

Mercedes Ariza

Propuesta de traducción interidiomática
de *Errante en la sombra* de Federico Andahazi¹

Introducción

El objetivo del presente trabajo es analizar los problemas de traducción que plantea la novela musical *Errante en la sombra* (2004) de Federico Andahazi². Este texto no solo presenta dificultades relativas a la cultura y sociedad argentina, sino también a las peculiaridades lingüísticas de la variedad argentina porteña y, en particular, al fenómeno del lunfardo.

Para llevar a cabo nuestro estudio nos basamos en el vaciado terminológico de las palabras y expresiones localizadas en la parte inicial y en el primer capítulo del texto original (TO). En concreto, nuestro corpus de referencia consta de un total de 36 términos; en cada caso se presentan las definiciones sacadas de las fuentes lexicográficas analizadas.

Asimismo, con el objetivo de mantener en el texto meta (TM) las mismas señas de identidad del TO, proponemos algunas estrategias de traducción a partir del esquema establecido por Malingret³ para el trasvase de las obras literarias.

Unidad y diversidad: la riqueza del español

En la enseñanza del español como lengua extranjera y, en particular, en la formación de futuros traductores e intérpretes resulta fundamental que estudiantes y docentes aboguen por una dimensión panhispánica de la lengua, ya que la riqueza del español reside en su unidad y diversidad. Según recuerda Moreno Fernández⁴, «no hay un solo modelo, manifestación ni uso de la lengua española» porque los hispanohablantes pueden tener orígenes geolingüísticos y sociolingüísticos muy diversos así como los estudiantes que aprenden español pueden necesitarlo para fines muy diferentes y utilizarlo en distintas regiones hispánicas. De ahí que todas las variedades geolectales y sociolectales sean susceptibles de ser llevadas a la enseñanza⁵. Por otra parte, el futuro traductor o intérprete deberá reconocer y comprender las

variedades dialectales que la vida profesional le podrá ofrecer en diferentes ámbitos, como la inmigración y el comercio internacional, puesto que el español se habla en más de veinte países⁶. Por su parte, el profesor desempeña un papel determinante a la hora de sensibilizar al estudiante acerca del mosaico multicultural y lingüístico del mundo hispánico. Es más, el aprendizaje de traductor o intérprete debe ser consciente de las diferencias entre las variantes internas del español no solo desde un punto de vista lingüístico, sino también pragmático y cultural⁷.

En nuestro caso concreto, el análisis de *Errante en la sombra* podría ser una herramienta útil para acercar al estudiante a la variedad argentina porteña. Sin embargo, más allá de las connotaciones diatópicas del TO, el futuro traductor deberá determinar las marcas diastráticas y diafásicas más representativas, ya que dentro del mismo texto geolectalmente marcado suele producirse estratificación sociolectal y variación de registro. No olvidemos que el traductor siempre es ante todo un lector atento del TO, por lo cual, según recuerda Ramiro Valderrama⁸, su competencia lingüística para discernir las diferentes connotaciones del texto deberá ser muy elevada.

La variedad argentina porteña

Desde un punto de vista fonético y fonológico el español hablado en el Río de la Plata presenta dos fenómenos principales que atañen al consonantismo: el seseo y el yeísmo. El primero, que comparte con todos los países americanos, las Islas Canarias y el sur de España, consiste en la ausencia del sonido interdental fricativo sordo /θ/, por lo cual se produce una neutralización del sonido /s/ con grafía s, y del sonido /θ/, con grafías c, z. En todas las regiones de Hispanoamérica, pues, el sistema consonántico de la lengua española consta de 18 unidades contra las 19 unidades de las regiones del centro y norte peninsulares⁹.

Por su parte, el yeísmo consiste en la falta del sonido palatal sonoro /λ/ y se produce con fuerte rehilamiento en el área del Río de la Plata. Este fenómeno no es común a todos los países de América, puesto que el fonema palatal lateral se conserva en partes de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y en Paraguay¹⁰.

Con respecto al nivel morfosintáctico, el rasgo peculiar de la variedad argentina es el voseo que consiste en el empleo del pronombre *vos* como tratamiento de segunda persona singular en lugar de *tú* de las zonas de tuteo. En particular, en Argentina la modalidad más generalizada es la que combina el voseo pronominal y el verbal: *vos llegás*. El paradigma verbal propio de la norma culta está constituido por formas voseantes con reducción del diptongo en el presente de indicativo, esto es, un voseo de tipo monoptongado

(*cantás, comés, vivís*); por las formas voseantes propias del imperativo (*cantá, comé, viví*) y por formas tuteantes para el resto de los tiempos verbales como es el caso del presente de subjuntivo voseante *ames, temas, partas*¹¹. En los países del Río de la Plata el voseo goza de total aceptación en la norma culta, tanto en la lengua escrita como en la oral, y ha sido explícitamente aceptado como legítimo por la Academia Argentina de Letras. Sin embargo, existe una serie de reglas tácitas en la comunidad argentina que señalan grados de aceptabilidad y expresividad y regulan su uso diastrático y diafásico¹².

En Argentina así como en todas las demás zonas voseantes de América o que alternan voseo y tuteo, destaca la reducción del paradigma pronominal, puesto que no existe la forma plural peninsular *vosotros* sustituido por *ustedes* con valor de segunda persona del plural. Por ello, encontramos solo cinco desinencias verbales, tres en singular y dos en plural. En regiones voseantes: *-o, -ás/ -áis, -a, -amos, -an*; en las tuteantes: *-o, -as, -a, -amos, -an*¹³.

Finalmente, la variedad argentina rioplatense comparte con las demás zonas dialectales americanas los siguientes fenómenos morfosintácticos¹⁴:

- Pronominalización de los verbos: *amanecerse, tardarse, recordarse*, etc.;
- Preferencia de uso del pretérito indefinido por pretérito perfecto;
- Preferencia de uso del futuro analítico (*voy a hacer*) sobre el sintético (*haré*);
- Preferencia de las formas en *-ra* del imperfecto y pluscuamperfecto de subjuntivo (*amara, hubiera amado*);
- Preferencia de perífrasis con gerundio en lugar de las formas verbales simples: *está entrando* por *entra*;
- Adverbialización de adjetivos: *canta bonito, habla lindo, pega duro*;
- Uso frecuente de *acá* y *allá* en lugar de *aquí* y *allí*;

Con respecto al léxico del español de Argentina, aparte de la presencia de americanismos, marinerismos e indigenismos típicos del español del Río de la Plata y el Chaco¹⁵, destaca el fenómeno lingüístico del lunfardo, una parte insoslayable de la cultura popular porteña¹⁶.

El lunfardo: de lengua del delito a habla coloquial rioplatense

Tras su “fase primitiva o histórica”¹⁷, el lunfardo (del romanesco *lombardo*: ladrón)¹⁸ es, hoy en día, un repertorio léxico difundido transversalmente en todas las capas sociales del territorio bonaerense. Este conjunto de vocablos y expresiones, que utiliza el hablante en abierta oposición a las formas canónicas registradas en los diccionarios del español corriente, es la seña de

identidad del habla coloquial rioplatense. Según recordaba Gobello¹⁹ hace décadas, el porteño cuando empieza a entrar en confianza con su interlocutor opta por palabras como *guita*, *faso* o *mina*, lo cual le brinda «un minúsculo placer vengativo y una juguetona desobediencia a los preceptos de la cultura predominante»²⁰.

