



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
Institutionen för språk och litteraturer  
Spanska

La traducción del español argentino  
en *Rayuela* de Julio Cortázar

Emilie Blomgren

Kandidatuppsats  
vt 2011

Handledare:  
Anna Forné

## Índice

1.	<b>Prólogo</b> .....	4
2.	<b>Introducción al autor y a la obra</b> .....	4
	2.1 Objetivo e hipótesis.....	5
3.	<b>Método</b> .....	6
4.	<b>Terminología</b> .....	7
	4.1 Definición del dialecto.....	7
	4.2 El argentino.....	7
	4.3 Características fonológicas.....	7
	4.4 Características morfosintácticas.....	8
	4.5 El lunfardo.....	8
	4.6 Términos de la traductología.....	9
5.	<b>Teoría</b> .....	10
	5.1 La traducción del dialecto.....	10
	5.2 La traducción del dialecto en las obras literarias.....	12
6.	<b>Análisis</b> .....	13
	6.1 Ejemplos de las traducciones y soluciones.....	13
	6.2 La palabra <i>che</i> .....	14
	6.3 Ejemplos con <i>che</i> .....	15
	6.4 Ejemplos contrastivos.....	18
	6.5 Ejemplos con marcadores léxicos.(argentinismos).....	24
7.	<b>Conclusiones</b> .....	26
8.	<b>Bibliografía</b> .....	29
9.	<b>Apéndice 1</b> .....	31

**Título:** La traducción del español argentino en *Rayuela* de Julio Cortázar

**Autor:** Emilie Blomgren

### **Abstract**

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur den argentinska dialekten i romanen *Rayuela* av Julio Cortázar har översatts till franska, engelska och svenska. Utöver användandet av dialekt är originaltexten delvis skriven på talspråk med mycket slang, ordlekar och en slags fonetisk imitation. Den ifrågasätter vilken grad det är möjligt, och om det är önskvärt att återge en dialekt i ett översatt verk och hur översättarna har gått tillväga för att uppnå detta. Den undersöker även om det finns några skillnader mellan de olika språkens översättningar och i så fall varför. Hypotesen är att det inte går att överföra en dialekt ordentligt från ett språk till ett annat.

Utifrån romanen *Rayuela* har ett antal dialektala ord och fraser, så kallade markörer, valts ut för att analyseras och jämföras med motsvarande språkliga element i de tre översatta verken på franska, engelska och svenska med hjälp av viktiga, erkända översättarteorier. Vidare har de olika översättarnas olika strategier undersökts och bedömts i förhållande till varandra i de olika exemplen.

Studien visar vilken komplicerad process det är att översätta en text som innehåller dialektala inslag med alla dess möjliga konnotationer, och att det finns många strategier att ta till för att återge dem. Översättarna har bland annat valt att använda sig av kommunikativ översättning, exotismer (att bevara ord från källspråket i målspråkstexten), utelämnning, tillägg eller bara att använda talspråksmarkörer. Dock har ingen av översättarna valt att översätta dialekten med dialektala markörer i målspråket utan den har för det mesta normaliserats till ett neutralt talspråk med eventuella inslag av slang. Några enstaka dialektala ord och vissa kulturfenomen har bevarats på källspråket i vissa översättningar, men den allmänna effekten av en dialekt har gått förlorad i samtliga översättningar.

**Palabras clave:** dialecto español, intercambio de códigos, exotismo

## 1. Prólogo

*Rayuela* es una de mis novelas preferidas. Nunca antes un libro me había emocionado, sorprendido, enseñado y satisfecho tanto. Lo leí en castellano, porque en mi opinión, cuando se puede, siempre es mejor leer un libro en la lengua original. Porque detrás de una lengua siempre hay toda una cultura que tiene sus propias costumbres, ideas, nociones y que son difíciles de traducir. Sin embargo, quería compartir este libro con amigos y con mi familia que no entienden el castellano, y que por tanto, tendrían que leer una versión traducida. Entre todas las sensaciones y dudas que me ha despertado esta novela, he conectado de nuevo con mi fascinación por la traducción en general y me he preguntado cómo han traducido el dialecto argentino, tan presente en esta obra y tan cargado de significados que van más allá del mero hecho de definir el origen de una persona.

A través de diferentes técnicas de traducción se puede ilustrar el efecto que quería dar originalmente el autor, pero pienso que muchas veces puede ser mejor no traducirlo u omitirlo, porque puede no cumplir la misma función en la *lengua meta* y así producir un efecto distinto. Hay que tomar en cuenta que un dialecto tiene muchas connotaciones culturales y sociales y como, obviamente, todas las culturas son diferentes, existen muchas posibilidades de que no se transmita el mensaje que hay en el texto original y se crea confusión.

## 2. Introducción al autor y a la obra

Julio Cortázar fue un escritor argentino que nació en Bruselas en 1914. Creció en Argentina donde después de haber hecho sus estudios comenzó a trabajar como profesor y traductor (Cortázar 2000:697). En los años cincuenta emigró voluntariamente a Francia, con una beca del gobierno francés y por razones políticas. Allí es donde escribió lo que llegó a ser su novela más importante, *Rayuela*, que se publicó en 1963.

Cortázar hacía parte del llamado *boom latinoamericano*, una ola de literatura nueva de América del sur que fue difundida en todo el mundo por los años 60 y 70. Usaban técnicas renovadoras, potenciaban la fantasía y había una conciencia política más comprometida en la literatura (Cortázar 1963/2005:18-19). *Rayuela* contiene todo esto y más. Carlos Fuentes dijo que Cortázar era “el Bolívar de las letras hispanoamericanas y *Rayuela* uno de los manifiestos de la modernidad en Latinoamérica” (Bataillon 1991:57).<sup>1</sup>

Básicamente *Rayuela* es la historia de la vida de Horacio Oliveira, un argentino que tiene

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

alrededor de cuarenta años, que vive en París en la primera parte de la novela. Allí conoce a una uruguaya, Maga, y junto con un grupo de gente de varias nacionalidades forman “el Club”. En la segunda parte Horacio vuelve a Buenos Aires y se reencuentra con su ex novia y sus amigos. Hay una tercera parte que, como lo expresa el editor Andrés Amorós, “agrupa materiales heterogéneos”(Cortázar 2005:20) en un estilo de collage, como por ejemplo recortes de periódicos, citas y textos autocríticos escrito por Morelli, un escritor viejo que Horacio conoce en un accidente.

En *Rayuela* Cortázar invita al lector a participar más activamente en la lectura. La novela empieza por ejemplo con un *Tablero de dirección* proponiendo una lectura diferente, saltando entre los capítulos en lugar de leerlos en orden cronológico.

No cabe explicar las ideas de *Rayuela* en este pasaje sin reducirlas, pero en un intento de resumir se podría decir que es una novela surrealista, muy innovadora y experimental que cuestiona nuestros conceptos de vida como el amor, la amistad, la filosofía, el lenguaje y la literatura misma.

## 2.1. Objetivo e hipótesis

El objetivo de este trabajo es investigar los problemas que pueden surgir cuando hay que traducir dialectos en obras literarias. La investigación se hará a partir de algunas palabras y frases típicas del dialecto argentino en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar. Así, analizaré las traducciones de esta novela al francés, inglés y sueco para comprender cómo se ha intentado transmitir este dialecto (si es que lo han traducido).

Trataré de responder a las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son los problemas a los que se enfrenta un traductor de un texto con dialecto?
- ¿Qué importancia tiene y qué función cumple el dialecto? ¿Hace falta conservarlo y traducirlo (por ejemplo con el uso de un dialecto en la lengua meta)?
- ¿Hasta qué punto es posible reflejar el dialecto en una traducción?
- ¿Qué estrategias han usado los traductores para resolver la problemática del dialecto? ¿Hay una diferencia entre las traducciones entre diferentes lenguas? En este caso, ¿porqué?

La traducción de una lengua a otra no es una tarea fácil, por lo tanto, la tarea de transmitir una variedad lingüística, en este caso un dialecto, lo complica aún más, dado que este no se transmite del todo a través de la lengua escrita. Evidentemente, para el traductor, la problemática de reproducir el dialecto se intensifica y se hace aún más complicada. Se ha planteado que la traducción del dialecto es el mayor imposible en la traducción (Newmark 1988/2001:195) y creo que hay algo de verdad en ello.

Mi hipótesis se centra en la idea de que no se puede traducir perfectamente una obra y aún menos un dialecto. Pues nunca se puede reproducir exactamente el mismo efecto que hay en el texto original por el hecho de que cada lengua y cada dialecto tiene su historia, política y cultura particular y por consiguiente, su propia idiosincrasia. Esta se revela en la lengua y no se deja trasladar de cualquier manera. El resultado de una traducción es, en mi opinión, una obra nueva, por muy fiel al original que sea, en otra lengua, con otras connotaciones, valores y visiones, un texto traducido siempre llega a tener su propia alma.

