

Apuntes sobre la traducción de *Luna Caliente*, de Mempo Giardinelli, por Sergio Faraco

Pablo Cardellino Soto e Vilmar Paulo dos Santos
pablocardellino@gmail.com
vilmar_esp@yahoo.com.br
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumen

En una lectura de *Luna caliente*, de Mempo Giardinelli, traducida del español al portugués por Sérgio Faraco, se constató que la noción de frontera está presente de modo constante en la narrativa. Surgió la pregunta de si la frontera idiomática cruzada en el momento de la traducción podría ser considerada como una más en el ámbito de la narrativa, cuáles eran las relaciones entre ellas, de qué modo se hace presente el proceso de traducción en la narrativa. Para responderla, se hizo un análisis de las fronteras presentes en el texto y de algunas marcas dejadas por el autor en el suyo, en el entendido de que hay innumerables traducciones posibles. En ese sentido se intentó percibir algunas decisiones estratégicas del traductor, características presentes a lo largo del texto, tomando como referencia el concepto de equivalencia. Así, fueron observados elementos como variedad lingüística, registro, construcción de los personajes y tensión psicológica. Al final se llega a la conclusión de que la frontera idiomática cruzada en el acto de la traducción sí está presente en la narrativa de diversos modos. Lejos de ser un elemento invisible, tiene su relevancia, visible en el texto a partir de las opciones del traductor.

Abstract

In a reading of “Luna Caliente”, by Mempo Giardinelli, translated from Spanish to Portuguese by Sérgio Faraco, it was noticed that the border notion is invariably present along the narrative. Arose the question, if the language border crossed when the text was translated could be considered as another one in the context of the narrative, which were their common relationships, how the translatorial process appears at narrative. To answer that, an analysis of the borders present in the text and some marks left by the translator was made, presupposing that there are countless possible translations. In order to do that, translator strategic decisions, characteristics present *along* the text, were pursued taking as a reference the concept of equivalence. Thus, elements like linguistic variety, register, character construction and

psychological tension were observed. At the end, we conclude that the language border crossed in the act of translation is, in fact, present at the narrative in various forms. Far of being an invisible element, it has its own relevance, visible in the text from the options of translator.

Palabras clave: Traducción, frontera, equivalencia.

Keywords: Translation, border, equivalence.

Nos parece importante comenzar este trabajo sobre *Luna Caliente* con algunas palabras sobre el traductor, siempre tan ignorado, en este caso Sergio Faraco. Este *gaúcho* de Alegrete, nacido en 1940, ha traducido del castellano, entre otros, a Horacio Quiroga, Mario Arregui, Acevedo Díaz, Tomás de Mattos, Juan José Morosoli, Miguel de Unamuno y Roberto Arlt sumando un total de treinta obras traducidas, incluidos los *Contos italianos*, de Gorki. A la vez, su obra *Noite de matar um homem*, fue traducida y publicada en Uruguay.

Como suele ocurrir con muchos traductores, es también conocido y respetado como escritor, principalmente en Rio Grande do Sul. En una encuesta con críticos y profesores de literatura promovida por la revista *Aplauso* (número 11), de Porto Alegre, en 1999, Faraco quedó quinto entre los mayores nombres de la literatura de Rio Grande do Sul de todos los tiempos, después de Érico Veríssimo, Simões Lopes Neto, Dyonélio Machado e Mario Quintana. En el ámbito nacional, entre otras distinciones, la Academia Brasileña de Letras consideró su compilación titulada *Dançar tango em Porto Alegre* como la mejor obra de ficción publicada en 1998. Su última obra, *Lágrimas na chuva*, libro de memorias, ganó el premio de Libro del Año (2002) de la Associação Gaúcha de Escritores. En total, hasta la fecha, ha publicado 11 obras de ficción, una de memorias, y cinco de crónicas entre otras.

En Uruguay, además de la obra mencionada, se ha publicado también un volumen que reúne la correspondencia entre él y Mario Arregui: *Mario Arregui & Sergio Faraco: Correspondencia*. Además, ha participado en 24 publicaciones como compilador o editor.

Sergio Faraco también es abogado, fue funcionario público federal y vivió algunos años en Santa Catarina. Por el hecho de haber estado en la antigua Unión Soviética, sufrió persecución política y fue encarcelado por la dictadura brasileña.