El lunfardo se originó del contacto entre el español rioplatense y los dialectos italianos tras la oleada migratoria de finales del siglo XIX y principios del XX que llevó a la Argentina a más de 2,3 millones de italianos²¹. Sin embargo, este vocabulario fue aglutinando un número extraordinario de términos procedentes de otras lenguas como el *caló* de los gitanos españoles, diversos afronegrismos, lusitanismos, anglicismos e incluso algunas palabras derivadas del polaco como *papirusa*²². Actualmente, según explica Conde²³, todo lunfardismo debe considerarse un argentinismo, pero de ninguna manera podría decirse lo contrario, ya que en cada provincia argentina se utilizan términos de creación local, en muchos casos deudores de sustratos lingüísticos aborígenes como es el caso del NOA, que indudablemente son argentinismos, pero no lunfardismos.

En las últimas décadas el lunfardo no solo ha tenido una difusión extraordinaria por todo el país gracias a los medios de comunicación, sino también ha alcanzado gran notoriedad por el mundo. Por su parte, la Academia Argentina del Lunfardo impulsa desde 1952 la salvaguardia de las peculiaridades del habla de la ciudad de Buenos Aires así como de otras ciudades argentinas y rioplatenses²⁴.

Análisis del TO: nuestro corpus de referencia

Ambientada en Buenos Aires a principios del siglo XX, la novela *Errante en la sombra* (2004) narra la historia de Juan Molina, «el mejor cantor de tangos después de Gardel». Los protagonistas tararean viejas milongas y bailan al ritmo del bandoneón por las calles de Buenos Aires y al borde del Riachuelo en los tugurios sórdidos del puerto. En particular, los personajes entretienen sus diálogos a través de las letras de célebres tangos que pululan de voces lunfardas como *chamuyada*, *minusas*, *queda muzzarela el más taura*, *este gil*, *parla que parla*. Dichas expresiones plantearán más de un quebradero de cabeza al traductor que deba trasvasar las marcas diafásicas y diastráticas de estos términos al italiano, idioma que carece de un repertorio lingüístico semejante. Es más, según recuerda Moreno Fernández²⁵, el uso de cierta forma léxica siempre viene acompañado de valoraciones o connotaciones particulares por parte del hablante.

Por otro lado, el narrador que teje el hilo argumental utiliza muy pocos lunfardismos, aunque, como era de esperar, recurre a numerosos americanis-

mos/argentinismos como *cuadra*, *cartera*, *manejar*, *apurarse*, *cobijas*, *vereda*, *prendido*. Además se expresa mediante un registro más literario (*urgían*, *conjeturar*, *expirar*), creándose, de esta manera, una evidente contraposición con el tono coloquial del lunfardo.

A continuación presentamos los 36 términos que integran nuestro corpus de referencia, presentados en orden alfabético. En particular, recogemos los lunfardismos, propios del habla coloquial porteña; los americanismos, términos empleados en Hispanoamérica y los argentinismos, vocablos de uso común en Argentina, pero que no deben considerarse voces lunfardas²⁶.

Lunfardismos

1) **bocón**

- *bocón*, *-ona*. Charlatán. || Alcahuete, soplón. || Fanfarrón, persona que habla mucho y echa bravatas. (Dicc. Lunfardo²⁷)
- *bocón*. sust. masc y fem. (Am. Sur.) col. desp. Persona que difama a alguien. (VOX²⁸)

2) **curda**

- *curdo*. masc. Ebrio. (Del español familiar *curda*: borracho, ebrio.) (Conde²⁹)
- *curda*. || 2. fem. coloq. Borrachera. (DRAE³⁰)
- *curda*. fem. || 1. Borrachera, embriaguez. (VOX)

3) **chamuyar**

- *chamuyar*. intr. Conversar, hablar en tono confidencial y persuasivo. (Del caló: *chamullar*: hablar) (Conde)
- *chamuyar*. v. var. de *chamullar* (una persona chamuya [a] alguien) coloq. Hablarle a alguien con habilidad para lograr algo de él. [Esp.: enrollar, liar; Arg.: parlar]. Es usual, con la misma acepción, *chamuyarse*. || 2. (una persona chamuya con alguien) coloq. Conversar con alguien [Esp., Arg.: charlar; Arg. proseyar]. (Haensch³¹)
- *chamuyar*. (también *chamullar*) v. intr. (Arg. Urug.) coloq. Conversar con alguien. || 2. v. tr. (Arg. Urug.) coloq. Hablar a una persona con algún propósito. (VOX)

4) **funyi**

- *funyi*. masc. Sombrero (Del italiano jergal *fungo*: sombrero, en cruce con el genovés *funzi*: hongos) (Conde)

— *funyi*. masc. coloq. hum. Cualquier tipo de sombrero. (Haensch)

5) **gil**

— *gil*. adj. Tonto, cándido, ingenuo. (Del español *gilí*: tonto, lelo, seguramente por cruce con el apellido español *Gil*) (Conde)

— *gil*. adj. (Arg. y Ur.) Dicho de una persona: simple (ll incauta) (DRAE)

— *gil*. sust. y adj. Persona que da muestras de ingenuidad, poco entendimiento o falta de viveza. [Esp.: majadero, memo, panoli] (Haensch)

6) **junar**

— *junar*. tr. Observar, mirar fijamente (Del caló *junar*: escuchar) (Conde)

— *junar*. coloq. Mirar con atención (Haensch)

7) **minusa**

— *minusa*. fem. forma afectiva de mina. (ll Mujer. (Del italiano jergal *mina*: mujer) (Conde)

— *minusa*. col. desp. hum. Mujer [Arg.: minarda] (Haensch)

8) **parlar**

— *parlar*. v. intr. Hablar, charlar. (Del italiano *parlare*: hablar, ya que no parece tratarse del español *parlar*: hablar con desembarazo) (Conde)

— *parlar*. (una persona parla [a] alguien) col. Hablarle a alguien con habilidad para lograr algo de él. [Esp.: liar, Arg.: chamuyar]. Es usual, con la misma acepción, *parlarse*. (Haensch)

— *parlar*. v. intr. coloq. Hablar o charlar, en especial con desenvoltura o desembarazo y de cosas sin importancia. (VOX)

9) **patifuso**

— *patifuso*. adj. Patidifuso. (por síncope) (Conde)

— *patidifuso*. adj. coloq. Que se queda parado de asombro. (DRAE)

— *patidifuso*. adj. Asombrado por lo extraordinario o lo inesperado de algo que se ve o se oye. (Moliner³²)

— *patidifuso*. coloq. Asombrado, sorprendido o lleno de extrañeza (Clave³³)