### **3. Método**

Compararé la novela *Rayuela* escrito en su lengua original–español–, con sus traducciones al francés (*Marelle*), traducida por Laure Bataillon, inglés (*Hopscotch*) traducida por Gregory Rabassa y sueco traducida por Peter Landelius (*Hoppa Hage*). Investigaré y analizaré, partiendo del vocabulario, algunos marcadores (vocablos que marcan el dialecto) del español argentino que usa Cortázar en la novela. En ellos revisaré las distintas soluciones/estrategias que han usado los tres traductores para traducir el dialecto: si se ha omitido o traducido en un lenguaje neutro, si se ha adaptado literalmente o si ha sido sustituido por otro dialecto. Igualmente compararé las diferencias entre las tres lenguas (francés, inglés y sueco) tomando en cuenta las distintas culturas que hay detrás de cada lengua, traductor y sociedad para hacer resaltar las diversas soluciones.

Tomando en cuenta la limitación de este trabajo y el hecho de que *Rayuela* es una novela larga que contiene muchos argentinismos, aspectos y connotaciones de la cultura argentina, sería una investigación demasiado amplia de analizarlos todos y por consecuencia me he limitado a algunos ejemplos. Estos no pretenden dar una imagen totalizadora ni del dialecto argentino en la obra, ni de las traducciones. No obstante, considero que representan marcadores importantes e interesantes en cuanto son ejemplos típicos del uso del dialecto argentino (y español) para marcar y diferenciar a los personajes y sus culturas no solamente a un nivel geográfico, sino también por mentalidad, manera de pensar y de actuar, diferentes. Pueden dar una imagen general de la representación de los argentinismos, la cultura argentina y de la manera de cada traductor de traducirlos.

## 4. Terminología

### 4.1 Definición de dialecto

Un *dialecto* es una variedad lingüística hablada “en cierta área geográfica o de un grupo de hablantes que tienen ciertas características sociales en común (sociolectos).”<sup>2</sup> Un dialecto se distingue de la *lengua estándar* que es una variedad que ha sido elegido como el representante más adecuado de todos los dialectos de una lengua. Se ha establecido el uso correcto de esa lengua estándar y tiene diccionarios, ha pasado por una elaboración de funciones y ha sido aceptada por los hablantes como la versión oficial (Englund 2004:121). En la dialectología hispánica, se refiere al español como *lengua* y las variedades con sus particularidades como *dialecto* (Alvar 1996:6). En este trabajo se trata del *argentino* y, a parte de *dialecto*, se usará también los sinónimos *variedad* (lingüística), *jerga* y *lenguaje*.

### 4.2 El argentino

Argentina es un país enorme y el español que se ha desarrollado allí ha sido influenciado por varios factores, por ejemplo los diferentes dialectos de los colonizadores españoles y las relaciones con las lenguas indígenas. Por consecuencia, existen numerosas modalidades lingüísticas por todo el país. Estas variedades son regionales y sociales a la vez. Se abordará aquí solamente algunas características lingüísticas generales del país y de la región de Buenos Aires, centrandose en los intereses de la investigación del dialecto en este trabajo. Abajo presento los rasgos típicos de la variedad que estudié (Alvar 1996: 213-215).

### 4.3 Características fonológicas

- El *seseo*, la pronunciación de *c*, *z* y *s* como la /s/, es un fenómeno general en el país entero igual que la aspiración y la elisión de -s/ (por excepción en la Puna y la provincia Santiago del Estero).
- En toda Argentina, aparte de la región noreste y la andina del norte, pronuncian los fonemas de los sonidos *y* y *ll* de la misma manera, es decir, presenta una pronunciación *yeísta*. Un desarrollo muy importante y una característica del español

---

<sup>2</sup> Traducción propia (Englund 2004:121).

argentino de esta es el *žeísmo*, un *yeísmo* con rehilamiento. Significa que la pronunciación de los fonemas palatales escritos *ll* y *y* se realiza como fricativa postalveolar sorda ([ʃ]) o sonora ([ʒ]), una característica del español de los alrededores de Río de la Plata.

#### 4.4 Características morfosintácticas

- El empleo del pronombre *vos* en vez de *tú*, el *voseo*, es otra característica del dialecto argentino, general por todo el país. Se utiliza en todos los sociolectos, tanto urbanos como rurales y el verbo se conjuga de otra manera que en el español de España en esta persona (segunda persona del singular). Un ejemplo es que en el español de España se dice y escribe “*tu escribes*” y en el español argentino se dice y escribe “*vos escribís*”.
- Los pronombres *vosotros*, *-as* y el pronombre *os* han desaparecido de la variedad argentina, se los sustituyen con *ustedes* y *se* y el verbo se conjuga en tercera persona plural.
- El vocabulario argentino tiene una multitud de palabras propias. Está influido por los dialectos antiguos del español peninsular, las lenguas indígenas y las europeas. Uno de los resultados del contacto con los inmigrantes, especialmente con los italianos, fue lo que hoy se denomina el *lunfardo* (Alvar 1996:213-215).

#### 4.5 El lunfardo

El presidente de la Academia Porteña del Lunfardo, José Gobello, ha definido el lunfardo como un “Répertoire léxico, que ha pasado al habla coloquial de Buenos Aires y otras ciudades Argentinas y Uruguayas, formado con vocablos dialectales o jergales llevados por la inmigración y que se emplea en oposición al habla general”(Gobello 1994:38). Esta jerga, “ [...] vocabulario tipificante, popular, crudo y expresivo” (Berenguer 2005:26), se desarrolló en las últimas décadas del siglo XIX en los arables de Buenos Aires, donde había llegado y vivía una gran cantidad de inmigrantes de Europa, sobre todo italianos, de clase obrera. Ellos empezaron a hablar una variedad lingüística híbrida, del español y sus lenguas maternas, del cual se formó el lunfardo (Berenguer 2005:25-27). Principalmente, era un argot delictivo ya que se usaba como una lengua secreta, para excluir a la policía entre otros. Sin embargo, a través de las letras del tango el lunfardo obtuvo más prestigio y ha contribuido a crear una sensación de pertenencia e identidad entre los hablantes (Shaw 1996:217).

#### 4.6 Términos de traductología

Al tratar los diferentes textos y las distintas lenguas se usaran las abreviaciones TF, texto fuente, LF lengua fuente, TM, texto meta y LM, lengua meta. También se utilizará las terminología de Hervey, Higgins y Haywood e Rune Ingo para explicar las elecciones y estrategias de los traductores presentados aquí abajo.

*Transposición cultural* es un término que cubre todo tipo de estrategias de traducción a las cuales se pueda recurrir para transmitir aspectos culturales de la LF a la cultura de la LM. Algunas de estas técnicas y sus respectivos términos usados en este trabajo, son: *exotismo* que es la manera más extrema de mostrar lo “culturalmente extranjero” (Hervey, Higgins Haywood 1995:21). El traductor importa características culturales y lingüísticas de la LF al TM sin adaptarlas y se usa conscientemente para crear un ambiente exótico. Estos *exotismos* recuerdan constantemente al lector del TM de la cultura de la LF y de su “rareza cultural”. Otra transposición es el *préstamo cultural* o *extranjerismo*, que se usa cuando es imposible encontrar una expresión cultural apropiada y el traductor hace una transferencia literal de TF al TM. Es importante que el contexto textual del TM clarifique bien el sentido del préstamo. Suelen ser palabras que no existen en la LM y por ende, no hay una voz correspondiente. Cuando los personajes tienen un repertorio de varios dialectos o/y diferentes lenguas y alternan del uno al otro en la misma situación se habla de un *cambio de códigos (code-switching)* y que se usa para “adaptar el estilo de lenguaje al cambio de las circunstancias sociales o para imponer una cierta definición lingüística a través de una elección de estilo de lenguaje.” (Hervey, Higgins Haywood 1995:115 ).<sup>3</sup>

La *traducción comunicativa*, es casi obligatoria cuando se traduce textos culturalmente convencionales. Trata de transmitir el “sentido contextual exacto” con un contenido y lenguaje aceptado e inteligible en la LM (Newmark 1988/2001:47). Se usa cuando la traducción literal es directamente inadecuado, como en el caso de proverbios y modismos, que ya tienen sus equivalentes identificados en la LM.

Al otro extremo del *exotismo* está la *transplantación cultural*, que, más bien que una traducción, es una adaptación de por ejemplo todo un escenario del TF. Esto resulta una reinención del texto (Hervey, Higgins y Haywood 1995:21-25).

La *omisión* es otro fenómeno que significa que no se traduce, sino que se omite una palabra o una frase completamente. El contrario, *la adición* es cuando se añade palabras o frases que no

---

<sup>3</sup> Traducción propia.

están en el original (Ingo 1991:84-86).

## 5. Teoría

Tomaré en cuenta las teorías de Rune Ingo que sostiene que lo más importante es el traslado de significado y una LM idiomática (1991:20-21), las de Nida que define la traducción como una manera de producir en el texto de la LM la equivalencia más natural y cercana posible en un texto de la LF, primero en cuanto al significado, y segundo en cuanto al estilo (Nida 1969:13) y las de Newmark que ve la traducción como una comunicación centrada en la comprensión y la recepción del TM. Según él hay tres funciones de usar el dialecto:

1. demostrar uso de jerga y argot.
2. poner énfasis en contrastes culturales
3. indicar rasgos culturales locales (Newmark 1988/2001:195).

