

El español - argentino y su traducción como dialecto

Loredana GRIGORE - MICLEA

Universidad Técnica de Construcciones de Bucarest

Resumen

Un idioma es una forma de manifestación única, particular, de índole peculiar, ya que en su recóndito existen ciertos códigos retóricos y semánticos que el idioma saca a la vista o esfumina. Es por eso que la traducción de un dialecto supone una dificultad considerable, la de intentar expresar en una lengua justamente lo que la lengua hubiese preferido mantener en secreto. Para mí, como traductora, la dificultad consiste en reproducir un dialecto, dado que esto supone difundir una variedad lingüística. Es muy frustrante el hecho de no poder reproducir exactamente el mismo efecto existente en un texto original, asumiendo el hecho de que cada dialecto tenga sus rasgos particulares: su propia cultura, su propia historia, sus propias costumbres y estos rasgos se dejan ver en el idioma pero no se revelan de cualquier forma sino bajo el resplandor deslumbrante de otra obra, tierna, nueva, llamativa que es el resultado de la traducción. Mediante esta investigación, yo, como traductora, pretendo evidenciar la responsabilidad que abarca la traducción de un dialecto.

Palabras clave

dialecto, idioma, texto original, traducción, traductora, variedad lingüística

1. Introducción. La motivación y los objetivos de la investigación

Para mí, como traductora, es muy importante admitir y solucionar las dificultades que puedan aparecer en la traducción del dialecto argentino, diferente al español estándar. Como para ilustrar esta situación, me detuve, de todo corazón, en mi novela del alma: *Rayuela*, la obra maestra del insigne escritor argentino Julio Cortázar. Más allá del dialecto argentino, en lo más recóndito de lo argentino, se halla una cultura con sus particulares conceptos, con sus propias costumbres, con su más allá y toda esta suma de símbolos, de códigos, de claves, es bastante difícil de traducir. Es condición obligatoria el hecho de tener siempre presente que un dialecto tiene muchas connotaciones culturales y sociales y precisamente por este motivo hay que hallar la manera óptima de transmitir, de propagar, de difundir el mensaje existente en el texto original, ya que esto debería de ser lo fundamental para cualquier traductor. En insignes ambientes académicos un traductor es también un transcriptor de mensajes, de pensamientos y palabras, de razonamientos y sensaciones. En muchas situaciones la actitud y la aptitud son características importantes en esta profesión en la cual la habilidad es el núcleo del universo de la traductología. Inicié esta investigación pensando que yo, como traductora, si quiero traducir poco a poco y paso a paso la obra de Julio Cortázar, debería partir desde un estudio cerrado, es decir, desde un nivel de comprensión global, de

investigación detallada; se trata de percibir el discurso de una forma oral o escrita, pero a la vez es un intento de adivinar el código secreto del insigne escritor argentino – considerado un mago de la palabra, de penetrar en lo más profundo de su nivel mental en donde esconde su registro lingüístico tan particular y propio indígena, criollo.