10) **patotero**

- *patotero*. masc. y fem. Integrante de una patota. (|| fem. Grupo de personas unidas con un objeto determinado. || 2. Grupo de personas que suele darse a provocaciones, desmanes y abusos en lugares públicos, integrado por lo general en su origen por miembros de la clase alta. (Por alusión al español *pato*, animal que habitualmente se mueve en bandada) (Conde)
- *patotero*. masc. (Am. Sur) Joven que es miembro de una patota. [Persona] que manifiesta una conducta agresiva y provocadora hacia los demás. (VOX).
- *patotero*. adj. (Arg., Bol., Par., Perú y Ur.) Que manifiesta o posee los caracteres propios de una patota. || 2. masc. y fem. (Arg., Bol., Par., Perú, Ur. y Ven.) Integrante de una patota. || fem. (Arg., Bol., Par., Perú, Ur. y Ven.) Grupo, normalmente de jóvenes, que suele darse a provocaciones, desmanes y abusos en lugares públicos. || 2. (Arg., Perú, Ur. y Ven.) Pandilla (|| grupo de amigos, generalmente jóvenes) (DRAE)
- *patotero*. sust. y adj. Joven que forma parte de una patota. (|| grupo de jóvenes que se divierten causando daños materiales o agrediendo a las personas en la vía pública.) || 2. Persona que tiene una actitud agresiva, intimidatorio o prepotente hacia los demás [Esp.: gamberro]. (Haensch)

11) pifiarla

- *pifiar*. intr. y tr. Equivocarse, errar. || pifiarla: cometer un grave error. (Del español *pifiar*: hacer una pifia en el billar.) (Conde)
- *pifiar*. || 6. coloq. Cometer cualquier error, descuido o desacierto. (DRAE)
- *pifiar*. Cometer una pifia. || 2. (Am. Sur) Burla, escarnio. (Moliner)
- *pifiar*. Errar un tiro o disparo [Esp., Arg: pifiarla; Arg.: chingar-la/le, chufiarla/le] (Haensch)

12) quedarse muzza(rela)

- *quedarse muzza(rela)*. Permanecer callado. (Del italiano meridional *muzzarella*: cierto tipo de queso fresco; por juego paronomástico con *mus* [silencio]) (Conde)
- *quedarse muzzarela*. (var. *quedarse musarela*) coloq. Abstenerse de hablar o actuar por conveniencia [Esp.: quedarse pasmado, Arg.: quedarse chanta, quedarse en el molde, quedarse mocho, quedarse mosa, quedarse musa, quedarse piola] (Haensch)

13) **rante**

- *rante*. Forma aferética de atorrante. masc. Vago, callejero y generalmente sin domicilio [dado por el DRAE] || 3. Que se lo pasa de juerga en juerga. [Del verbo *atorrar*: dormir] (Conde)
- *rante*. Truncamiento de atorrante/a. (|| 4. Persona que no tiene ocupación ni domicilio fijos y mendiga para vivir) (Haensch)
- *atorrante*. 1. (Arg.) sust. y adj. Vagabundo u holgazán. 2. (Arg.) Sinvergüenza. (Moliner)
- *atorrante*. 2. sust. y adj. masc. y fem. (Río de la Plata). coloq. desp. [persona] que evita el trabajo por comodidad. 3. sust. masc. y fem. (Río de la Plata). Persona que no tiene ocupación ni domicilio fijo y que vive de la limosna. (VOX)

14) **taura**

- *taura*. masc. Jugador arriesgado. | adj. Valiente, osado, corajudo. || 2. Jactancioso (Por parágoce del español *tahúr*: jugador fullero) (Conde)
- *taura*. masc. Hombre pendenciero, temido por su coraje. (Haensch)

15) **yunta**

- *yunta*. de *junta*. fem. Compañía. (Conde)
- *yunta*. (Am.) Amigo íntimo, de mucha confianza. SIN. Compinche. || *andar en yunta*. (Arg. y Ur.) Expresión coloquial que indica que dos personas están siempre juntas. (VOX)
- *yunta*. || 4. coloq. (Arg., Cuba y Ur.) Pareja de personas, de aves o de otras cosas. (DRAE)
- *yunta*. fem. Par de mulas, bueyes, etc. que se uncen juntos. (Moliner)
- *yunta*. fem. Pareja de dos animales o personas. (Arg.=Ur.) (Dicc. hispan.³⁴)
- *yunta*. fem. rur. Par de jinetes. || *andar en yunta*. (*una persona anda en yunta con alguien*). coloq. Acostumbrar a estar dos personas siempre juntas. (Haensch)

Americanismos

16) **apurarse**

- *apurarse*. || 3. (no frec. en Esp., sí en Hispam.) Tr. y prnl. Meter [o darse prisa] (Moliner)

— *apurar*. Apremiar, dar prisa. En América, usado más como verbo pronominal. (DRAE)

— *apurarse*. Darse prisa. (Haensch)

17) **canyengue**

— *canyengue*. adj. Arrabalero, de baja condición social. (Del quimbundo *ka-llengue*: cierto tipo de danza) (Conde)

— *canyengue*. adj. coloq. Que es de baja condición social y lo manifiesta en una conducta vulgar o grosera [Esp., Arg.: arrabalero]. (Haensch)

— *canyengue*. adj. coloq. (Ur.) Reunión informal con música y baile. (VOX)

18) **cartera**

— *cartera*. fem. || 2. (Hispan.) Bolso de mujer. (Moliner)

— *cartera*. fem. || 9. (Am.) Bolso de las mujeres. (DRAE)

— *cartera*. fem. (Am.) Bolsa de mano, generalmente pequeña y de cuero o tela, provista de cierre y frecuentemente de asa o correa, usada sobre todo por las mujeres para llevar dinero, documentos, objetos de uso personal (VOX).

— *cartera*. fem. Bolso de cuero, tela u otros materiales, que utilizan generalmente las mujeres para llevar objetos personales. [Esp.: bolso] (Haensch)

19) **cobija**

— *cobija*. fem. (Am.) Pieza grande y cuadrangular de tejido grueso y tupido que sirve para abrigar, especialmente en la cama. (VOX)

— *cobija*. fem. (Arg., Col., Ec., Méj., R. Dom., Ur., Ven.) Manta. (Moliner)

— *cobija*. fem. || 5. (And. y Am.) Ropa de cama y especialmente la de abrigo. || 6. (Am.) Manta (para abrigarse). (DRAE)

— *cobija*. fem. coloq. Cualquier ropa de abrigo para la cama, especialmente una manta. (Haensch)

20) **cuadra**

— *cuadra*. fem. (Am.) En un área urbana, distancia que hay entre una esquina y la siguiente. (VOX)

— *cuadra*. fem. || 4. (Hispan.) Distancia abarcada en una calle por una manzana de casas. (Moliner)

- *cuadra*. fem. En una zona urbanizada, distancia que, en una manzana, abarca desde una esquina a la siguiente. (Haensch)

21) cuero

- *cuero*. masc. || *sacar el cuero* v. {una persona saca el cuero} coloq. Criticar malintencionadamente a los demás. [Esp.: rajar] (Haensch)
- *cuero*. masc. Cutis, piel. || *sacarle a alguien el cuero*: difamarlo, hablar mal de él. (Del español *cuero*: pellejo que cubre la carne de los animales, esta expresión es equivalente a la española *sacar tiras de pellejo*: denigrar, hablar mal de alguien) (Conde).