También tomaré en consideración las teorías de Bataillon, traductora y amiga de Cortázar (ha traducido *Rayuela* y casi todas las obras de Cortázar al francés), que también se concentra en la semántica y pone el énfasis en la fidelidad al autor antes que el texto, así como las teorías de y Hervey, Higgins y Haywood. Igualmente usaré las ideas de Englund Dimitrova que ha estudiado la traducción del dialecto en las obras literarias. Tendré además presente las nociones e ideas sobre la traducción del mismo Julio Cortázar que era “traductor antes que escritor” (Cortázar 2000:697) y que piensa que lo más difícil, pero mejor, es ser “fiel y libre a la vez” (891) como lo pone él mismo en una de las cartas del los libros *Cartas* (volumen II), tres compilaciones de epistolares escritas por Julio Cortázar.

Las teorías de la traducción han cambiado durante el último siglo y aquí presento varios traductores y traductólogos de diferentes épocas para poder iluminar los diferentes tiempos en cuando fueron traducidos las obras, en 1966 por Bataillon y Rabassa y en 1989 por Landelius. Con la ayuda de estas fuentes secundarias buscaré las respuestas de por qué han elegido una determinada manera de traducir, y reflexionaré si estimo que han logrado transmitir el dialecto, la idea del dialecto, si ha perdido su efecto principal o si se ha creado un efecto distinto.

### 5.1 La traducción del dialecto

Dado que un dialecto regional existe sobre todo en forma oral, no se puede transmitir ni fácilmente, ni completamente a un texto escrito a través de la lengua escrita, porque no hay una norma escrita.

Se puede malentender o confundir con un lenguaje coloquial, por lo cual un escritor de ficción que quiere usar el dialecto en su obra tiene que hacer una “elección consciente” de técnica, por ejemplo si habrá que usar marcadores y entonces si usar los ya disponibles o inventar nuevos. Tiene que dar prioridad a ciertas características y para el traductor, esta problemática se intensifica y se hace aún más complicada (Englund Dimitrova 1996:51).

Por lo tanto, a parte de los problemas a los cuales se enfrenta los traductores normalmente, de elegir entre traducir literal o instintivamente o saber cuando se cruza el límite entre traducción y creación, en el caso de un dialecto, el escritor plantea al traductor un desafío mayor, que no tiene tanto que ver con el conocimiento de las dos lenguas o la lengua de escritura, sino más bien con el conocimiento de una cultura y un pueblo. El traductor tiene que ser consciente de las variaciones geográficas y de las posibles connotaciones sociales, ideológicas o políticas que pueden tener o querer insinuar. También debe tener la intuición y la sensibilidad de captar el componente de identidad que supone el dialecto y encontrar su equivalencia cultural en otra sociedad, si se considera lo suficientemente importante para conservarlo en el texto, y si no, intentar reconstruirlo u omitirlo (Bataillon 1991:54) .

Entonces, el primer problema que enfrenta el traductor ante un texto con rasgos dialectales es el de reconocer las características de dicho dialecto, descifrar sus peculiaridades y definir que efecto produce en la LF para los lectores de la LF. El siguiente paso es interpretar qué importancia y qué función cumple en el TF y aquella que tendrá en la traducción en la lengua meta para decidir si lo va a conservar, tratar de transmitir (al menos) la noción del dialecto o solamente traducir en un lenguaje neutro al TM. Finalmente, el traductor tiene que encontrar la solución para transferir la información y su función (Hervey, Higgins y Haywood 1995:112).

El traductor tiene la posibilidad de decidir si debe obviar o reflejar el dialecto, es decir, *hasta qué punto y cómo* reflejarlo, dependiendo de la función literaria y el público al cual se dirige, y tomar en cuenta si el uso pretendido es importante o no. También puede optar por traducir el dialecto a otro dialecto en la LM, algo que no es muy aconsejable, dado que genera más preguntas y puede producir muchas confusiones. El traductor tendrá que elegir qué dialecto quiere usar en la LM, pensando en las connotaciones que provoca el dialecto empleado en la LF. Si el traductor elige transmitirlo en un dialecto de la LM, tendrá que conocerlos los dos dialectos muy bien. Será un tipo de “*trasplatación cultural*” que podría parecer incongruente si no se dominan perfectamente los dos dialectos y el traductor este perfectamente convencido de que se producirá un efecto semejante en la LM que en la LF.(Hervey, Higgins y Haywood 1995:112).

## 5.2. La traducción del dialecto en las obras literarias

Englund Dimitrova ha estudiado cómo se traduce el dialecto en obras literarias, sobre todo como artificio y cuándo el dialecto se contrasta conscientemente con una lengua estándar. Según ella hay tres maneras diferentes de marcar el dialecto: la fonológica/ortográfica, la morfosintáctica y la léxica. En primer lugar, *el marcador fonológico/ortográfico* consiste en una ortografía alternativa que indica una desviación de la pronunciación estándar. En segundo lugar *el marcador morfosintáctico* indica una morfología o sintaxis diferente al estándar. Este sería el menos efectivo para marcar el dialecto ya que fácilmente se puede confundirse con el marcador de lengua coloquial. Por último, *el marcador léxico* usa palabras o expresiones que no son de la lengua estándar y es el más efectivo puesto que es fácil de identificar como dialectal (Englund 1996:52). Englund considera que hay tres tendencias en la traducción del dialecto:

1. La traducción resulta más normativa que el original.

Englund ha determinado seis variedades de escribir y traducir el dialecto y constata que en la traducción tiende a haber un desplazamiento de “variedad con origen regional específico” (1) hacia un “lenguaje escrito/elevado marcado” (6), con cuatro variedades alternativas entre medio. Significa que el traductor que se enfrenta a un dialecto propende elegir una variedad social, más coloquial o neutra en su traducción, es decir, hay una normalización del lenguaje en el texto traducido. Basándose en la tabla de abajo, si el TF tiene la variedad 1 o 2 el traductor tiende a elegir una variedad “hacia la derecha”, es decir, variedad 3, 4 o 5.

1	2	3	4	5	6
variedad con origen regional específico	variedad con origen regional general u “origen rural”	variedad con origen social específico	lenguaje coloquial marcado	lenguaje neutral	lenguaje escrito/elevado marcado

2. Si el TF tiene una variedad lingüística que tiene muchos marcadores específicos la traducción de este normalmente tiene menos marcadores.
3. El TM suele tener sobre todo marcadores léxicos, aunque el TF tiene marcadores

fonológicos/ortográficos, morfológicos y léxicas (Englund 2001:14).

La función que cumple un dialecto en una obra es sobre todo la de identificar y caracterizar a un personaje de ficción con un grupo o un lugar geográfico o de diferenciarse con los otros personajes, es decir, una función de contraste.

## 6. Análisis

He encontrado muchas dificultades en *Rayuela*, ya que contiene muchos casos complejos para un traductor. Para este trabajo sólo cabe elegir algunos ejemplos que, por sus rasgos típicos del dialecto argentino, considero representativos. Las mayorías son enunciaciones del personaje principal, el argentino Oliveira.

Para entender bien el sentido, la significación y las connotaciones he analizado bien los ejemplos antes de empezar a comparar las traducciones, gracias a la ayuda de amigos argentinos y diccionarios de lunfardo y dialecto argentino. He pretendido descifrar lo mejor posible los argentinismos de cada ejemplo. Con esta base intenté hacer una traducción rápida y general y descubrí lo difícil que es traducir cuando hay un dialecto, algo que va más allá del contenido referencial de la frase. Se debe mirar no sólo lo que está dicho sino también *cómo* y *de qué manera* está dicho, y además, aquello que revela sobre el personaje que lo dice o sobre el autor de la obra. En una novela, el dialecto pronunciado por un personaje, no es nunca incidental (Englund 2001:11) sino que quiere demostrar algo y a veces, como en dos de los casos analizados, hasta que la intriga depende de ello. Por semejantes razones, el traductor tiene una responsabilidad grande y problemática en poder reproducir el efecto dado del dialecto.

Presentaré y analizaré las diferentes soluciones que han usado los traductores en estos ejemplos y las compararé entre ellas.

### 6.1 Ejemplos de las traducciones y soluciones

Presento aquí los ejemplos por orden de publicación (español:1963, francés:1966, inglés: 1966, sueco: 1989) porque considero que tiene importancia cuando se publicaron y el hecho que la traductora francesa y el traductor inglés tradujeron en colaboración con Cortázar y que el traductor sueco lo tradujo en 1989, después de la muerte de Cortázar (1984).

Cortázar tenía una colaboración estrecha con sus traductores, revisaba una y otra vez, página a página, las traducciones. Sabía que *Rayuela*, y sobre todo el argot argentino, podía resultar difícil de traducir y dedicó mucho tiempo y esfuerzo a elegir traductores y después a ayudarles (o

interferir) en el trabajo de encontrar los términos o frases más adecuadas.