2. El desarrollo del estudio: El español - argentino y su traducción como dialecto

Julio Cortázar fue un representante notable del boom latinoamericano, una corriente de la nueva literatura suramericana que se esparció en todo el mundo por los años 1960 y 1970. El boom latinoamericano abarcaba todo tipo de técnicas renovadoras, ponía de relieve la fantasía y difundía sin miedo alguno la conciencia política. En efecto, *Rayuela* representa la existencia de Horacio Oliveira, el argentino de las cuatro décadas que reside en París, conoce a la uruguaya Maga, y con un grupo de personas de varias nacionalidades forman “el Club”. En esta novela, el autor invita al lector a ser participe activo en el rumbo de la lectura. En este sentido, la novela empieza con un *Tablero de dirección* proponiendo una lectura distinta, saltando entre los capítulos en lugar de leerlos en orden cronológico; es una novela experimental que despierta las conciencias pero que también conmueve por los conceptos de vida que presenta: la existencia, la literatura, la filosofía, el amor, los sentimientos, las relaciones de los seres humanos. Un idioma es una forma de manifestación única, particular, de índole peculiar, ya que en su recóndito existen ciertos códigos retóricos y semánticos que el idioma saca a la vista o esfumina. Es por eso que la traducción de un dialecto supone una dificultad considerable, la de intentar expresar en una lengua justamente lo que la lengua hubiese preferido mantener en secreto. Para mí, como traductora, la dificultad consiste en reproducir un dialecto, dado que esto supone difundir una variedad lingüística. Es muy frustrante el hecho de no poder reproducir exactamente el mismo efecto existente en un texto original porque cada dialecto tiene sus rasgos particulares: su propia cultura, su propia historia, sus propias costumbres y estos rasgos se dejan ver en el idioma pero no se revelan de cualquier forma sino bajo el resplandor deslumbrante de otra obra, tierna, nueva, llamativa que es el resultado de la traducción. Mediante esta investigación, yo, como traductora, pretendo evidenciar la responsabilidad que abarca la traducción de un dialecto. El dialecto es un sistema lingüístico que deriva de otro pero que no exhibe una diferenciación suficiente respecto a otros de origen común; un dialecto suele ser considerado en conexión a un conjunto de varios sistemas lingüísticos de un tronco común o que van abarcados por un mismo límite geográfico. Un dialecto está relacionado a una variedad lingüística que, a su vez, incumbe una diversidad lingüística, ya que un dialecto supone una forma particular de hablar o de escribir una determinada lengua. Por ejemplo, en España existen dos categorías de dialectos: los dialectos septentrionales - los que se hablan en la mitad norte del país, y los dialectos meridionales - los que se utilizan en la mitad sur. Además, cabe mencionar que los dialectos pueden surgir debido a una variedad geográfica: por ejemplo, en el caso del castellano, el dialecto que se habla en España utiliza

palabras como “falda” o “anteojos”, mientras que en América Latina esos términos no se usan y van reemplazados por “pollera” y “gafas” (Chambers y Trudgill 1994: 30). Es obvio que el español que ha surgido en Argentina se vió influenciado por los diferentes dialectos de los colonizadores españoles y por las conexiones con las lenguas indígenas; resulta que sobresalen numerosas variedades lingüísticas a lo largo de todo el país, que se configuraron como regionales y sociales al mismo tiempo. En este sentido, se proclama como notable característica morfosintáctica del dialecto argentino, “el voseo”, un rasgo general específico en todo el país – se trata del empleo del pronombre “vos” en vez de “tú” y el verbo se conjuga de otra forma que en el español de España en la segunda persona del singular); por ejemplo, en el español de España se dice y se escribe “tu escribes” y en el español argentino se dice y se escribe “vos escribís”. En el marco de la variedad lingüística argentina los pronombres “vosotros, -as” y el pronombre *os* han desaparecido y se les sustituye con “ustedes” y “se” y el verbo se conjuga en tercera persona plural. Además, el vocabulario argentino abarca multitud de palabras propias, estando influido por los dialectos de los colonizadores españoles, por las lenguas indígenas y por las europeas - uno de los resultados de la conexión con los inmigrantes, particularmente con los italianos, fue lo que hoy día se conoce como “el lunfardo” (Conde 2011: 43). El lunfardo es la denominación que recibe una variedad lingüística del habla diferente de la lengua estándar y a veces incomprensible para los hablantes de esta, usada con frecuencia por distintos grupos sociales con intenciones de ocultar el verdadero significado de sus palabras. El lunfardo se desarrolló en la capital de Argentina, Buenos Aires y también en Rosario – provincia de Santa Fe y Montevideo – Uruguay. Las tres ciudades se vieron involucradas en una situación sociocultural bastante parecida, que se debía, en gran parte, a la actividad portuaria y a la considerable inmigración de distintas partes de Europa, generalmente italiana y española, de los fines del siglo XIX y de los principios del siglo XX en la zona del Río de la Plata y sus proximidades, en donde, efectivamente, sobresalía la riqueza económica de ambos países. Se empleaba como una lengua misteriosa, como un código secreto, como exclusión de los demás y también para excluir a la policía entre otros. Más allá de todo, a través de las letras del tango, el lunfardo obtuvo peculiaridad, prestigio y ha contribuido al nacimiento de una sensación de identidad propia entre los hablantes (Dimitrova 1996:51). Generalmente, como un dialecto regional existe esencialmente en su forma oral, está claro que no se podría difundir ni tan fácil, ni totalmente a un texto escrito a través del idioma escrito, porque no existe dicha norma escrita. El mayor y más incómodo inconveniente en este sentido es que se podría malinterpretar o confundir con un lenguaje común y corriente, motivo por el cual un autor de prosa fantástica que quiere emplear el dialecto en sus ficciones tendría que hacer una selección asumida en lo que concierne la técnica (el uso de perífrasis, creación de sintagmas con marcadores y así por el estilo). En este sentido, para un traductor esto supone una tarea bastante difícil. (Sánchez 2011: 56). Es obvio que el problema primordial con el que tropiezo yo, como traductora, ante un texto que presenta características dialectales, es el de reconocer los rasgos peculiares de dicho dialecto, descodificar sus particularidades y explicar qué clase de efecto produce para los lectores el resultado leído en la lengua meta, obtenido tras la