Luna Caliente, de Mempo Giardinelli, es una novela muy interesante cuya traducción al portugués es del año de 1985. Cuenta con una trama psicológica cuyo tema fundamental es, nos parece, el conflicto que los individuos viven con respecto a los límites entre la emoción y la razón. El protagonista se debate entre estos dos momentos en busca de un equilibrio que, a medida que avanza la narrativa, parece cada vez más inalcanzable. El punto de referencia para los movimientos del protagonista es la línea que divide lo emocional y lo racional. Con sus acciones, rompe ese límite permanentemente y, aunque se odia por hacerlo, no consigue evitarlo.

En este abordaje nos basaremos en la noción simbólica de *frontera*. Esta noción está presente de modo constante en el relato representando semióticamente los límites mencionados. Al proponernos este estudio nos planteamos la siguiente pregunta: ¿La frontera idiomática que se cruzó en el proceso de la traducción puede ser considerada como una más en el ámbito de esta narrativa? ¿Existe alguna relación entre ella y la noción de frontera allí presente? Yendo un poco más allá, ¿se puede considerar que el hecho de que sea una traducción es relevante para este texto desde el punto de vista de la narrativa?

En el texto se nota, como dijimos, la presencia de varias fronteras. En primer lugar está la del Chaco con el Paraguay, tangible e importante en la trama por representar, en la concepción de Ramiro, el protagonista, la única posibilidad de fuga.

Otro límite que él cruza es el de la individualidad del otro: viola a Araceli (p. 16)¹ y mata a don Braulio (p. 38). Con esos actos, además, pasa de la legalidad al crimen: antes era un joven abogado con un futuro brillante; ahora estaba convertido en un asesino y un violador. Simultáneamente transpone la frontera entre la amistad y la traición: él era amigo de familia de don Braulio y, queriéndolo o no, traicionó también a su amigo Gomulka (p. 59).

El protagonista también cruza del deseo hacia la realización. Al visitar a la familia Tennembaun se siente atraído por Araceli, la hija de don Braulio, y comienza a fantasear. A pesar de ser consciente de que no debería, no lo piensa mucho y pone sus fantasías en práctica al violarla. En su turbulenta relación con ella otro límite se transpone: el de la diferencia generacional. Araceli es una púber y él un adulto. Sin embargo, la unión ocurre.

El deterioro psicológico del protagonista a lo largo del libro lo pone en algún punto cercano a la frontera entre la locura y la cordura. Si por una parte Araceli lo enloquece, por el otro él tampoco consigue actuar razonablemente. Eso lo lleva por derroteros totalmente inesperados, al tiempo que se vuelve difuso también el límite entre la realidad y la alucinación. Véanse a este respecto las dos muertes y consiguientes resurrecciones de Araceli (p. 43; p. 123)². ¿Ella no había muerto las dos veces? ¿Cómo volvió? La primera vuelta fue aceptable, para el protagonista, desde el punto de vista de la racionalidad. Ahora bien, la segunda... Es en ese momento que se le rompe a Ramiro el ya fino y rayado cristal de la razón.

Además de lo expuesto, en la narrativa aparecen también otros símbolos ligados a la noción de frontera. Existe el caso, por ejemplo, de la dualidad frío-calor presente desde el vamos: el mismísimo título de la novela, “Luna Caliente”, refleja esta dualidad, lo frío de una vida predefinida, racional, y lo caliente del gesto inesperado, emocional. También el puente contra el cual Ramiro estrelló el coche de Gomulka para matar a Tennembaun es un elemento simbólico. El puente pasa sobre un riachuelo, frontera natural, y representa la posibilidad de cruce. En ese caso, los márgenes eran, para Tennembaun, la vida y la muerte; para Ramiro, ser un hombre o un monstruo inescrupuloso. No es en vano que a lo largo de ese fragmento él mismo reconoce que “um homem no limite é capaz de tudo” (p. 37). Según Protas *et al* (2001):

The bridge is inherently symbolic of communication and union, whether it be between heaven and earth or two distinct realms. For this reason it can be seen as the connection between God and Man. It may be the passage to reality, or merely a symbol for travel and crossing. [...] it is the end of one cycle and the beginning of another. [...] Can be a test to see who is brave (who will cross).

Ramiro no sólo está lo suficientemente dividido como para cruzarlo: además, reclama el derecho a decidir quién debe hacerlo también al matar a Tennembaun.