En una carta a Amparo Dávila, escritora mexicana, Cortázar se lamenta de la “[...] complicada y bastante enojosa correspondencia vinculada con las traducciones de mis libros. Tengo que ayudar simultáneamente a una italiana, una francesa y un yanqui que están traduciendo *Rayuela*. Si has ojeado ese libro, admitirás que su versión a otras lenguas plantea tremendos problemas[...]” (Cortázar 2000:824). Siendo él mismo traductor creía mucho en “*la seriedad intrínseca del lenguaje*”<sup>4</sup> y estaba obsesionado con la importancia de cada palabra, el ritmo y la sonoridad del texto. A su traductor al inglés escribe que: “[...]no me crea demasiado pedante si a veces encuentra algunas marcas[...]por cosas tal vez insignificantes. [...]prefiero pecar por ignorante que por desatento o descuidado. [...]siempre puede suceder que algunas observaciones mías le sean útiles.” (Cortázar 2000:817).

Según Bataillon solamente el autor sabe lo que se esconde detrás de sus palabras así que opina que fue una suerte y ayuda enorme el hecho de poder colaborar con el autor, o como decía ella: de tenerlo “à portée de voix” (Bataillon 1991:53), “al alcance de la voz”, un juego de palabras con la expresión “al alcance de la mano”. Decía que aparte de otras dificultades, era complicado traducir a Cortázar porque “Primero, era el español de argentina, segundo el español de Cortázar” (53). Cortázar le aclaró las obscuridades, acentuó el texto (el ritmo o la sonoridad) y le dijo directamente si aceptaba o no sus traducciones (55).

En una carta a Mario Muchnik, un amigo editor y fotógrafo argentino que había intentado traducir *Rayuela* al español, Cortázar le escribe que “Su traducción es correcta pero presenta las características típicas [...] hecha por alguien carente de larga experiencia en ese duro oficio. Yo que fui traductor antes de escritor, tengo alguna autoridad para decirlo. Supongo que en buena medida *Rayuela* tiene la culpa de resistirse a la traducción.”(Cortázar 2000:697).

## 6.2 La palabra *che*

*Che* es un argentinismo popular y familiar que se usa para llamar la atención de alguien, enfatizar algo o para denotar asombro o sorpresa.-

La palabra aparece noventa veces en la novela, casi exclusivamente usada por Oliveira, el protagonista argentino. Se expondrá únicamente seis ejemplos en el análisis por razones de espacio y tiempo. Estos han sido elegidos por también contener otra connotación cultural argentina, además del *che*. Sin embargo, todos los noventa ejemplos han sido estudiados con el fin de averiguar la coherencia y poder sacar una conclusión general.

---

<sup>4</sup>[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre\\_02/20112002.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_02/20112002.htm)

## 6.3 Ejemplos con *che*

### Ejemplos con *che* 1

- Che*, Greg va a venir a la discada?(164).
- Dis donques*, il vient ce soir, Greg, à la disquerie?(45).
- Say*, is Greg coming to the record-session? (37).
- Che*, tänker Greg komma till skivinspelningen? (49).

### Ejemplo con *che* 2

- Che*, qué sbornia tengo, hermano. (190.)
- Pffft!* j'ai une de ces sbornia, vieux frère [...](66).
- Oh brother*, I'm stewed. (58).
- Che*, nu är jag full, bror. (70).

### Ejemplo con *che* 3

- Che*, pero *pibe*[...](390).
- Eh bien*, mon vieux [...](246).
- But*, *Jesus*, old buddy.[...](234).
- Che*, *gosse lilla*[...] (261).

En francés y en inglés, han usado onomatopeyas en el ejemplo 2 y un discurso hablado en los ejemplos 1 y 3. Han recurrido a una adaptación generalizada y lo han traducido a un lenguaje familiar, que da un efecto y ambiente joven y relajado. Se ha transferido la sensación de ambiente coloquial. De acuerdo con la tabla de los dialectos de Englund (véase 4:2), la “variedad de origen regional” se ha traducido con un “lenguaje coloquial marcado”, por lo que se podría decir que se ha normalizado el texto.

Habría que acordar que estos dos traductores tuvieron la asistencia del propio autor cuando tradujeron la novela. Cortázar decía a Bataillon, que absolutamente nada podía/debía distraer al lector en su lectura. Tenían que tener cuidado con los exotismos, que resultaban quizás fáciles de usar, solamente había que estar demasiado fiel al TF, pero que podía interrumpir la fluidez de la

lectura (Bataillon 1991:56-57). Probablemente Bataillon y Rabassa no han conservado el *Che* por ese consejo de Cortázar, porque resultaría extraño y detendría al lector en su lectura. Sin embargo, Bataillon ha repetido la palabra lunfarda *sbornia*, de origen italiano, en su traducción, algo que resulta un exotismo para los franceses. Una simple explicación se encuentra en la respuesta que le daba Cortázar a la traductora cuando le preguntó por ciertas correcciones que le hacía en sus traducciones: “Porque me suena” (Bataillon 1991:55). Rabassa no ha dejado la palabra *sbornia* y Cortázar en una carta le explica que “[...] el lunfardo abunda en mi libro, y le dará trabajo. [...] le marcaré las palabras e indicaré el sentido” (Cortázar 2000:708). Por lo cual se puede deducir que fue con ayuda del autor que lo tradujo por *stewed*.

La palabra *pibe*, de *pivetto* en dialecto italiano genovés, un argentinismo muy común que quiere decir niño pero que se puede aplicar “[...] *afectivamente a personas de cualquier edad*.” (Gobbeló, 1994:201) ha sido traducida de los dos traductores de inglés y francés. Han recurrido a expresiones típicas que se usan cuando uno se dirige a un amigo, *mon vieux* y *old buddy*, los dos contienen, curiosamente, pero sin relevancia, la palabra “viejo”, en oposición a la traducción sueca. Aunque no contengan nada que identifique a Oliveira como argentino, gracias a sus expresiones amistosas, el tono llevan a un acercamiento bien cerca del original.

En los ejemplos 1, 2 y 3 el traductor del sueco, Landelius, ha repetido el “Che”, el indicador de identidad cultural más típico (según prejuicios generales) de Argentina, en español, primero porque no hay ningún equivalente que reproduce el sentido de la palabra como marcador argentino de la misma manera en sueco, y segundo, precisamente, para reflejar esa diferencia cultural. De inyectar particularidades dialectales de la LF puede ser una manera de acordar a los lectores de la LM de que en TF está escrito con un dialecto (Harvey, Higgins 1994:112). Una interpretación más es que Landelius ha jugado con las connotaciones que pensaba que surgían para los suecos cuando leían el nombre “Che”, pensando en el revolucionario marxista, Ernesto “Che” Guevara, que obtuvo su sobrenombre por usar la expresión con mucha frecuencia. El traductor dice que puede haber contribuido a su elección pero sobre todo que era importante subrayar la tensión que había adentro de este porteño argentino viviendo en París (ver apéndice).

Conservando el “Che”, Landelius ha usado un exotismo, prestando una expresión que no existe en sueco y al mismo tiempo le da una pincelada exótica recordando al lector sueco que es un argentino quien habla (Harvey, Higgins y Heywood 1994:21-23). No obstante, esta importación de una palabra crea una sensación de alienación que no se presenta de la misma manera cuando se lee en la LF. Podría surgir algo parecido para el lector en la LF si no conoce bien el dialecto argentino y es dado que esto es uno de los efectos que Cortázar busca crear, de marcar la diferencia de identidad entre Oliveira el argentino y los otros. Evidentemente, el efecto del hispanohablante

leyendo el TF no es de la misma importancia para el sueco que lee la traducción con la palabra “Che”. Por lo tanto, la traducción puede resultar un poco extraña, porque la probabilidad de que los suecos conozcan tan bien los dialectos españoles como para entender que se trata del argentino no es alta. Podría molestar más que hacer gracia, si no fuera por el hecho que el traductor repite con coherencia el *exotismo/préstamo* en toda la traducción (del libro) y así se hace inteligible.

El italianismo *sbornia*, se ha traducido a *full* que es una neutralización y obviamente no crea el efecto de caracterización de Oliveira como argentino que Cortázar ha querido crear usando la palabra y ni siquiera un ambiente coloquial. Para traducir *pibe*, palabra típica del dialecto argentino, el traductor sueco ha añadido el diminutivo *lilla*, 'pequeño', junto con *gosse*, que quiere decir chico joven. El personaje se está dirigiendo a sí mismo, un hombre de cuarenta años y no a un niño. En la traducción sueca, la frase suena más despectiva, da la impresión que el personaje se está burlando de sí mismo, algo que no se experimenta en el original. Por consiguiente, se siente que la traducción sueca ha sido demasiado fiel al original traduciendo “pibe” a *lilla gosse*.

El hecho de que Oliveira es argentino, no se evidencia por escrito de otras maneras explícitas, por ende, el hecho de neutralizarlo y normalizar su lenguaje hace que se pierda mucho del efecto de contraste y caracterización del hablante argentino.

#### **Ejemplo con *che* 4**

-*Che, este mate es una porquería[...]* (221).

-*Dis donques, ce maté est une véritable cochonnerie[...]* (94).

-*Christ, this mate is lousy (...)* (85).

-*Nä, vet du, min mate smakar fan (...)* (99).