22) chofer

- *chofer* o *chófer*. masc. ‘Persona cuyo oficio es conducir automóviles’. Ambas acentuaciones son válidas. La forma aguda *chofer* [chófer] –acorde con la pronunciación del étimo francés *chauffer*– es la que se usa en América: «*Un carrazo que manejaba un chofer uniformado de azul*» (VLlosa Tía [Perú 1977]). En España se emplea la forma llana *chófer*. (Dicc. Panhisp.³⁵)
- *chofer* o *chófer*. masc. Persona que, por oficio, conduce un automóvil. (DRAE)
- *chofer*. Persona que conduce un taxi, un autobús o el automóvil particular de un funcionario público o de una persona adinerada. [Esp.: chófer] (Haensch)
- *chofer*. masc. (Hispan.) Chófer. (Moliner)

23) malevo

- *malevo*, *-a*. (Río de la Plata) adj. y sust. Malévolo, matón, malhechor. (Moliner)
- *malevo*. sust. masc. (Río de la Plata) Hombre pendenciero, provocador, de mal vivir y diestro en el manejo del cuchillo; su figura se convirtió en personaje de tangos y sainetes en las primeras décadas del siglo XX. (VOX)
- *malevo*. adj. (Arg. y Bol.) De hábitos vulgares, propio de los arrabales. || 4. (Arg. y Ur.) p. us. Maleante, malhechor. || 5. masc. (Arg.) Hombre matón y pendenciero que vivía en los arrabales de Buenos Aires. (DRAE)
- *malevo*. masc. Hombre matón y pendenciero que vivía en las orillas de Buenos Aires. (Del español *malévolo*: inclinado a hacer mal; por apócope) (Conde)

- *malevo*. masc. Hombre que se caracteriza por ser pendenciero, provocador y diestro en el manejo del cuchillo. || 2. sust. y adj. Persona de mal vivir. (Haensch)

24) manejar

- *manejar*. (Am.) Llevar el control de un automóvil (VOX).
- *manejar*. (Hispan.) Conducir un automóvil. (Moliner)
- *manejar*. || 5. (Am.) Conducir (|| guiar un automóvil). (DRAE)
- *manejar*. Saber conducir un vehículo automotor [Esp.: conducir] (Haensch)

25) pilcha

- *pilcha*. fem. (Arg., Ur.) Prenda de vestir, especialmente si es elegante, de moda o cara. Se usa más en plural. (VOX)
- *pilcha*. (Arg.) fem. gralm. pl. Prenda de vestir. (Moliner)
- *pilcha*. fem. rur. (Arg., Bol., Par.) Prenda de vestir pobre o en mal estado. usado más en pl. || 3. coloq. (Arg., Perú, Ur.) Prenda de vestir, particularmente si es elegante y cara. usado más en pl. (DRAE)
- *pilchas*. Término de uso coloquial para referirse a las prendas de vestir [Esp.: trapos]. (Haensch)

26) prender

- *prender*. || 6. Encender el fuego, la luz u otra cosa combustible. (DRAE)
- *prender*. Accionar el interruptor de la luz para que dé luz un artefacto de iluminación eléctrica. [Esp.: encender]. (Haensch)
- *prender(se)*. ‘Apresar o capturar [a alguien]’, ‘sujetar(se) o enganchar(se)’ y ‘encender(se)’. El participio verbal es *prendido*, y esta es la forma que debe usarse hoy en la formación de los tiempos compuestos y de la pasiva perifrástica en todas sus acepciones. (Dicc. Panhisp)
- *prender*. || 6. (Arg., Col., Cuba, P. Rico) Encender, conectar, poner en funcionamiento. (Moliner)

27) remera

- *remera*. fem. (Río de la Plata) Prenda de ropa interior o deportiva, ligera, de punto, de hechura recta, sin cuello y con escote de distinto tipo, de manga larga, corta o sin mangas, que cubre el cuerpo hasta la cadera o medio muslo. (VOX)

- *remera*. || 2. (Arg., Par., Ur.) fem. Camiseta. (Moliner)
- *remera*. fem. Prenda de vestir que cubre el torso, de mangas cortas y confeccionada generalmente con un tejido apropiado para los días de calor. [Esp.: camiseta] (Haensch)

28) **vereda**

- *vereda*. fem. (Am. Sur, Cuba). Parte lateral de una calle o vía pública, destinada a la circulación de peatones. (VOX)
- *vereda*. || 6. (Am. Mer.) fem. Acera de una calle o plaza. (DRAE)
- *vereda*. || 2. (Am. Sur.) fem. Acera. (Moliner)
- *vereda*. fem. Espacio por donde circulan los peatones, comprendido entre la calle y el límite de casas o edificios. [Esp.: acera] (Haensch)

29) **vos**

- *vos*. pron. Se usa como pronombre personal de la segunda persona singular, forma tónica, como sujeto, en el tratamiento informal. [Esp.: tú] || 2. Se usa como pronombre personal de la segunda persona singular, forma tónica, precedido por preposición. [Esp.: ti] (Haensch)
- *vos*. || 2. (Arg., Bol., C. Rica, El Salv., Nic., Par., Ur., y Ven.) Formas de segunda persona singular. Cumple la función de sujeto, vocativo y término de complemento. Su paradigma verbal difiere según las distintas áreas de empleo. En México, usado como *rut*. (DRAE)
- *vos*. || 2. En gran parte de la América española sustituye a *tú*; su plural es *ustedes*. Las formas verbales con que se construye *vos* en la segunda acepción pueden presentar variaciones dependiendo de los distintos países y regiones. (Moliner)
- *vos*. Pronombre personal tónico de segunda persona del singular: «*Vos te equivocás, Mabel*» (Fdz Tiscornia *Lanas* [Arg. 1986]. || 2. Frente a *usted*, *vos* es la forma empleada en Argentina y el Paraguay para el tratamiento informal; implica acercamiento al interlocutor y se usa en contextos familiares, informales o de confianza. En las áreas americanas donde coexiste con *tú* en la norma culta, *vos* suele emplearse como tratamiento informal y *tú* como tratamiento de formalidad intermedia. En Argentina, el Paraguay y el Uruguay las formas de voseo son aceptadas sin reserva por todas las clases sociales. La modalidad más generalizada es la que combina el voseo pronominal y el verbal: *vos*

llegás. En Montevideo, sin embargo, es más prestigioso el voseo exclusivamente verbal: *tú llegás*. El paradigma verbal propio de la norma culta está constituido por formas voseantes con reducción del diptongo en el presente de indicativo (*cantás, comés, vivís*), por las formas voseantes propias del imperativo (*cantá, comé, viví*) y por formas tuteantes para el resto de los tiempos verbales.

En los países del Río de la Plata, el voseo goza de total aceptación en la norma culta, tanto en la lengua escrita como en la oral, y ha sido explícitamente aceptado como legítimo por la Academia Argentina de Letras. En lo que respecta al voseo culto rioplatense, debe tenerse en cuenta lo siguiente:

- a) Se prefieren las formas verbales de tuteo en el pretérito perfecto simple o pretérito de indicativo (*comiste*, mejor que *comistes*) y en el presente de subjuntivo (*hagas*, mejor que *hagás*).
- b) Se usan *has, sos* (no **sós*) y *vas* como formas de presente de indicativo de *haber, ser* e *ir*, respectivamente. No son propios de la norma culta los presentes **habés, *habís, *soi, *vai*.
- c) Son vulgares las terminaciones en *-ís* (**comís* por *comés*)
- d) En el imperativo, las formas del verbo *andar* (*andá, andate*) sustituyen a las de *ir*. (Dicc. Panhisip.)