La cuestión de los límites también se aborda cuando el narrador, expresando los pensamientos de Ramiro, pregunta: “Pois a condição humana não era uma demonstração do infinito? Do que era capaz um homem? Alguém podia acreditar que existiam limites? Seu próprio caso era um bom exemplo.” (p. 61)

Según Lotman (citado por OSIMO, 2000):

La función de cualquier frontera o película, desde la membrana de la célula viva a la biosfera como película (según Vernadskij), que cubra nuestro planeta y el confín de la semiosfera, consiste en la limitación de la penetración, en el filtrado y en la reelaboración adaptativa de lo externo en interno. A distintos niveles, esta función invariante sucede de maneras diferentes. En el nivel de la semiosfera, significa una distinción entre lo propio y lo ajeno; un filtrado de las comunicaciones externas y su traducción a su propia lengua, así como la transformación de la no comunicación externa en comunicación, es decir, la semiotización de lo que proviene de fuera y su

transformación en información. Según este punto de vista, todos los mecanismos de traducción al servicio de los contactos con el exterior pertenecen a la estructura de la semiosfera).

Podemos notar que Ramiro, al cruzar todas las fronteras que cruza, al poner a prueba y consecuentemente destruir todos los límites que destruye, realmente pierde la noción entre lo propio y lo ajeno. Asimismo el traductor, al recrear la narrativa dentro de su propia lengua, rompe el límite de la lengua permitiéndose a sí mismo, como a su lector, transformar lo ajeno en lo propio.

En la traducción de Faraco se pueden apuntar momentos que reflejan cómo se dio, en este caso en particular, ese cruce de frontera idiomática. Partimos de la base de que no hay solamente *una* traducción correcta de un texto sino varias posibles. Según Costa (1992: 15), el número posible de variables de textualización de la interfaz ideacional / interpersonal es muy grande y, en algunos textos extensos y complejos, probablemente infinito. A partir de esta idea, que en la visión de Costa se aplica también al texto traducido, nos preocuparemos en intentar distinguir el tipo de opciones realizadas por el traductor, incluso en aquellos casos que pudieran eventualmente ser considerados como “errores”, es decir, casos en los cuales se verifique falta de equivalencia en el texto traducido, de acuerdo al criterio propuesto por Mason (1984:209; citado por COSTA, 1992:7).

Es posible precisar momentos de la traducción en que eso ocurre: las copas de vino que se transforman en vasos (“copos”) en el momento del brindis (p. 9); los comentarios “que pretendían ser graciosos” pasan a pretender ser gráciles: “pretensamente graciosos” (p. 10); la sumaria supresión de algunas frases del original como “instantes indomeñables” (p. 47); la súbita transformación de un pensamiento introspectivo del protagonista en un diálogo con un interlocutor desconocido (¿el lector?), cuando “si un solo ser te falta, todo

está despoblado” se recrea como “para ti, faltando uma só criatura, o mundo pode ficar deserto”... Empero, estos momentos que reflejan elecciones hechas con audacia, o incluso con temeridad, no son los que nos llaman la atención.

Acerca del título, para comenzar, es importante observar que aparentemente no fue traducido: esta traducción se tituló *Luna Caliente : três noites de paixão*. Nótese que la palabra "luna" es sumamente connotativa, aspecto que tiende a acentuarse al no traducirse, visto que su significado es conocido por el lector brasileño medio, y que la palabra "caliente" está cargada de fetiche en lo que se refiere al imaginario brasileño acerca de la cultura hispánica. Paradójicamente, la no traducción del título, entonces, en vez de ser considerada como un no cruce de la frontera idiomática, se perfila como un verdadero cruce: el texto "Luna Caliente" en portugués es una producción textual diferente de "Luna Caliente" en español: está cargado de presupuestos culturales, connotaciones y significaciones distintas. En otras palabras, "Luna Caliente" es la traducción elegida por el traductor, o tal vez por el editor, de "Luna Caliente", una traducción muy marcada, por cierto. Ahora bien, no sólo fue traducido así el título de la novela, sino que además recibió un subtítulo: "Três noites de paixão". Este subtítulo, que parece destinado a mitigar un poco la aparente no traducción del título, en realidad hace más que eso: informa al lector algunos aspectos de la narrativa. Por una parte, se menciona lo que constituye uno de los temas de la novela, el amatorio, que es fundamental en la construcción de la narrativa pero que no es, como dijimos, el tema central. Por otra, se le da una importancia capital a un aspecto de la novela que no es a nuestro juicio tan importante: el aspecto temporal. Por más que el hecho de que la historia se desarrolle en tres días sea significativo en lo que se refiere a la vertiginosidad de los acontecimientos este es un dato secundario. Lo que da ritmo a la narrativa no es el tiempo sino los vaivenes psicológicos del protagonista.