#### **Ejemplo con *che* 5**

-*Dale nomás, che.* (327)

-*Vas-y mon vieux.* (190)

-*Come on, keep talking.* (177)

-*Sätt igång du bara.* (202)

No obstante, hay algunos lugares donde Landelius ha elegido traducir *che* a un lenguaje coloquial o juvenil, como en el ejemplo 4, u omitirlo como en el ejemplo 5. Los otros traductores parecen haber usado la misma estrategia que en la primera. Han estimado que el *che* está marcando un uso de jerga, en este caso es una jerga argentina pero lo han considerado suficiente crear un ambiente

coloquial transmitiendo una manera familiar de hablar a través del cual se caracteriza el personaje.

En estos dos ejemplos el *che* está usado para reforzar el resto de la frase. En el ejemplo 4 se trata de la declaración de que el mate está malo. En la traducción inglesa se ha usado una blasfemia para fortalecerlo, en francés se ha usado *dis donques*, una interjección común que se usa para enfatizar algo y en sueco el traductor ha usado un tipo de interacción retórica muy usada para llamar la atención de alguien, *nä vet du*. Las tres soluciones corresponden con la teoría de Englund de que se neutraliza el lenguaje, en este ejemplo se han traducido a un “lenguaje coloquial” al sentido del original, manteniendo también el estilo. Han usado correspondencias equivalentes y han hecho una compensación (Ingo 2007:86).

El mismo Cortázar le comentaba a Rabassa que “Casi siempre, traduces *che* por *hey*. En algunos casos queda bien, en otros no. Yo creo que puedes suprimir ese ‘hey’ a menos que realmente te guste mucho. Nuestro “che” es absolutamente intraducible, y tal vez sea mejor suprimirlo.” (Cortázar 2001:891). De hecho, Rabassa es el que más ha usado la *omisión* sacando la palabra *che* de sus traducciones. Para traducir *mate*, una bebida típica argentina, se ha hecho un préstamo cultural, dejando la palabra, en las tres traducciones (la única modificación es un acento agudo en la “e” de la versión francesa, para que la pronunciación sea correcta en francés, donde la “e” final sin acento no se pronuncia). Puede resultar desconcertante para un lector en la LM que no conoce la bebida, aunque no es difícil adivinar o buscar la respuesta. Justo por el extranjerismo de la palabra se crea un contraste y se señala la identidad argentina de Oliveira.

Las dos palabras *che* y *dale*, que en el ejemplo 5 ayudan a fortificar el requerimiento de hacer algo, también se ha traducido con expresiones equivalentes en las lenguas meta. Lo que se pierde es el dialecto y la identificación de Oliveira como argentino que en esta escena está hablando con Ossip Gregorovius, un rumano.

#### 6.4 Ejemplos contrastivos- marcadores fonológico-ortográficos

##### Ejemplo contrastivo 1

##### Español

-No-dijo Etienne -C'est vache comme il pleut.<sup>5</sup>

-Tu parles, coño -dijo Perico-. Y el Ronald de la puñeta que vive por el demonio.

-Apretemos el paso -lo remedó Oliveira-, cosa de hurtarle el cuerpo a la cellisca.

-Ya empiezas. Casi prefiero tu yuvia y tu gayina, coño. Cómo yueve en Buenos Aires. El tal Pedro de Mendoza, mira que ir a colonizaros a vosotros.<sup>6</sup> (Cortázar Rayuela 165).

<sup>5</sup> Expresión popular actual *Qué putada como llueve*- Traducción propia.

<sup>6</sup> Mendoza fue el primer adelantado, de la región del Plata y fundador de la ciudad de Buenos Aires en 1536.

Este párrafo es especialmente interesante, porque tiene ejemplos del dialecto argentino hablado del tipo que no tiene una manera codificada y aceptada de escribirse, es decir, no hay un *estándar* escrito del dialecto y Cortázar ha usado marcadores fonológico-ortográficos. El contraste que se crea entre esta ortografía alternativa y la lengua estándar hace entender al lector que se trata de un dialecto/variedad de la lengua (Englund 2004:123). Es un buen ejemplo de cuando se usa el dialecto para indicar rasgos culturales locales (Newmark 1988/2001:195). Tiene muchas connotaciones culturales, pues Cortázar usa el *cambio de códigos*, un artificio estratégico donde se enfrentan dos variedades españolas (un español de España y uno de Argentina) y además dos lenguas (francés y español). Incluso en español, para un hispanohablante, no está muy claro lo que quiere decir Cortázar en este pasaje, aunque queda muy claro que las connotaciones tienen mucha importancia en la caracterización de los personajes que se están burlando el uno del otro. Esto se entiende por el hecho de que el autor ha usado marcadores fonológico-ortográficos en forma de imitaciones onomatopeyas, cuando dice *yuvia*, *gayina* y *yueve*. Por indicaciones anteriores en la novela de cierta tensión agresiva entre los personajes, el lector puede deducir que hay una burla de la manera de ciertos argentinos de pronunciar las palabras *lluvia*, *gallina* y *llueve*. Se trata del fenómeno que se llama *žeísmo*, una pronunciación rioplatense de los fonemas palatales *ll* y *y* (ver 3.3 ) (Alvar 1996:214). El marcador lexical *coño* se usa mucho como palabrota en España y por ende se asocia implícito con personas de este país. Esto junto con el uso de *vosotros* (y no la variante argentina *ustedes*) indica que es un español el que habla. Este mismo además indica que la idea del conquistador español *Pedro de Mendoza* de colonizar Argentina, fue mala. Cortázar juega en este pasaje con una supuesta concepción que tendrían algunos españoles del español de América como una variedad española deficiente. Los diferentes dialectos regionales de la lengua española tienen la particularidad de trascender la escala social, porque, cada variedad tiene diferentes sociolectos altos, medios y bajos (Hervey, Higgins y Heywood 1996:114). De los diferentes variantes hay muchos prejuicios entre los hispanohablantes, Manuel Alvar habla del subjetivismo reiterado que “se convierten en actitud colectiva” (Alvar 1996:5). Esta actitud es la que lleva a una estimación general del español de América como menos prestigioso que el español de España (Hervey, Higgins y Heywood 1995:114). Gracias a la última frase del ejemplo, se subraya la base del conflicto y la especie de lucha de poder que se produce en esta escena. Se trata de un conflicto tácito y perpetuo, pero latente, entre España y los países que fueron a colonizar en América del sur.

Cortázar tenía miedo a “los errores que resultan del diferente valor subjetivo que tienen ciertas formas de lenguaje, especialmente el lenguaje oral.” (Cortázar 2000:708). En el ejemplo arriba podría ocurrir fácilmente por la razón de que el traductor tiene que entender que se tratan de

dos identidades culturales diferentes expresándose en la misma lengua pero a través de dos registros lingüísticos. Debe conocer los dos para ver que se crea un contraste entre estas variedades de la lengua que contribuye a distinguir entre los personajes. El traductor lo tiene que captar y transmitir a una tercera cultura, los traductores de *Rayuela* han usado estrategias diferentes.

### **Francés**

*-Non, dit Etienne. Quelle vacherie cette pluie.*

*-Comme tu dis, coño, dit Perico. Et ce Ronald de merde qui habite aux cinq cents diables.* (Cortázar 1966/2005:46).

La traducción francesa ha cambiado mucho del original. Las dos frases, que en el TF están en francés, “C’est vache comme il pleut.” y “Tu parles” han cambiado por “Quelle vacherie cette pluie” y “-Comme tu dis”, el sentido del primero no cambia mucho, por lo cual se puede poner en cuestión el cambio. La frase únicamente refuerza el disgusto con respecto a la lluvia y conserva cierto grado de agresividad, pero de ninguna manera equivalente al TF. En la segunda frase en el TF, “Tu parles[...]”, Etienne está poniendo en cuestión la frase anterior, mientras que en la traducción, la frase “Comme tu dis [...]” afirma la frase anterior. El original está escrito por Cortázar que manejaba bien el francés, pero no era su lengua materna. La traductora francesa tiene que haber juzgado que el original no sonaba suficiente bien en francés y lo ha traducido más libremente. Optaba por la “paráfrasis ligera” porque pensaba que el colmo de inexactitud era de tratar de aclarar un TF con un TM confuso. Era importante poner al lector del TM en el mismo estado que el lector del TF leyendo el texto. (Bataillon 1991:58).

Para hacer entender que se trata de un español Bataillon ha usado el exotismo *coño* en la traducción. Debido a la proximidad y el intercambio cultural con España la palabra debe sonar familiar a la mayoría de los lectores franceses, aunque siempre corre el riesgo de excluir a gente cuando se usa extranjerismos.