Argentinismos

30) auto

- *auto*. masc. (Am. Sur, Cuba, R. Dom.) Vehículo automóvil de cuatro ruedas para circular por tierra, que se dirige mediante un volante o dirección y está destinado al transporte de persona. Su uso es menos frecuente en España. (VOX)
- *auto*. masc. (más frecuente en Hispam.) Apócope de «automóvil». (Moliner)
- *auto*. masc. Vehículo de motor, con cuatro ruedas, especial para el desplazamiento o transporte en carreteras [Esp., Arg.: coche]. En España, coche es más frecuente que *auto*, mientras que en Argentina es a la inversa. (Haensch)

31) bacán

- *bacán*. coloq. Persona que vive sin privaciones, gozando de los placeres y del lujo de su posición acomodada. [Arg.: cajetilla] || 2. coloq. Elegante, lujoso. (Haensch)
- *bacán*. (Arg., Col., Ur.) Persona que vive sin privaciones y goza de una posición acomodada. (VOX)
- *bacán*. adj. Lujoso, fino. || 2. Cómodo. (Del genovés *baccan*: patrón, padre o jefe de familia) (Conde)

32) **corte (hacer)**

- *corte*. En el tango, figura con la que se adorna el baile, como por ejemplo el movimiento rápido de los pies describiendo un ocho mientras el cuerpo se mantiene rígido. (Haensch)
- *corte*. Figura del baile del tango. (Conde)

33) **cupé (una)**

- *cupé*. fem. Adaptación gráfica de la voz francesa *coupé*, ‘coche de caballos cerrado y de dos plazas’ y ‘automóvil cerrado de dos puertas y línea deportiva’: «*El Opel Tigra se ha convertido en el cupé deportivo con más éxito en Europa*» (Vanguardia [Esp.] 2.7.95). Su plural es *cupés*. Para designar el carruaje, es masculino en todo el ámbito hispánico; pero cuando designa el automóvil, es masculino en todas las zonas, salvo en Argentina, donde se usa en femenino: «*La cupé Fuego se estrelló contra una columna de alumbrado*» (*Clarín* [Arg.] 11.1.97). (Dicc. Panhisp.)
- *cupé*. fem. Var. de *coupé*. Automóvil de dos puertas, con línea deportiva y con asientos delanteros individuales y rebatibles. En España, con esta cesación es masculino. (Haensch)

34) **ocho (hacer)**

- *ocho*. masc. Figura coreográfica del baile del tango en la cual imaginariamente la bailarina dibuja con sus pies este número alrededor de su pareja. (Es el español *ocho*) (Conde)
- *ocho*. masc. Figura coreográfica del tango, en la que, mientras el hombre permanece inmóvil, la mujer mueve las caderas y las piernas formando con sus pasos un ocho. (Haensch)

35) **pibe**

- *pibe*. masc. Niño, joven. || 2. Fórmula de tratamiento afectuosa [dados ambos por el DRAE]. (Del genovés *pivetto* –derivado a su vez del italiano jergal *pivello*–: niño) (Conde)

- *pibe*. masc. y fem. Niño o adolescente. [Esp.: chaval] En esta acepción en España se usa con restricción jergal. (Haensch)
- *pibe*. masc. (Arg.) Niño o muchacho. || 2. (Arg.) Es muy usado como apelativo afectuoso. (Moliner)
- *pibe*. masc. (Arg., Bol. y Ur.) Chaval. || 2. (Arg. y Bol.) usado como fórmula de tratamiento afectuosa. (DRAE)

36) **quebrada (hacer)**

- *quebrada*. Figura coreográfica de la milonga y del tango, que consiste en contornear exageradamente el cuerpo. (Haensch)
- *quebrada*. Figura coreográfica del tango y la milonga. (Del español *quebrar*: doblar o torcer, cfr. el esp. *quiebro*: ademán que se hace con el cuerpo, como quebrándolo por la cintura) (Conde)

Establecimiento de recurrencias y estrategias de traducción

La dimensión lingüística

Con respecto a las dificultades de tipo morfológico, el traductor se encontrará ante la imposibilidad de trasvasar las múltiples connotaciones que tiene el empleo argentino de *vos*³⁶. Tampoco será posible traducir las voces lunfardas, los americanismos y argentinismos que connotan diatópica, diafásica y diastráticamente el TO. Sin embargo, más allá de la falta de un repertorio lingüístico semejante en la lengua meta, dicha ausencia podría compensarse a través de la búsqueda de algún tipo de equivalencia diastrática o diafásica en el sistema lingüístico del italiano. De todas formas, deberán evitarse dos tendencias frecuentes en la traducción de textos literarios: por un lado, la violación de la norma lingüística del italiano mediante la simplificación de los enunciados o el empleo de interjecciones malsonantes y disfemismos³⁷ y, por otro, la elevación del nivel de lengua a través de la variación del vocabulario y el uso de expresiones que no reflejan la misma carga semántica del TO³⁸.

A continuación, proponemos la traducción de la *Canción de Juan Molina* (pág. 22) y explicaremos de qué manera hemos intentado trasvasar este texto³⁹:

No será un cabriolé
mi camión,
no será una cupé,
pero igual, hay que ver,

Non sarà una cabriolè
il mio camion,
non sarà un coupè
fa lo stesso, bisogna vedere

cómo junan las minusas
cuando ven al chofer.

No seré del Abasto el Zorzal,
no tendré yo el esmoquin de Carlos Gardel,
mis pilchas serán bien rantes,
pero igual, hay que ver,
cómo quedan patifusas
cuando canta este atorrante.

No será mi café el más bacán cabaret,
no será el Armenonville
pero igual, hay que ver,
cómo queda muzzarela el más taura
cuando al dar la voz de aura
se pone a cantar este gil.

No es que la voy de bocón,
ya van a saber de mí,
acuérdense del camión
que manejaba este gil
cuando allá en la marquesina,
con carteles de neón,
anuncien a Juan Molina
en el mismo Armenonville.

No será un Mercedes Benz
su camión,
no será un Graham Paige,
pero igual, hay que ver
los suspiros de amor
cuando vemos al chofer.

No será de Venecia el Gran Canal,
no será el Sena el Riachuelo,
pero igual, hay que ver,
cómo todo el arrabal
pondrá una alfombra en el suelo
cuando el pibe del camión
cante en el Royal Pigalle.

No la voy de fanfarrón,

come sgranano gli occhi le femmine
quando vedono l'autista.

Non sarò *il Zorzal* del quartiere Abasto,
non avrò lo smoking di Carlos Gardel
i miei vestiti saranno degli stracci
fa lo stesso, bisogna vedere,
come rimangono di sasso
quando canta questo vagabondo.

