos perfilado el marco en el que la obra original fue concebida y que nuestra traducción quería reflejar en la lengua de llegada. Después hemos examinado algunos de los problemas que hemos remarcado durante el proceso de traducción sin, por ello, agotar las posibilidades de comentario, debate y reflexión. A partir de este análisis hemos observado los distintos procedimientos utilizados para adaptar la obra sin dar una única solución como válida, sino que hemos considerado que todas las posibilidades plantean ventajas e inconvenientes y que, por tanto, tienen que ser seleccionadas para satisfacer lo mejor posible las necesidades del contexto. Las elecciones tomadas son personales y, por ello, rebatibles pero, en todo caso, hemos tratado de exponer nuestras propias ideas. En nuestro horizonte de trabajo hemos considerado el papel del público, del destinatario de la obra, y hemos querido invitarles a conocer el *sertão* y el nordeste de Brasil.

Por último, con esta traducción hemos pretendido colaborar en la difusión de la literatura brasileña en el ámbito hispánico. Creemos que todavía son necesarios trabajos que amplíen y profundicen los estudios sobre la traducción en el ámbito de las lenguas peninsulares (y románicas) que comparten tradiciones culturales y lingüísticas. La comunicación tradicional de la *Romania* del Viejo Mundo debe extenderse a la *Romania Nova*, como de hecho ya viene sucediendo en los últimos años. En este sentido, la traducción es una herramienta para la divulgación de las literaturas latinoamericanas, africanas y asiáticas que utilizan alguna lengua románica como vehículo de expresión. El diálogo entre todos los integrantes de esta gran comunidad es imprescindible para construir un espacio pluricéntrico en el que todos sus miembros lo sean de pleno derecho y que contemple las particularidades socio culturales de cada uno.

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes

Referencias bibliográficas

BERMAN, A., *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7 letras/PGET, 2007.

BOLIGIAN, L.; MARTÍNEZ, R., *O agreste e o Sertão*. Rio de Janeiro: Ed.Estrada, 2005.

BOSI, A., *Historia concisa de la literatura brasileña*. Ciudad de México: FCE, 1982.

CARRASCO, J., «La traducción literaria portugués/español» en: Prado Aragonés, J., Pérez Rodríguez M., Galloso Camacho, V., (ed.), *Un puente entre dos culturas, aproximación a la lengua y cultura hispanolusas*. Huelva: U. de Huelva, 2003, 97-111.

CUNHA, A., *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

DASILVA, X.M., *Babel ibérico: Antología de textos sobre literatura portuguesa traducida en España*. Vigo: U.de Vigo 2006.

GAVILANES, J., *Historia de la literatura portuguesa*. Madrid: Cátedra, 2000.

GUIMARÃES, J., *Grande Sertão: Veredas*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GUIMARÃES, J., *Gran Sertón: Veredas*. Barcelona: Seis Barral, 1975.

PÖCKL,W., «La traducción a lenguas pluricéntricas» en: Vega Cernuda, M. (ed.), *Una mirada al taller de San Jerónimo*. Madrid: Editorial Complutense, 2003, 1-11.

SARAIVA, A., *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

SUASSUNA, A., *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1975.

YEBRA, V. G., *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos. 1983.

Páginas de Internet

www.rae.es

www.dicionariohouaiss.com.br

www.cvc.cervantes.es/lengua/refranero/

Francisco CALVO DEL OLMO. Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el...
Centro Virtual Cervantes