La traductora ha elegido de omitir el resto del párrafo, una elección que parece drástica a primera vista porque se pierde toda la disputa cultural entre el español y el argentino, se pierde el encuentro y la confrontación de estos dos acentos que es aquí un componente importante de la situación, algo que precisamente da mucha gracia y dinamismo. Bataillon veía muchas dificultades en la traducción de las obras de Cortázar, y una de ellas, era justamente el español de Argentina, con el cual se juega en esta conversación. Consultaba Cortázar para cualquier duda y sabía que él detestaba la “copia conforme” en la traducción” por lo cual “[...] impelaba su traductor hacia una

vía provocadora [...]” (Bataillon 1991:57). En este ejemplo se nota que Cortázar dejó las manos libres a la traductora que ha trabajado según esta “vía provocadora”. Bataillon decía que la lógica y el ritmo no están repartidos de la misma manera en francés que en el español y que los grandes escritores se dejaron llevar por el movimiento sensual y sonoro de la lengua (española) (Bataillon 1991:68). No habrá encontrado una equivalencia en francés para este pasaje y por lo tanto, juntos con Cortázar habrán estimado que el párrafo traducido al francés podía llegar a producir confusión o resultar poco natural y que era mejor omitirlo.

### **Inglés**

-“No,” said Etienne. “C’est vache comme il pleut”.

-“You said it coño”, said Perico “and that son of bitch of a Ronald lives all the way to hell and gone.”

“Let us stiffen our pace,” said Oliveira mimicking his spanish accent. “Let us sneak our bodies out from under this drizzle”.

“There you go. I almost like your rain and your chicken better. It sure knows how to rain in Buenos Aires.” (Cortázar 1966/2002:38).

El traductor al inglés, Rabassa, ha guardado *el intercambio de códigos* conservando las dos primeras frases en francés, igual que en el TF. Cuando un traductor tiene que confrontar un artificio como el *cambio de códigos* que cumple una función de interacción social tan evidente, el traductor debe transmitir en el efecto al TM (Hervey, Higgins y Haywood 1995:115). De esa manera Rabassa ha logrado mantener el extranjerismo que Cortázar ha querido en el original. La tercera frase en francés, “tu parles”, lo ha traducido al inglés y ha cambiado la intención de poner en cuestión a una intención de afirmar, de la misma manera que en francés. También ha elegido de conservar la palabra “coño”, típica del español de España, como en la traducción francesa, para marcar el acento español y darle el ambiente necesario aunque eso pueda implicar el riesgo de que el lector no perciba la connotación deseada si la palabra no le es familiar. Estas dos traducciones, tan parecidas a las francesas, indica que Cortázar, con quien Rabassa, igual que Bataillon, tenía una comunicación muy estrecha, tiene que haber aconsejado esta traducción.

Después de la frase “Let’s stiffen our pace” Rabassa ha hecho una adición, añadiendo la frase: “mimicking his spanish accent” para así explicar la intención de la frase de la cual no se deduce la manera de hablar española para el lector inglés. Es una solución segura y flexible para demostrar el uso del dialecto (Hervey, Higgins y Haywood 1995:113). Después ha normalizado la imitación peyorativa, de “tu yuvia y tu gayina” y “Cómo yueve [...]”, que se refiere a la diferencia

en la pronunciación de la “y” y la “ll” entre españoles y argentinos, a un simple “your chicken and your rain” y “[...] how to rain [...]”, es decir, una traducción literal a un inglés neutral. La equivalencia semántica está correcta en cuanto a la denotación, pero no al nivel de la connotación (Ingo 1991:88). Pierde su función principal, su fuerza y eficacia expresiva y no da el efecto buscado de quien se burla del acento argentino. Para el lector inglés las últimas dos frases de la traducción inglesa quedan incongruentes. El hecho de que Rabassa ha omitido la última frase contribuye a la confusión. Si hubiera mencionado a Pedro Mendoza, el comentario y la burla se hubieran hechos inteligibles.

### **Sueco**

*-Nej, sade Etienne. C'est vache comme il pleut.*

*-Tu parles, för fan, sade Perico. Och den där runkaren Ronald som bor så helvetes lång bort.*

*-Nu skyndar vi på, avgjorde Oliviera, så kan vi undandra oss det här snögloppet.*

*-Nu börjar du igen. Jag föredrar nog när du silar snacket som i Buenos Aires, för faan. Tänk vad ni kan snacka i Buenos Aires. Den där Pedro de Medonza, tänk bara vilken idé att åka & kolonisera er. (Cortázar 1989/1999:50).*

En la traducción sueca también se ha conservado las frases en francés y asimismo el efecto de interacción social del *intercambio de códigos*. La palabra *coño* se ha traducido por *för fan* que es una traducción apropiada, pero no transmite el dialecto del personaje español. Se ha cambiado un lenguaje de origen regional por un lenguaje coloquial (Englund Dimitrova 2001:14). El resto del pasaje también se ha normalizado a un lenguaje más neutral pero tomando en consideración las connotaciones y creando una atmósfera adecuada con lenguaje familiar y argot, traduciendo “tu yuvia y tu gayina, coño” por “när du silar snacket som i Buenos Aires, för faan”. Esto es una interpretación y adaptación que se basa en la traducción comunicativa (Hervey, Higgins y Haywood 1995:24) porque la traducción literal de la frase es inapropiada. Ha hecho una acomodación de la frase usando lo que Ingo llama una “equivalencia semántica modificada”.<sup>7</sup>El traductor ha considerado que pragmáticamente, es la solución más favorable (Ingo 1991:89). Nida subraya que el *sentido* tiene la prioridad en la traducción y de usar desviaciones para favorecerlo, aunque sean radicales, es legítimo, a veces hasta deseable (Nida 1969:13). Gracias a la desviación que ha hecho el traductor en este ejemplo, el TM es comprensible para el lector sueco, que no conoce la diferencia de pronunciación entre los dos variantes del español. Incluso ha logrado transmitir el tono burlesco y la hostilidad que hay entre el argentino y el español que se siente en el original. Sin embargo, es difícil entender que el conflicto pasa en un nivel lingüístico, algo que es primordial en

---

<sup>7</sup> Traducción propia.

el pasaje original.

## Ejemplo contrastivo 2

### Español

-Por lo menos en España eso se aprende en el burdel y los toros, coño[...]

-Por lo demás tenés bastante razón pibe. Yo en realidad donde debería estar es jugando al truco con Traveler. (Cortázar 1963/2005:183).

En este ejemplo los dialectos diferentes del español igual que en el ejemplo anterior cumplen una función de contraste y caracterización. Otra vez hay una confrontación basada en las culturas de origen de los dos personajes, Oliveira, el argentino y Perico, el español. Cortázar ha usado varios símbolos y tradiciones típicas de los dos países, como *los toros* de España y *el truco*, un juego de naipes de envites, muy extendido en Argentina. También ha vuelto a usar el españolismo *coño* cuando habla el español y el argentinismo *pibe* cuando habla el argentino, para marcar aún más la diferencia de nacionalidad y cultura. ç

### Francés

*En Espagne aumoins, coño, on apprend ça au bordel et a la corrida. [...].*

*Mais tu n'as pas tort, petit père. Moi en réalité, je devrais être en ce moment a Buenos Aires en train de jouer au poker avec Traveler. (Cortázar 1966/2005:61).*

En francés se ha conservado el *coño* del español, en coherencia con la traducción francesa anterior, porque suena familiar para el francés, se entiende la connotaciones de la palabra, de modo que, produce un efecto muy parecido para el lector francés que para el lector del TF.

Han traducido *pibe* por *petit père* y *truco* por *poker*. Estos dos vocablos no tienen ninguna connotación para los franceses y por eso lo han traducido en lengua coloquial, optando por la acotación de añadir “a Buenos Aires” para hacer entender que el hablante es argentino. Pero al conservar *coño* y después desechar *pibe* ocurre que no se entiende el juego entre los acentos planteado por Cortázar. Claro está que *pibe* no tiene tantas referencias como *coño* para el público lector francés, pero quizás se podía correr el riesgo e incluirlo. Tampoco transfiere el argentinismo *truco*, que ha traducido y normalizado a *poker*, otro juego de cartas. Allí, Batallion hubiera podido recuperar la pérdida del juego anterior con las connotaciones y reflejar mejor el origen del hablante.

## Inglés

*At least in Spain we learn all about that in brothels and at bullfights, coño. [...] -Everything else you say is true, old boy. What I should really be doing is playing truco with Traveler. (Cortázar 1966/2002:52-53).*

En la traducción inglesa se marca la jerga española conservando la palabra *coño*, del mismo modo que en el ejemplo precedente. Ha traducido y normalizado *pibe* a *old boy*, un marcador coloquial que no transmite que es un argentino quien habla, pero da al menos el ambiente adecuado. En cambio, para marcar las diferencias culturales y el habla argentino, el traductor ha dejado la palabra *truco*. No es un juego conocido universalmente y por ello, el extranjerismo de la palabra corre el riesgo de estorbarle al lector inglés en lugar de hacer entender la diferencia cultural que hay entre los dos personajes y porque hay un conflicto.

## Sueco

*I spanien får man den i alla fall på bordellen & vid tjurfäktningsarenan, för fan [...] Förresten har du inte så fel, grabben egentligen borde jag sitta & spela truco med Traveler. (Cortázar 1989/1999:65).*

En sueco *coño* se ha substituido por *för fan*, como lo ha hecho previamente, y *pibe* por *grabben*, probablemente porque las palabras no tienen vínculo directo con España para el lector sueco. El traductor habrá elegido normalizarlo pero escogiendo un lenguaje juvenil. Al mismo tiempo ha repetido la palabra *truco* que, por la misma razón ya mencionada anteriormente es más fácil para un sueco asociarla a Argentina. Sin embargo, da un efecto exótico y hace que se entienda que el personaje que habla es alguien que está “lejos de su casa”.