Non sarà il mio caffè il più alla moda dei cabaret,
non sarà l'Armenonville
fa lo stesso, bisogna vedere,
come rimane di sasso il più gradasso
quando nel dare il via
comincia a cantare questo scemo.

Non voglio fare lo spaccone,
ma sentirete parlare di me,
ricordatevi del camion
che guidava questo scemo
quando là nella pensilina
con le luci al neon
annunceranno Juan Molina
proprio nell'Armenonville.

Non sarà certo un Mercedes
il suo camion
non sarà un Graham Paige
fa lo stesso, bisogna vedere
i sospiri d'amore
quando vediamo all'autista.

Non sarà di Venezia il Canal Grande,
non sarà la Senna il *Riachuelo*
fa lo stesso, bisogna vedere
come tutta la periferia
stenderà un tappeto in terra
quando il tipo del camion
canterà nel Royal Pigalle.

Non voglio fare lo sbruffone

pero acuérdense de mí,
del que maneja el camión,
cuando el nombre de Molina
brille allá en las marquesinas
fulgurando en el neón,
del glorioso Armenonville.

ma ricordatevi di me,
di quello che guida il camion
quando il nome di Molina
brillerà là nelle pensiline
sfolgorante nel neon
del glorioso Armenonville.

Como era de esperar, en la traducción al italiano no queda rastro del lunfardo. Sin embargo, hemos tratado de compensar dicha pérdida a través del uso de expresiones italianas de uso coloquial, como es el caso de *fare lo spaccone*, *lo sbruffone*, *scemo*. En particular, en la frase *come sgranano gli occhi le femmine* se ha querido introducir cierta valoración machista en virtud de las restricciones de uso del término italiano *femmina* frente a *donna*⁴⁰. Un matiz despectivo que refleja, de cierta manera, la misma carga machista del lenguaje del tango.

Para trasvasar la expresión *mis pilchas serán bien rantes* hemos optado por *i miei vestiti saranno degli stracci*, puesto que en italiano para referirse a ropa de poco valor, sucia o en mal estado, suele utilizarse la palabra *stracci*. Es más, para referirse a una persona descuidada y que lleva ropa andrajosa, en italiano se utiliza la expresión *essere uno straccione*.

Con respecto a la expresión lunfarda *cómo queda muzzarela el más taura*, hemos optado por combinar la expresión coloquial *rimanere di sasso* con el término *gradasso* para dar cuenta del comportamiento de un *gallito*.

Finalmente, para traducir los términos *atorrante* y *gil*, hemos utilizado, respectivamente, las palabras *vagabundo* y *scemo*, ya que reflejan la misma carga semántica del TO y comparten las mismas restricciones diafásicas y diastráticas. En resumen, nuestra propuesta pretende respetar las singularidades del TO, teniendo en cuenta que en toda traducción siempre existe la posibilidad de compensar las pérdidas con las ganancias.

La dimensión cultural

Más allá de las dificultades lingüísticas, el trasvase de *Errante en la sombra* supondrá un gran desafío para el traductor por las continuas alusiones a la cultura y sociedad porteña y a la toponimia de la ciudad de Buenos Aires, que se convierte en un personaje central de la novela. La historia se desarrolla durante el alud inmigratorio que plasmó la ciudad porteña y dio origen al fenómeno del lunfardo. Por su parte, los personajes se mueven con desenvoltura en “aquella Rodas hecha de chapas y adoquines, decorada con guirnaldas de ropa colgada en los balcones y los frentes pintados con los colores estridentes de los barcos”⁴¹. El famoso barrio de la Boca, pues, se convierte en un protagonista más de la historia y cualquier alusión a sus

vivencias no pasará desapercibida a ningún porteño.

Las pautas de traducción que proponemos en las siguientes páginas se desprenden de nuestro marco teórico de referencia: el estudio llevado a cabo por Laurence Malingret⁴² acerca de la traducción de las letras hispánicas al francés.

Adiciones explícitas e implícitas

En primer lugar, con el objetivo de acercar el encanto del Riachuelo al lector del siglo XXI proponemos recurrir al procedimiento de la adición explícita, es decir, redactar un texto introductorio para ubicar la novela en el tiempo y el espacio y explicar el origen del fenómeno del lunfardo. Al respecto, no podrán faltar unas líneas para resaltar la fama de Carlos Gardel, el símbolo del tango a lo largo y ancho del planeta, y recordar sus célebres apodos: *El Zorzal*, *El Zorzal del Abasto*, *El Zorzal Criollo* cuyas formas originales se mantienen inalteradas en italiano. Por otra parte, consideramos interesante incluir un plano de Buenos Aires para que el lector *circule* cómodamente por las plazas y avenidas de la capital, el telón de fondo de esta novela musical.

Para aclarar aquellas referencias que no resulten totalmente transparentes para la cultura receptora, proponemos intervenir a través del uso de la adición implícita⁴³, como en los siguientes casos:

- a) [...] *con el fondo fugitivo de Buenos Aires visto desde el Plata.*
[...] con lo sfondo fuggitivo di Buenos Aires vista dal Rio de la Plata.
- b) [...] *más tarde su fama llegó a Palermo, allá abajo, por Las Heras.*
[...] più tardi la sua fama arrivò al quartiere Palermo, là sotto, dalle parti del viale Las Heras.
- c) *Los techos parisinos de Retiro, [...]*
I tetti parigini della stazione di Retiro [...]

Transcripción

Con respecto a los problemas de traducción de onomásticos en general y de antropónimos en particular, proponemos recurrir a la transcripción en los siguientes casos:

- d) *La obligada sentencia "el mejor después de Gardel" [...]*
La frase d'obbligo "il migliore dopo Gardel"
- e) [...] *permítanme que evoque junto a ustedes a Juan Molina.*
[...] permettetemi di ricordare insieme a voi Juan Molina.
- f) [...] *aunque no a la manera de Salieri.*
[...] anche se non allo stesso modo di Salieri.

Asimismo, en el ejemplo (f) sería oportuno añadir una nota explicativa para aclarar que del onomástico Salieri deriva el nombre común *salieri* que se emplea para indicar una persona que ocupa un lugar secundario respecto de otra, un imitador, usado por León Gieco en su canción *Los salieris de Charly* (1992).

Con respecto a los topónimos resulta interesante subrayar que en el TM la alusión a la *Avenida de Mayo* deberá permanecer sin traducción, puesto que se convierte en un nombre propio que exige la simple transcripción. Sin embargo, en el caso de vías menos importantes, el vocablo *avenida* se convierte en un nombre común que requiere la traducción sistemática al italiano. Además, como podemos notar a continuación, el uso de la minúscula en el TO da cuenta de esta diferente “jerarquía” toponímica:

- g) [...] *las cúpulas madrileñas de la Avenida de Mayo* [...]
 - [...] le cupole madrilene dell’Avenida de Mayo [...]
- h) *El auto emprende la leve cuesta de avenida Pueyrredón* [...]
 - La macchina prende la dolce salita del viale Pueyrredón [...]
- i) [...] *camino por la avenida Callao* [...]
 - [...] camminò per il viale Callao [...]