Pasando al texto, algunas opciones que son visibles a lo largo de la traducción revelan decisiones estratégicas del traductor, que sí nos interesan. En ese sentido, podemos notar una general elevación del registro de lenguaje utilizado en la narrativa que produce un texto un tanto más académico, con un tono menos coloquial que el original en español. En la siguiente tabla podemos ver el movimiento operado en el registro de algunos de esos momentos, elegidos al azar entre innúmeros otros (subrayados nuestros):

Pág.	Original	Traducción	Registro
8;10	<i>Lánguido</i>	<i>Langoroso</i>	Sube
8	...una persona que los demás suponen <i>trashumante</i> porque ha recorrido mundo y ha vivido <i>lejos</i>uma pessoa que os demais consideram <i>do outro mundo</i> , por ter viajado muito e vivido em <i>lugares distantes</i> ...	Compensa las dos unidades léxicas entre sí y desdobra expresiones sintéticas en expresiones perifrásticas.
9	<i>Achispado</i>	<i>Embriagado</i>	Sube
10	<i>Se le ocurrió</i> la idea que no quiso <i>pensar</i> ni por un segundo...	<i>Acudiu-lhe</i> a idéia, que não quis <i>sopesar</i> nem por um segundo...	Sube
14	<i>Podrida</i> lujuria	<i>Deletéria</i> luxúria	Sube
15	<i>Acezante</i>	<i>Ofegante</i>	Baja
17	...mientras se <i>corría</i> largamente...	...enquanto se <i>escorria</i> longamente...	Sube
18	... <i>no se había quedado</i> a comprobar la muerte.	... <i>nada fizera</i> para comprobar a morte.	Sube
42	<i>Irguiéndose</i>	<i>Soerguido</i>	Sube
75	<i>No tenía expresiones, parecía.</i>	<i>Parecia destituída de emoções.</i>	Compensa el léxico con la estructura
75	Ramiro prefirió <i>no hablar</i>	Ramiro preferiu <i>nada dizer</i>	Sube
76	...el árbol, <i>cuyo</i> tronco tenía una leve inclinación.	...a árvore, <i>cujo</i> tronco possuía uma leve inclinação.	Sube
76	Todas sus pasiones iban a desbordarse <i>siempre, de ahí en adelante</i> <i>doravante</i> todas as suas paixões transbordariam...	Sube

La cuestión de la variedad idiomática elegida como lengua de destino también es interesante si observamos la traducción bajo la óptica del registro. En una feliz decisión,

obvia según se mire, el traductor elige la variedad propia de Rio Grande do Sul que, debido a sus raíces gauchescas, mantiene una serie de características en común con la variedad chaqueña del original, también alcanzada por la cultura del gaucho. Así, hay numerosos términos y expresiones que pueden parecerles extraños a los hablantes de otras variedades que sin embargo, al ser traducidos literalmente, reflejan claramente esa cultura: *me emborracho, falta-envido, maula, regatearia...*

No obstante, el aspecto que nos resulta más interesante de las opciones del traductor es, sin dudas, el que atañe a la tensión psicológica del protagonista a lo largo del relato. El traductor, consciente o inconscientemente produjo, en el curso de su labor, un texto más accesible, atenuó un poco los sobresaltos del protagonista.

Son opciones diversas, a veces muy sutiles, otras notables, las que provocan este cambio tan peculiar en el tono de la obra. Ya en el primer párrafo, apenas ocurre la descripción de Araceli, se narra que “Ramiro la *miró* y supo que habría problemas” (Giardinelli, 1996:13). Para esta frase, el traductor propone “Ramiro a *viu* e soube que haveria problemas” (subrayados nuestros). ¿Por qué optar por “*ver*” en vez de “*olhar*”? “Mirar” es una acción más intencional que “ver”, tal cual “*olhar*” en portugués. Al transformar una acción cargada de intención en una casual, el traductor parece querer defender la inocencia del personaje. Semánticamente no es gran cosa lo que cambia en este único pasaje, pero las opciones de este tipo, hechas sistemáticamente, producen una transformación clara en el tono de la narrativa que no puede ser considerada como fruto de la distracción del traductor, o de la casualidad, sino como un efecto buscado adrede, reflejo de una interpretación personal del texto fuente. Es verdad que no sabemos exactamente cuánta información, belleza y emoción traídas por el texto en sí tenía la intención de transmitir el autor, ya que el proceso de la escritura parece escapar al control consciente aún

de los escritores más hábiles (COSTA, 1992:20), pero uno no puede ignorar la sistematicidad de esas opciones.