### 6.5 Ejemplo con marcadores léxicos (argentinismos)

En este apartado trataré una expresión y algunas palabras típicas del habla argentino, del lunfardo. Son marcadores dialectales léxicos, es decir, marcan el dialecto a través de palabras.

#### Ejemplo 1 con argentinismo

## Español

*La hora justa, casi nada pedís pibe, -dijo Oliveira bostezando(1963:182).*

## Frances

*L'heure juste, dit Oliveira en bâillant, un rien que tu demandes là, petit père (60).*

## Inglés

*Just at the right moment? You're not asking for much, kiddo, said Oliveira yawning (52).*

## Sueco

*I rättan tid, vilken baggis du ber om, sa Oliveira gäslande (64).*

## Ejemplo 2 con argentinismo

### Español

*[...]ahora pagan qué sé yo cuántos mangos [...] (183).*

### Francés

*[...] paient à présent les yeux de la tête [...] (60).*

### Inglés

*[...] now pay God knows how much [...] (52).*

### Sueco

*[...] betalar jag vet inte hur många kulor [...] (64).*

En estos dos ejemplos hay argentinismos muy evidentes y típicos que tienen un sentido bastante preciso en el contexto para marcar la identidad de la persona que habla, Oliveira, el protagonista argentino de la novela. Se encuentra en un ambiente relajado, escuchando música, tomando alcohol y fumando con sus amigos de cuatro nacionalidades diferentes y los marcadores del dialecto reflejan el empleo de un lenguaje familiar que usa Oliveira en esta situación. También sirven para caracterizarlo y contrastar su identidad argentina con las de los otros personajes (Englund “En smålänning” 11). La importancia de la caracterización se entiende por la descripción que hace el narrador en el mismo pasaje que estos ejemplos, cuando dice que Oliveira tiene “[...] una cara sudamericana resentida y amarga [...]” (Cortázar 1963/2005:181) un comentario que hace entender el estado de ánimo del personaje pero también presta atención a su identidad cultural y muestra la importancia que lo daba Cortázar.

En las tres lenguas han elegido traducir la palabra lunfarda *mangos*, que quiere decir pesos (Gobello 1994:165), y la expresión *qué sé yo*, perteneciente a la jerga coloquial, frecuentemente usado en el dialecto argentino, por expresiones comunes y generales en un lenguaje familiar. En francés la traductora ha usado la traducción comunicativa y usado la frase hecha *côuter les yeux de*

*la tête*, ('costar un ojo de la cara'), una expresión equivalente y muy común en el lenguaje oral francés. La misma técnica ha sido empleada por el traductor inglés que ha elegido la locución idiomática *God knows*. Landelius es el único que traduce la palabra *mango* a un equivalente semántico (Ingo 1991:89) más exacto, *kulor*, donde coincide la denotación, dinero, y la connotación del lenguaje familiar. La connotación del dialecto no se refleja, como *kulor* es una palabra del argot sueco estándar. Las tres traducciones señalan que se trata de demasiado dinero y que se usa una manera coloquial de expresarse así que el ambiente jergal se ha transmitido.

La palabra "*pibe*", como queda dicho, forma parte del lenguaje familiar en Argentina y al igual que en los ejemplos anteriores, la han traducido en argot en francés e inglés. Han optado por otros variantes, *petit père* y *kiddo*, ligeramente más despectivos que los precedentes pero con un toque irónico y está vez dirigiéndose a alguien más joven, y justamente en este caso Oliveira está hablando con Étienne, un amigo francés. Las dos traducciones transmiten correctamente el significado de la palabra, de dirigirse a alguien afectuosamente, aunque no hay indicaciones de ningún dialecto. En sueco *pibe* ha sido omitido, una elección sorprendente, ya que hay varias equivalencias en la lengua sueca. No afecta la totalidad del sentido de la frase, pero es un marcador de lenguaje menos y representa la manera de hablar de Oliveira un poco más formal. Todas las traducciones pierden la connotación directa con el argentino, pero utilizar otros niveles lingüísticos es aquí la única solución para al menos reflejar la atmósfera coloquial, lo cual han logrado (Hervey, Higgins y Haywood 1995:112).

## 7. Conclusiones

El hacer este análisis realmente ha sacado a la luz las enormes dificultades y complicaciones que puede traer la traducción del dialecto en una obra literaria, en este caso el dialecto argentino contrastado con el español estándar, el español de España y varias otras lenguas. En la novela hay marcadores fonológico-ortográficos, sintácticos pero sobre todo léxicos, para expresar el dialecto. Este cumple una función, juega un papel caracterizador que remarca las diferencias e identidades de los personajes y sus culturas. A su vez, Cortázar ha usado la jerga y ciertas palabras dialectales argentinas (connotativas) para crear un ambiente coloquial y relajado bien definido. Por lo tanto, el dialecto en la obra argentina es de suma importancia.

Los traductores lo han tratado resolver de distintas maneras. Sin embargo, lo que tienen en común es que en ninguna de las tres lenguas la manera de hablar de Oliveira está percibida como dialecto porque ningún traductor ha elegido usar marcadores de dialecto en sus traducciones. Han optado por traducir a un lenguaje neutral, hablado y más coloquial con marcadores léxicos y el uso

de argot. Esa manera de hablar figura en el resto de los personajes de la novela también por lo que Oliveira no se destaca en aquellos pasajes ni por hablar un dialecto, ni por ser argentino.

Ahora bien, se nota que hay una aspiración a traducir el dialecto y todos los traductores usaron alguna vez el exotismo y el extranjerismo (préstamo cultural) aunque puede tener el efecto contrario e implicar el riesgo de pérdida de significado. En la traducción francesa y la inglesa, utilizaron el exotismo, aunque sí tiene equivalentes en las LM, para transmitir el dialecto del personaje español. El exotismo se repite en la obra y como se trata de una palabras relativamente conocida, se puede entender el sentido, y no interrumpe la lectura (lo cual era uno de los miedos grandes de Cortázar). De todas formas, se pierde significados fundamentales, como el conflicto entre las dos variedades de español (el dialecto argentino que también está presente en el pasaje no ha sido marcado en las traducciones). El exotismo *che* en la traducción sueca se usa con la intención de dar un toque extraño e identificar al personaje. Al mismo tiempo es un préstamo cultural, pues no hay ninguna equivalencia conveniente en sueco (o en ninguna lengua según el autor mismo). El significado de la palabra es desconocido por la mayoría de los suecos y resulta demasiado extraño como marcador dialectal. Aún así, el uso de la palabra es coherente y resulta satisfactoria en su uso de diferenciar al personaje, aunque no como argentino.

Otro préstamo cultural que hicieron los tres traductores es el del *mate*, un fenómeno cultural que no existe en las otras culturas de LM y del cual no hay un equivalente que no resultaría en una *transplantación cultural*. Además la bebida es conocida universalmente así que, incorporarlo en el TM de esta manera, sin adaptarla, es la mejor solución para no alejarse demasiado del significado original .

La adición de frases explicativas en el TM del tipo “a Buenos Aires” o “said Oliveira mimicking his spanish accent” es otro método al cual han recurrido los traductores del francés y del inglés. Es una solución muy eficaz y segura para transmitir un dialecto, sobre todo en una situación con estilo directo, como es el caso de estos dos ejemplos. Por otra parte el diálogo pierde su dinámica y carácter y, a la larga, si se usa la adición repetitivamente se interfiere demasiado en el estilo de la obra original.

La traducción francesa es la que más ha cambiado y por ese motivo, la que se siente más libre. Además de las técnicas de usar el argot, el exotismo y la adición ha practicado la omisión, y la traducción comunicativa en sus intentos de traducir el dialecto. En el caso de la omisión es de presumir que fue una estrategia elegida para evitar confusión, pero con todo, se pierde mucha información importante del pasaje.

La colaboración estrecha que tenía Bataillon con el autor nos revela que ha tenido mucha ayuda en su traducciones y se entiende que su fidelidad no siempre ha sido hacia el texto, sino sobre

todo hacia el autor y sus ideas de la obra. Lo mismo se percibe en la traducción de Rabassa que también trabajaba junto con Cortázar en la traducción. Por otra parte, no hay una diferencia a un nivel de estrategias para traducir estos dos traductores y el traductor sueco.

Se siente la pretensión de todos los traductores de ser fieles a la semántica del texto y de encontrar una traducción idiomática en la LM. Los tres traductores se han preocupado de prestarle atención y darle importancia al dialecto y buscar la traducción más adecuada (que en la mayoría de los casos significa no traducirlo) deteniéndose, sobre todo, en el texto original y no en primer lugar en la cultura receptiva. Han optado por traducir el dialecto parcialmente lo cual creo ser lo más cerca que uno puede llegar, por eso considero que mi hipótesis es correcta, que no se puede traducir todos los mensajes de un dialecto en una obra literaria. Sin embargo, pienso que se puede transmitir el sentido y hacer que se comprenda la intención principal del autor, aunque muchas veces signifique perder el sonido, la expresión, las caracterizaciones e incluso los prejuicios culturales. Considero que los traductores han logrado hacer entender (y disfrutar) al lector de la lengua meta la intención principal de Cortázar, utilizando varias técnicas como el lenguaje coloquial o el argot, o reforzando u omitiendo partes, pero sin lograr transmitir completamente la imagen evidente que da el personaje hablando en dialecto en su versión original.