interpretación traductora de la lengua fuente, en este caso del dialecto. Yo, como traductora, tengo que hallar la solución óptima para transferir la información dialectal, como también su intención primordial. (Bataillon 1991:54). Es de suma importancia que un traductor auténtico escoja la variante óptima para la lengua meta, traspasando insigne el código - marca registrada de la lengua fuente. Resulta que yo, como traductora, debo acertar el momento de enlace entre el hilo de la traducción y el hilo de la creación, más aún cuando se trata de un dialecto, que tiene que ver con lo más recóndito de la percepción de todo un universo. En efecto, se requiere de intuición, ligada a una simbolística social, cultural, ideológica, política, humana, con el fin de sorprender el don de identidad multifuncional del dicho dialecto, con la asunción de hallar el correspondiente en otro idioma para salvar esta identidad creadora – dialectal. (Hervey, Higgins y Haywood 1995:112). A un nivel morfosintáctico se puede notar que en español es muy frecuente la construcción con varias subordinadas relativas que en rumano generaría una enumeración que molestaría bastante. Resulta que, para evitar este tipo de situación, hace falta una transformación, por ejemplo, el empleo de un participio, de un gerundio, o de otra subordinada temporal, modal, etc. o de una intercalación, ya que la estructura sintáctica del idioma rumano permite las intercalaciones. En la obra de Julio Cortázar, sobresale el empleo del gerundio o del participio, que en español se usan frecuentemente pero al traducirlos al rumano generarían una gran confusión porque no se sabría más de quién se habla, quién es el protagonista; en este caso, la solución sería reemplazar al gerundio por oraciones relativas, otras subordinadas (aparte de eso, la repetición no daría). En lo que concierne la comprensión del estilo del autor y de su léxico favorito, existen las metáforas específicas que suelen sugerir al lector ciertas vivencias y se guardarán según sus significados particulares. A la metáfora no hay que explicarla porque justo en ese momento se esfumaría precisamente lo más hondo y sutil del estilo del autor; por ejemplo la propuesta de Julio Cortázar, sería la de abarcar en la misma frase el estilo directo (la voz del protagonista) y el estilo indirecto (la voz del autor). Pues, a una tal frase hay que conservarla intachable y no transformar el estilo directo en estilo indirecto porque de otra forma la traducción se alejaría de la marca estilística del autor. Pasando a la comprensión de la estructura narrativa, cabe mencionar que en el cuadro contextual de Cortázar, habría que expresar el momento en el cual se desarrolla la acción – se mantiene la secuencia abarcada entre un presente narrativo y un pretérito o futuro; hay que recordar el tratamiento particular de los tiempos verbales: el frecuente empleo del imperfecto y de la perífrasis verbal durativa o reiterativa que confieren una sensación atemporal, de entorno, de una interminable regresión. Es un juego de los tiempos verbales, la dialéctica sutil que está accionando hacia el futuro, pero justamente desde el interior del pasado. El hecho de percibir un todo unitario con su entorno supone que un insigne escritor como Julio Cortázar vaya a emplear con intención a la analepsis como escena retrospectiva, utilizada con bastante frecuencia para recordar eventos o desarrollar más profundamente el carácter de un personaje; se trata de una vuelta repentina y rápida al pasado del personaje. En efecto, es una técnica, utilizada tanto en el cine y en la televisión como en la literatura (pasaje de