En cuanto a los topónimos que no exigen traducción, presentamos los siguientes casos:

- j) *Salían del Palais de Glace, del Armenonville, del Chantecler, los cabarets más suntuosos* [...]
 - Uscivano dal Palais de Glace, dall’Armenonville, dal Chantecler, dai cabarets più lussuosi [...]
- k) *La puta más cara del Royal Pigalle, el cabaret más caro de Buenos Aires* [...]
 - La puttana più cara del Royal Pigalle, il cabaret più caro di Buenos Aires [...]
- l) *Al otro lado del Riachuelo, [...] el Dock Sud había comenzado su dura jornada* [...]
 - Dall’altra parte del Riachuelo, [...], il Dock Sud aveva cominciato la sua dura giornata di lavoro [...]

Sin embargo, los topónimos en general deberán traducirse siempre que tengan una forma ya consagrada en la lengua receptora⁴⁴, tal y como se desprende de los siguientes ejemplos:

- m) [...] *los colosos traídos desde Nueva York* [...]
 - [...] i colossi portati da New York [...]

- n) [...] *cuando París era la Meca.*
 [...] quando Parigi era la mecca.
- o) *No será de Venecia el Gran Canal, no será el Sena el Riachuelo [...]*
 Non sarà di Venezia il Canal Grande,
 non sarà la Senna il Riachuelo [...]

Finalmente, deberán transcribirse las siguientes palabras que son intraducibles, ya que pertenecen al patrimonio cultural e histórico de la ciudad de Buenos Aires y, en particular, al mundo del tango⁴⁵:

- p) [...] *sus pulmones suenan como el fuelle de un bandoneón desventajado.*
 [...] i suoi polmoni suonano come il mantice di un *bandoneón* sgangherato.
- q) *Haciendo ochos, cortes y quebradas, separándose, cambiando de pareja [...]*
 Facendo *ochos, cortes* e *quebradas*, separandosi, cambiando di coppia [...]
- r) [...] *aquellas ilusiones se pagaban caro: quinientos pesos, más la noche de hotel.*
 [...] quelle illusioni si pagavano care: cinquecento *pesos*, più la notte in albergo.

Adaptación

Según explica Malingret⁴⁶, con la estrategia de la adaptación se persigue favorecer la integración del TO en el sistema de la cultura receptora, tal y como proponemos en los dos siguientes casos donde resulta necesario adaptar, respectivamente, una célebre marca de *fasos* de la época y el lugar donde se desarrolla parte de la acción narrada:

- s) [...] *tras la cortina de humo de los Marconi sin filtro.*
 [...] dietro la coltre di fumo delle sue sigarette Nazionali.
- t) *La alta chimenea del Astillero del Plata [...]*
 Il comignolo dell’Arsenale del Rio de la Plata [...]

Con el objetivo de resumir las estrategias de traducción empleadas y dar cuenta del establecimiento de recurrencias presentamos el siguiente fragmento sacado de *Una canción triste*, la parte inicial de la novela⁴⁷:

Lo suyo era cantar. No quiso otra cosa. Si alguien le preguntaba por qué no cantaba sus propios versos, solía contestar escueto: “Al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios—”, aunque el proverbio no revelaba cuál era el poeta y

cuál el cantor. Pero lo cierto es que el pudor le aconsejaba no andar ventilando los propios tormentos. Pudo haber brillado en el Abbaye o en la Parisiana; en el Royal Pigalle o en la Boite de Charlton. O en el legendario Armenonville. Pero su paso por los cabarets fue demasiado breve y si bien llegó a pisar sus míticas tablas, lo hizo de un modo cuanto menos inicuo. Luego solía ocultarse en algún rincón oscuro, tras la cortina de humo de los Marconi sin filtro, bajo la sombra inmensa que sobre su adolescente persona proyectaba la figura de Gardel desde el escenario.

Era nato per cantare. Non aveva mai voluto nient'altro. Se qualcuno gli chiedeva perché non cantava i propri versi, rispondeva asciutto: "Date a Cesare quel che è di Cesare, date a Dio quel che è di Dio", anche se l'affermazione non svelava chi fosse il poeta e chi il cantore. Ma di certo il suo pudore gli consigliava di non sbandierare ai quattro venti i suoi tormenti. Avrebbe potuto brillare nell'Abbaye o nel Parisiana; nel Royal Pigalle o nella Boîte de Charlton. O nel legendario Armenonville. Ma il suo passaggio per i cabaret fu troppo breve e anche se riuscì a calcarne le mitiche scene, lo fece in un modo piuttosto iniquo. Poi di solito si nascondeva in qualche angolo oscuro, dietro la coltre di fumo delle sue sigarette Nazionali, mentre con la sua immensa ombra la figura di Gardel incombeva dal palcoscenico sulla sua adolescente persona.

Consideraciones finales

A lo largo del presente trabajo hemos querido analizar las dificultades que plantea la traducción al italiano de la novela musical *Errante en la sombra* de Federico Andahazi. Este texto no solo plantea importantes desafíos por las peculiaridades lingüísticas del español hablado en Argentina, sino también por las continuas alusiones a la cultura porteña.

Nuestro estudio se propone pues sensibilizar a estudiantes y docentes acerca de la riqueza y diversidad del español en aras de un planteamiento panhispánico de la lengua que otorgue la misma visibilidad y relevancia a todas y cada una de las variedades geolectales y sociolectales de nuestro idioma.

Note

¹ Este trabajo de investigación se llevó a cabo en el ámbito del curso “Variedades y traducción” impartido por el profesor Manuel Ramiro Valderrama en el marco del “Doctorado en Traducción y comunicación intercultural” de la Universidad de Valladolid (España).

² Para mayor información acerca de la novela y de su autor, consúltese: http://www.andahazi.com/libros_errante_en_las_sombra_resena.html F. ANDAHAZI, *Errante en la sombra*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

³ L. MALINGRET, *Stratégies de traduction: les Lettres hispaniques en langue française*, Arras Cedex, Artois Presses Université, 2002.

⁴ F. MORENO FERNÁNDEZ, *Qué español enseñar*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p.10.

⁵ *Idem.*

⁶ R. LENARDUZZI, «La selección de contenidos de lengua extranjera en un curso de mediación lingüística», en *Mediación lingüística de lenguas afines: español/italiano*, (eds.) G. Bazzocchi e P. Capanaga, Bologna, Gedit, 2006, pp.261-271.

⁷ M. V. CALVI, «Lingüística contrastiva y competencia intercultural en la enseñanza del español LE», en *Mediación lingüística...*, cit., pp.287-298.

⁸ M. RAMIRO VALDERRAMA, «Pautas para el estudio de las connotaciones diatópicas, diacríticas y diafásicas del texto de Cortázar *Libro de Manuel*», en *El español de América. Actas del IV Congreso Internacional de El Español de América*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995, p.1288.

⁹ M. VAQUERO DE RAMÍREZ, *El español de América I. Pronunciación*, Madrid, Arco/Libros, 2003, p.24.

¹⁰ A. TORRES TORRES, *El español de América*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2001, p.71.