La identidad y la nacionalidad son temas importantes en la novela y es obvio que hay algunos ejemplos que en mi opinión implican una cierta pérdida de sentido y fuerza, pero no por ello dejaría de valer la pena sentarse a leer una traducción. En cada uno de estos casos el mensaje principal ha sido transferido, aunque se haya hecho de diversas maneras. Y sin duda, eso representa un gran esfuerzo y un éxito para los traductores.

## 8. Bibliografía primaria:

Cortázar, Julio. *Rayuela*. 1963. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 2005.

Cortázar, Julio. *Marelle*. 1966. Trad. Laure Guille-Bataillon. Saint-Amand: Gallimard, 2005.

Cortázar, Julio. *Hopscotch* 1966. Trad. Gregory Rabassa. USA: Pantheon Books, 2002.

Cortázar, Julio. *Hoppa Hage* 1989. Trad. Peter Landelius. Uddevalla: Editorial : Fischer & Rye, 1999.

## Bibliografía secundaria:

Alvar, Manuel. *Manual de dialectología hispánica. El Español de América*. Barcelona: Ariel Lingüística, 1996.

Américo, Castro *La Peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Taurus 1941.

Bataillon, Laure. *Traduire, écrire*. Paris: Arcane 17, 1991.

Berenguer Carisomo, Arturo *El lunfardo*, Capital Federal: Dunken 2005.

Cortázar, Julio. Ed. Aurora Bernárdez. *Cartas. 1937-1963*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000

Cortázar, Julio. Ed. Aurora Bernárdez. *Cartas. 1964-1968*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

Cortázar, Julio. Ed. Aurora Bernárdez. *Cartas. 1969-1983*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

Englund, Dimitrova, Birgitta. "Translation of Dialect in Fictional Prose- Vilhelm Moberg in Russian and English as a Case in Point". En: Nyfilologiska Sällskapet. ed. *Norm, variation and change in language*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1996. 49-65.

Englund, Dimitrova, Birgitta. "En smålänning i engelsk och fransk skepnad- om översättning av dialekt i skönlitteratur". En: Föreningen för Nordisk filologi, ed. *Folkmålsstudier*. Helsingfors: XL 2001. 9-27.

Englund, Dimitrova, Birgitta. "Orality, literacy, reproduction of discourse and the translation of dialect". En: Helin, Irmeli, ed. *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. Germany: Peter Lang, 2004. 121-139.

Gobello, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Colombia: Corregidor, 1994.

Hervey, Sándor, Ian Higgins and Louise M. Haywood. *Thinking Spanish translation. A course in translation method: Spanish to English*. London/New York: Routledge, 1995.

Ingo, Rune. *Från källspråk till målspråk. Introduktion i översättningsvetenskap*. Lund: Studentlitteratur, 1991.

Ingo, Rune. *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Malmö: Studentlitteratur, 2007.

Newmark, Peter. 1988. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall International. London: Pearson Education Limited, 2001.

Nida, Eugene. A and Charles R Taber. *The theory and practise of translation*. Leiden: Brill, 1969.

Shaw, Lisa. Stephanie Dennison. *Pop culture Latin America!: media, arts, and lifestyle*. USA: ABC-CLIO, 1996.

### **Páginas web:**

Real Academia Española. El diccionario de la lengua española de la Real Academia Española. 2011-08-15. <http://www.rae.es>.

## 9. Apéndice

Correspondencia por correo electrónico con el traductor de *Rayuela* al sueco, Peter Landelius.

Mis correo electronicos

Hej Peter,

Mitt namn är Emilie och jag studerar till översättare vid Göteborgs universitet och beundrar de översättningar du gjort.

Jag är uppvuxen med två språk hemma, svenska och franska och har lärt mig spanska på universitet, men framförallt genom att leva i spanstalande länder. Jag har bott i Argentina, Chile och Spanien och både drömmer och tänker numera på spanska.

Jag skriver just nu en uppsats om översättningen av vissa delar av Julio Cortázers *Rayuela* och undrar om du skulle kunna besvara några frågor.

Med mycket vänliga hälsningar espero de escuchar de usted pronto

Saludos cordiales

**Hej Emilie, Tack för din hälsning. Jag ska mycket gärna försöka svara på dina frågor. Bästa hälsningar, Peter Landelius**

Hej Peter! Vad positivt överaskad jag blev av att få svar, och så snabbt! Vad roligt. Jag är speciellt intresserad av den argentinska dialekten faktiskt. Jag har jämfört hur den översätts på franska, engelska och svenska. Ni översättare har valt lite olika tekniker vid just översättningen av ord som Che, pibe, mangos etc. Det finns speciellt ett stycke där spansk och argentinsk spanska kontrasteras. Jag tycker mycket om hur du har översatt. Nu undrar jag hur du tänkte och tänker generellt om att översätta dialekter, hur görs det bäst och bör man alltid göra det? Cortázar hade ju mycket kontakt med sina översättare på franska och engelska, han ville läsa deras versioner innan de publicerades. Tyvärr var han ju redan avliden när du översatte *Rayuela*, men hade du kontakt med någon annan, var det någon som ville läsa/ha något att säga om din version? Tack så jättemycket för din tid och dina svar Saludos, Emilie

Hej Emilie, Ja, jag var litet orolig inför den argentinska storstadslangen, lunfardo. Men så insåg jag att Cortazar hade en alldeles egen variant av lunfardo som inte står i några ordböcker (jfr den berömda samlagsscenen). Då kände jag mig lättad; översättning är i viss utsträckning intuitiv, det gäller ju att hitta författarens tonfall och uppfinna något motsvarande på sitt eget språk. Hur gör man då med dialekter? Det är ett svårt problem och antagligen en viktig orsak till att tex Sara Lidman inte är översatt. Jag markerar nog dialekt med något slags svensk motsvarighet bara när den är "betydelsebärande", dvs viktig för att situationens valörer ska uppfattas. Svårast var när jag översatte Juan Marsé—till slut valde jag att återge katalanska dialoger på norska! Någon tänkare har definierat skillnaden mellan språk och dialekt som att ett språk är en dialekt med armé... Men även utan armé är förstås katalanskan ett språk i samma mening som kastilianskan eller portugisiskan. Kanske borde man definiera språket som en dialekt med egen litteratur i stället. När jag översatte Rayuela bodde jag i Guatemala och rådfrågade min kubanskfödda hustru. (Det skulle dröja länge innan vi hamnade i Argentina, men hon hade ju läst en massa argentinsk litteratur. Och själv vistades jag i Paris en hel del i början av 1960-talet och bodde i samma kvarter som vännen Holiveira.) Till en början bad jag också en god vän i Buenos Aires om hjälp men det gav ingenting. Det räcker inte att kunna det andra språket, man måste framför allt behärska sitt eget språk, och inte ens då är det allom givet. Lycka till! Peter

Hola Pedro (nej, usch, jag översätter nästan aldrig namn, tycker det känns fel. ¿Y vos?), Tack så jättemycket för ett mycket givande och intressant svar. Det hjälpte mig mycket. Muchos Saludos Que te vaya bien (vilket i Spanien är det trevligaste man kan säga till någon vid avsked men i Latinamerika tydligen uppfattas som lite ohövligt, vad får du för associationer?) Emilie

Nej, namn översätter man nog bara på skoj. "Que te vaya bien" är mycket riktigt något man säger i Spanien men också t.ex. på Kuba. Jag har inte hört att det skulle anses oartigt på den här sidan Atlanten, kanske litet avigt bara. I Latinamerika varierar motsvarande fraser en hel del mellan och ibland inom länder; i Chile säger man oftast "que estás bien"./Peter

Hej igen Peter, Jag kom på en fråga till, eller, en "fördjupning" på samma fråga nästan, hoppas det är ok:

Just ordet "Che" har du ju valt att låta vara kvar på spanska i din svenska översättning av Rayuela, var det för att du tänkte att det svenska folket kände igen ordet och associerade det till Argentina (Che Guevara)? Det var egentligen min handledare som "föreslog" den frågeställningen, hon skrev så här: "...aquí tal vez habría que tomar en consideración la traducción cultural en relación con el personaje del Che Guevara. En 1966 todavía estaba activo el Che en la guerrilla (muere en 1967). Tal vez en 1989 el traductor sueco presupone que los lectores sabrán relacionar el apodo de Ernesto "Che" Guevara con la voz/intejección argentina "che". No sé, una idea nada más." Stämmer det, eller hur tänkte du? Merci encore. Emilie

**Det är så länge sen, men det bidrog säkert. Dessutom finns ingen översättning som återger ordets roll som argentinsdk markör, en roll som är viktig i Rayuela för att understryka spannet/spänningen Paris-Buenos Aires inom Oliveira ("en bro är en man som går på en bro")./Peter**