una obra literaria que trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica) que altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado. La analepsis es un recurso muy usado en la narrativa y en la cinematografía, y consiste en interrumpir la línea temporal de la narración para explicar hechos del pasado; esta interrupción puede tener una extensión menor o mayor: desde una sola frase hasta varias páginas de texto o incluso uno o varios capítulos. En su obra, Julio Cortázar se vale de marcadores léxicos, fonológico-ortográficos, sintácticos para expresar el dialecto que a su vez cumple un papel identificador para la cultura argentina; también se nota el empleo de la jerga, sintagmas dialectales argentinas que van trasando un ambiente coloquial particular y espectacular al mismo tiempo. La palabra "pib", viene de "pivetto" en dialecto italiano genovés, y es un argentinismo muy común que quiere decir "niño" pero que se puede aplicar afectivamente a personas de cualquier edad (Hervey, Higgins Haywood 1995: 21); la palabra "viejo", es una expresión típica que se emplea cuando una persona se dirige a un muy buen amigo. En este sentido, el tono de Oliveira es identificador argentino, debido a sus expresiones amistosas y a su forma de hablar y de dirigirse a las personas. El papel que desempeña un dialecto en una obra es la de personalizar, particularizar, identificar, matizar, peculiarizar y caracterizar a un personaje de ficción con un establecimiento geográfico. La palabra "che" es un argentinismo popular y familiar que se emplea para llamar la atención de alguien, para enfatizar algo o para denotar asombro o sorpresa y precisamente esta palabra aparece noventa veces en la novela, casi exclusivamente usada por Oliveira, el protagonista argentino de *Rayuela*. La transposición cultural consiste en un término que abarca varias formas de estrategias de traducción a las cuales se pueda recurrir para difundir matices culturales de la lengua fuente a la cultura de la lengua meta. La forma más elevada de señalar lo extranjero desde el punto de vista cultural son varias técnicas o términos, como por ejemplo exotismo (Gobbeló 1994: 201). Yo, como traductora, tendré que prestar rasgos culturales y lingüísticos de la lengua fuente para trasponerlos al texto meta sin matizarlos precisamente para trasar un ambiente exótico. Como para presentar otra técnica en este sentido, menciono a la transposición, es decir, un préstamo cultural o extranjerismo y se emplea cuando resulta muy difícil o casi imposible hallar un sintagma cultural apropiado y entonces, el traductor recurre a una transferencia literal del texto fuente al texto meta. Lo que hay que tener muy presente es que el contexto textual del texto meta tiene que clarificar lo mejor posible el sentido del préstamo. Generalmente, suele tratarse de palabras que no existen en la lengua meta y por consiguiente, no hay una voz correspondiente en este sentido; está claro que cuando los personajes tienen un repertorio de varios dialectos y van alternando del uno al otro en la misma situación se puede hablar ya de lo que se denomina un cambio de códigos y que se emplea para adaptar el estilo de lenguaje según las circunstancias. (Hervey, Higgins Haywood 1995: 115). Yo, como traductora literaria, pero también como traductora de textos especializados, tengo la convicción de que, mientras exista aquella visión generalizada de que la traducción especializada no significa algo más que poner una detrás de otra una serie de palabras encontradas en un diccionario, existirá la falta de respeto cultural que recibe hoy día. Aunque a