Un poco más adelante, cuando Ramiro entra al cuarto de Araceli, dice el original que ella “Hizo un movimiento, sus pechitos se zafaron de la cobertura de sus brazos, y se acostó boca arriba” (Giardinelli, 1996:21). Esto, en la traducción, se relata como “Fez um movimento, libertando os peitinhos da prisão dos braços, e acomodou-se de costas” (p. 15). Es interesante notar que en la traducción es Araceli la que liberta los pechitos, mientras que en el original son estos los que se zafan. Además, en el original, Araceli se acuesta boca arriba; en la traducción *se acomoda*. La Araceli de la traducción no parece la misma del original, sino alguien más activo y con intenciones propias. Quizás estas cualidades combinen con el personaje, pero no se debe pasar por alto que afectan la visión de Ramiro. Hasta aquí, en el original, era sólo él quien actuaba. Araceli era un misterio. Al tener ella una actitud más activa, la personalidad de Ramiro pierde un poco de su perversidad, es decir, él no estaría rompiendo sólo los límites del otro al violarla, sino que estaría, en alguna medida, obteniendo su beneplácito. Es cierto que más adelante el papel activo de Araceli se revela en su verdadera magnitud, pero en ese momento, para Ramiro, ella era una niña de 13 años inocente que *le* excitaba. En la traducción parece más bien una mujer que *lo* excita. Con este cambio, tanto disminuye la tensión psicológica del protagonista como aumenta el erotismo del relato.

Veamos este fragmento que se narra durante el velorio del Dr. Tennembaun, mucho más adelante en el texto (subrayados nuestros, excepto “living”):

Original (Giardinelli, 1996:94)	Traducción (p.73)
[...] Ramiro se sintió realmente incómodo cuando observó que ante su	[...] Ramiro sentiu-se perturbado ao <i>desconfiar</i> de que, na sua presença, os

<p>presencia los comentarios disminuían en intensidad. Pero también se dijo que quizás era su propia paranoia la que lo hacía pensar eso.</p> <p>Y cuando subió la escalera de la casa, bordeando el living donde habían instalado el féretro ya cerrado, con el cuerpo de Tennembaun dentro, se dijo que nunca como en ese momento quería ser como Minaya Alvar Fáñez, «el que todo lo hace con precaución». Arriba, no se atrevió a ver a la viuda y pensó «al carajo con Minaya» en el momento en que Araceli lo vio aparecer y se dirigió, resuelta, hacia él. Llevaba un vestido muy liviano, negro, entallado en el torso y de falda acampanada y por debajo de las rodillas. Con el pelo negro, recogido, parecía salida de un cuadro de Romero de Torres. Ramiro se preguntó cómo era posible tanta belleza y, a la vez, tanta malicia en su mirada cuando lo besó.</p>	<p>comentários diminuían de intensidade, mas <i>pensou</i> também que era a paranóia que o levava a <i>desconfiar</i> assim.</p> <p><i>Ao</i> subir a escada interna da casa, contornando o <i>living</i> onde estava o féretro já lacrado, Ramiro disse consigo que, <i>nesse momento</i>, gostaria de ser como Minaya Alvar Fáñez, “aquele que faz tudo com precaução”. No andar de cima, não se atreveu a ver a viúva e pensou “à merda com Minaya”, <i>foi</i> quando Araceli o viu e aproximou-se, resoluta. Trazia um vestido preto, muito leve, justo no torso e de saia rodada que encobria os joelhos. Com o cabelo preso, preto, parecia fugida de um retrato de Romero de Torres. Ao beijá-la, Ramiro assombrou-se: como era possível tanta beleza e ao mesmo tempo tanta malícia no olhar dela?</p>
---	---

Se pueden observar en este fragmento numerosos momentos en que la tensión psicológica de Ramiro disminuye debido a las opciones realizadas por el traductor. En el primer párrafo se encuentra “*desconfiar*”, algo sustancialmente diferente a “observar”. La acción capaz de neutralizar una constatación es aparentemente mayor que la que puede eliminar una desconfianza. Consecuentemente el autor traduce “se dijo” como “*pensou*”, mucho menos intencional. El segundo párrafo, que en el texto fuente comienza con una conjunción, “y”, la pierde en la traducción. Con su eliminación se corta un poco el flujo de las ideas, lo que empobrece el clima. Enseguida se elimina también el intensificador “nunca como” que actúa en el contexto sobre el deseo del protagonista. Un poco después aparecen en la traducción una pausa y el verbo “*foi*”, que dejan la acción entrecortada. Con esto, parece que las acciones no fueran consecutivas sino más bien separadas. Unas líneas más abajo, en la traducción es Ramiro el que besa a Araceli, al contrario del texto fuente. Este

cambio es muy significativo acerca de la tensión psicológica del personaje. En este momento, en el original, ya es Araceli la que tiene el control de la situación.