primera vista se crea la impresión de que no hay nada más ajeno a la literatura que la lengua especializada, está claro que, para cualquier traductor de literatura, la lengua especializada se encuentra ubicada paso a paso en los textos literarios. Es condición obligatoria una correcta traducción de lo especializado en la literatura ya que es fundamental para la correcta comprensión del texto. Las dificultades que ofrezca la traducción de la lengua especializada en la literatura resultan ser de mayor interés porque yo, como traductora, puedo encontrarme con terminología correspondiente a cualquier campo de especialidad. También es frecuente que aparezca terminología especializada o fragmentos de textos especializados en la creación literaria de autores que hayan demostrado ser especialistas en un determinado sector temático, como es el insigne escritor argentino Julio Cortázar, cuya forma de escribir genera el discurso de la presente investigación. En efecto, cuando hay que traducir textos culturalmente convencionales, la traducción comunicativa, es condición obligatoria y esto resulta porque trata de transmitir un sentido contextual preciso que tenga lenguaje y contenido aceptados y comprensibles en la lengua meta (Ingo 1991: 84-86); se emplea cuando la traducción literal se presenta como impropia, como por ejemplo en el caso de modismos o proverbios, que ya tienen sus equivalentes identificados en la lengua meta. Por otra parte, al otro lado del exotismo se halla la transplantación cultural, que supone mucho más que una traducción porque en efecto es una adaptación de todo un escenario del texto fuente para decirlo de esta forma y es así como se llega a una reinención del texto (Hervey, Higgins y Haywood 1995: 21-25). Del mismo registro, la omisión es otro fenómeno que significa que no se traduce, sino que se omite una palabra o una frase del todo, mientras que el contrario, la adición significa que se añaden palabras o frases que no están en el original (Newmark 1988/2001: 47). La obligación y la responsabilidad que tengo que demostrar yo, como traductora auténtica, consisten en un rasgo sumamente extralingüístico, es decir, responsabilizarme a transmitir la palabra, como también la cultura desde períodos lejanos, más que eso, convertirme en emisora continua de aquellos conocimientos que fueron ya traducidos. En el caso de un traductor, el mecanismo de funcionamiento de su labor, debe encajar un ejercicio meditado y necesario y una condición obligatoria debe ser el hecho de concientizar dónde termina, por ejemplo, un dialecto y dónde empieza la norma. Frecuentemente, un narrador interrumpe una escena para explicar o presentar otra circunstancia, teniendo cuidado de no desorientar al lector. Tanto en el inicio de la analepsis como en el retorno a la escena principal existe cierto detalle, alguna palabra o expresión, o un punto y aparte, algo, que le permita al lector percibir, comprender que la narración ha pasado a referirse a otro período de tiempo. Valiéndose de la analepsis, Julio Cortázar inventa una especie de vértigo de tal manera que el tiempo no transcurre sino que da vueltas redondeando y manifestándose circularmente. Se ponen de relieve varias zonas del pasado y partiendo de este pasado se dan saltos hacia adelante, saltando por encima del presente (pero también anteriores al presente) como en un vértigo. Claro que se deben mencionar algunas posibles dificultades del traductor a la hora de traducir unas realidades inexistentes, digamos en su universo, y es cuando la traducción depende como condición obligatoria de:

la época en la cual se desarrolla la acción de la película, la forma de realidad interpretada o, por ejemplo, el público al que se dirige. Inicié esta investigación pensando que yo, como traductora, si quiero penetrar traductológicamente la obra de Julio Cortázar, debería comenzar con un tratado cerrado, desde un nivel de comprensión más amplio, de investigación detallada; pienso en la captura del discurso de una forma oral o escrita, pero a la vez pienso en un intento de adivinar el código secreto típicamente argentino de Cortázar – considerado un duende de la escritura, de penetrar en lo más recóndito de su cerebro que abarca su registro lingüístico tan particular y propio. Partiendo desde este punto de vista, la traducción no puede ni debe de ser una interpretación en la cual se intercambien significados clave del discurso auténtico solamente debido a la vacilación de emplear o no emplear un sintagma u otro. Precisamente cuando una traducción sugiere y se insinúa en vez de estrenarse con certeza, cuando es permitida la presencia de las metáforas, cuando se excluyen conceptos e ideas esenciales, es cuando yo, como traductora, cometería una grave injusticia, un enorme fallo, interfiriendo y cambiando la esencia de la intención del autor. Cualquier método de interpretación del texto genera unos principios directivos: no se puede iniciar una traducción sin antes conocer de la obra completa del escritor, estudios acerca de sus obras; hay que tener en cuenta una coherencia técnica; tiene que proclamarse la capacidad de evadir a la tentación de proyección de la propia personalidad artística en la traducción. Las principales etapas que tendría que seguir yo, como traductora son: la percepción filológica del texto al nivel fonológico, morfosintáctico y semántico, bajo todas las proyecciones posibles; la comprensión del estilo del autor – de su léxico favorito porque cada autor tiene su propio código; la comprensión de la estructura narrativa; la percepción de un todo unitario y su entorno.

3. Conclusiones

Mediante la presente investigación, quise poner de relieve las notables confusiones y dificultades que pueden surgir tras la traducción del dialecto en una obra literaria, en el ejemplo del presente estudio, del dialecto argentino en contraste con el español estándar. En su novela *Rayuela*, Julio Cortázar se vale de marcadores léxicos, fonológico-ortográficos, sintácticos para expresar el dialecto que a su vez cumple un papel identificador para la cultura argentina; también se nota el empleo de la jerga, sintagmas dialectales argentinas que van trasando un ambiente coloquial particular y espectacular al mismo tiempo. En la obra argentina, el dialecto es importantísimo justamente por esta infinidad de matizaciones que generan la situación de que no se puedan traducir todos los mensajes de un dialecto en una obra literaria. Pero sí existe la posibilidad de difundir el sentido dialectal y hacer que se comprenda la intención auténtica del autor y entonces, para lograr que el lector llegue a percibir , a gozar en la lengua meta precisamente la intención principal de Cortázar presente en la lengua fuente, yo, como traductora, debo emplear en la traducción varias técnicas como por ejemplo: el lenguaje coloquial o el argot, omitiendo o ampliando partes de la imagen dialectal.

Bibliografía

- Américo, Castro (1941). *La Peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Taurus.
- Bataillon, Laure (1991). *Traduire, écrire*. Paris: Arcane
- Cortázar, J. (1991). *Rayuela*. Madrid: Colección Archivos.
- Conde, Oscar (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires. Ediciones Taurus. Pág. 43.
- Chambers y Trudgill (1994). *La dialectología*. Barcelona. Visor Libros. Pág. 30.
- Englund, Dimitrova, Birgitta (2004). *Orality, literacy, reproduction of discourse and the translation of dialect*. Berlin. Ed. Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia. Pág.121-139.
- Gobello, José (1994). *Nuevo diccionario lunfardo*. Bogotá: Corregidor.
- Hervey, Sándor, Ian Higgins and Louise M. Haywood. (1995). *Thinking Spanish translation. A course in translation method: Spanish to English*. London/New york: Routledge.
- Ingo, Rune (2007). *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Malmö: Studentlitteratur.
- Newmark, Peter (2001). *A textbook of translation*. London: Prentice Hall International. London: Pearson Education Limited.
- Sánchez, Nora (2011). *El porteñísimo lunfardo se renueva con palabras del rock y la cumbia*, artículo del diario Clarín, domingo 21 de agosto de 2011, pág. 56.