La tensión psicológica de los personajes también es alterada de modos menos sutiles. Como ejemplo, baste mencionar el momento en que Araceli, durante el velorio del doctor, su padre, le pide a Ramiro que la lleve a caminar. En cierto momento ella se recuesta en un árbol y se empieza a acariciar sugestivamente, con lo que Ramiro se excita. Araceli se levanta la pollera, y cuando Ramiro ve que ella no lleva nada debajo “sintió que se iba a correr” (Giardinelli, 1996: p. 97). Es interesante notar que “correrse” es utilizado aquí con el sentido de “eyacular”, un significado razonablemente común. Esta, en el original, es una escena plena de erotismo y sin titubeos de parte de ninguno de los dos. En la traducción, sin embargo, quizás por no conocer el significado de “correrse” que mencionamos o por distracción, aunque la opción no deje de ser coherente con las otras que realiza a lo largo de la novela, Faraco muestra a un Ramiro que, en lugar de casi “correrse”, *“já pensava em fugir quando viu que, sob o vestido, ela estava nua”* (p. 76). Este Ramiro permite la interferencia de algún escrúpulo en su relación con Araceli: su recaída es una mera debilidad. El Ramiro original es más péfido e inescrupuloso. La tensión de la narrativa se transforma considerablemente con ese cambio.

A partir de estas varias consideraciones, y en el entendido de que no existe una traducción correcta de un texto sino varias posibles traducciones, podemos ver de qué modo el traductor interfirió en el texto, consciente o inconscientemente, al retextualizarlo en la lengua de destino. En la traducción propuesta por Faraco, una entre las posibles, podemos notar claramente de qué modo influye en la narrativa su acción retextualizadora a través de las opciones que realiza, que dejan marcas identificables en la narrativa.

Queda claro, por lo menos en esta traducción, que éste no es un cruce de frontera inocuo, sino que influye de un modo determinante en la narrativa. Además de ser de carácter lingüístico y geográfico, ya que fue identificada la variedad regional del portugués que la traducción tuvo como destino, dejó en el texto numerosas huellas que lo hacen único y original.

A partir de esta afirmativa, podemos responder a nuestras preguntas iniciales: la frontera idiomática cruzada durante la traducción propuesta por Faraco está indeleblemente grabada en la narrativa, es decir, se la puede considerar como una frontera más en ese ámbito, sumada a todas las otras que mencionamos a lo largo de este trabajo, y se corrobora su relevancia como tal.

Referencias

- COSTA, Walter Carlos. The Translated Text as Textualisation. In: *A Linguistic Approach to the Analysis and Evaluation of Translated Texts: with special reference to selected texts by J L Borges*. 1992. 326 f. Tesis de doctorado – University of Birmingham, Birmingham, 1992.
- FARACO, Sergio. *Sergio Faraco*. Disponible en <http://www.e-design.com.br/sergiofaraco/cronologia.htm> Acceso: 21 fev 2004
- GIARDINELLI, Mempo. *Luna Caliente: Tres Noites de Paixão*. [por Sergio Faraco] 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- GIARDINELLI, Mempo. *Luna Caliente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- MASON, K. *Translation in context*. Tesis de doctorado - University of Birmingham, Birmingham, 1984.
- OSIMO, Bruno. Lotman y la traducibilidad (segunda parte). In: *Curso de Traducción*. [por Simón Campagne] Logos Group, 2000. Disponible en http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_29_es?lang=es. Acceso: 30 nov 2003
- PROTAS, Allison; Brown, Geoff; Smith, Jamie; Jaffe, Eric. *Dictionary of Symbolism*. University of Michigan, 2001. Disponible en <http://www.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/B/bridge.html>. Acceso: 30 nov 2003

Notas

1. Todas las referencias a Luna Caliente son referentes a la traducción (Giardinelli: 1997) excepto cuando se especifique otra cosa.
2. En la narrativa no se declara la segunda resurrección de Araceli, sino que se sugiere. Sin embargo, queda claro que él cree en su regreso.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.