¹¹ C. SARALEGUI, *El español americano: teoría y textos*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1997; M. VAQUERO DE RAMÍREZ, *El español de América II: Morfosintaxis y léxico*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

¹² Piénsese en la dicotomía del presente de subjuntivo *vayas/vayás* y en los diferentes matices expresivos que las dos formas verbales pueden adquirir en boca de un mismo hablante, que domine la lengua culta. Cfr. R. LENARDUZZI, «El voseo: uso, norma e identidad», en *Palabras de acá y de allá. La identidad del español y su didáctica III*, (eds.) M. V. Calvi e F. San Vicente, Viareggio, Baroni editore, 1999, pp.37-46.

¹³ A. TORRES TORRES, *op.cit.*, p.72.

¹⁴ C. SARALEGUI, *op.cit.*; M. VAQUERO DE RAMÍREZ, *El español de América II: Morfosintaxis y léxico*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

¹⁵ F. MORENO FERNÁNDEZ, *Qué español enseñar...*, cit.; M. VAQUERO DE RAMÍREZ, *op.cit.*

¹⁶ O. CONDE, «Los límites del lunfardo», en *Jornadas Académicas “Hacia una redefinición de lunfardo”*, <http://ar.geocities.com/lunfa2000/conde.html>, 2002 (consulta: 28 de diciembre de 2008); N. LÓPEZ, «Lunfardo consolidado y lunfardo consolidándose», en *Jornadas Académicas “Hacia una redefinición de lunfardo”*, <http://ar.geocities.com/lunfa2000/lopez.html>, 2002 (consulta: 28 de diciembre de 2008).

¹⁷ S. MARTORELL DE LACONI, «Elementos lunfardos como componentes léxicos del español hablado en Argentina, con especial referencia a Salta y Jujuy», en *Actas del V Congreso Argentino de Hispanistas “El hispanismo al final del milenio”*, (eds.) M. Brizuela, C. Estofán, G. Gatti, S. Perreo, Córdoba, Comunicarte, Vol. III, 1999, pp.1581-1586; S. MARTORELL DE LACONI, «Hacia una definición del lunfardo», en *Jornadas Académicas “Hacia una redefinición de lunfardo”*, <http://ar.geocities.com/lunfa2000/martorell.html>, 2002 (consulta: 28 de diciembre de 2008).

¹⁸ O. CONDE, *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Taurus, 2004.

¹⁹ J. GOBELLO, «Nota bene», en *Breve Diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1959.

²⁰ M. TERUGGI, *Panorama del lunfardo*, Buenos Aires, Cabargón, 1974, p.42.

²¹ La inmigración italiana constituye el 60 % de la cifra total de inmigrantes que llegó a la Argentina; basta recordar que en 1904 los habitantes de la ciudad de Buenos Aires eran 905.000, de los cuales 427.000 eran extranjeros y de estos 228.000 eran italianos. Cfr. J. GOBELLO, M. H. OLIVERI, *Summa lunfarda*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.

²² En virtud de las migraciones internas hacia la ciudad de Buenos Aires que tuvieron lugar en Argentina durante todo el siglo XX, el lunfardo fue enriqueciéndose también de no pocos indigenismos, como los quichuismos *pucho* (colilla), *cache* (de mal gusto) o *cancha* (habilidad); de términos procedentes del náhuatl o tomados del guaraní. Cfr. O. CONDE, «Los límites del lunfardo», en *Jornadas Académicas “Hacia una redefinición de lunfardo”*, <http://ar.geocities.com/lunfa2000/conde.html>, 2002 (consulta: 28 de diciembre de 2008); O. CONDE, *Diccionario etimológico...*, cit.

²³ O. CONDE, *Diccionario etimológico...*, cit., p.14.

²⁴ M. ARIZA, «Aspectos interculturales y lingüísticos en la traducción multimedia de un poema musical. Del dialecto romañolo al lunfardo bonaerense», en *inTRAlínea, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*, http://www.intralinea.it/specials/dialectrans/eng_more.php?id=743_o_49_o ISSN 1827-000X, 2009 (consulta: 16 de agosto de 2010).

²⁵ F. MORENO FERNÁNDEZ, «La variación en los niveles de la lengua», in *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1998, p.29.

²⁶ Conscientes de las dificultades de identificación y diferenciación entre lunfardismos/argentinismos y americanismos/argentinismos, hemos optado por una distinción lo más nítida posible a partir de la búsqueda de correspondencias en las fuentes lexicográficas consultadas.

²⁷ DICCIONARIO LUNFARDO, *Todo Tango, La biblioteca*, <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/DiccionarioLunfardo.aspx?l=B>, 2010. (consulta: 16 de agosto de 2010) (abrev. Dicc. Lunfardo).

²⁸ DICCIONARIO AGUILAR ESPAÑA, *Diccionario de uso del español de América y España*, Barcelona, Vox, 2002. (abrev. VOX).

²⁹ O. CONDE, *Diccionario etimológico...*, cit., (abrev. Conde).

³⁰ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001. (abrev. DRAE).

³¹ G. HAENSCH-R. WERNER, *Diccionario del español de Argentina. Español de Argentina-Español de España*, Madrid, Gredos, 2000. (abrev. Haensch) En algunos casos este diccionario presenta las formas canónicas utilizadas en España (Esp.) y Argentina (Arg.).

³² M. MOLINER, *Diccionario de uso del español. Edición abreviada*, Madrid, Gredos, 2000. (abrev. Moliner).

³³ CLAVE, *Diccionario de uso del español actual*, Madrid, SM, 2006. (abrev. Clave.)

³⁴ R. RICHARD (coord.), *Diccionario de hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia: formas homónimas, polisémicas y otras derivaciones morfosemánticas*, Madrid, Cátedra, 2000. (abrev. Dicc. Hispan.).

³⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005. (abrev. Dicc. Panhisp.).

³⁶ M. RAMIRO VALDERRAMA, *op. cit.*, pp.1285-1294.

³⁷ El interesante estudio llevado a cabo por Alessandra Melloni se refiere al análisis del cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* del escritor cubano Senel Paz, de la película *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Taibo, y su versión italiana *Fragola e cioccolato*. Cfr. A. MELLONI, «Literatura, cine y traducción: recorridos didácticos», en *La identidad del español y su didáctica*, (eds.) M. V. Calvi y F. San Vicente, Viareggio, Baroni editore, 1999, 121-133.

³⁸ L. MALINGRET, *op.cit.*, p.121.

³⁹ La traducción de las letras de los tangos plantearía ulteriores dificultades en función de la necesidad de respetar rimas, asonancias y disonancias. En nuestro caso concreto analizamos cuestiones de mera equivalencia lingüística.

⁴⁰ N. ZINGARELLI, *Lo Zingarelli 2005. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2004.

⁴¹ F. ANDAHAZI, *Errante en la sombra*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004, p.21.

⁴² L. MALINGRET, *op.cit.*

⁴³ *Ibid.*, pp.91-97.

⁴⁴ F. J. HERNÁNDEZ, «Consideraciones en torno a la traducción de los nombres propios de personas en obras literarias francesas», en *Problemas de la traducción*, Madrid, Fundación Alfonso X el Sabio, 1987, pp.41-44; E. TORRE, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994, pp.101-102.

⁴⁵ Es interesante subrayar que estos vocablos se convertirán en xenismos para el sistema lingüístico del italiano y, por consiguiente, en el TM deberán aparecer en letra cursiva. Recordamos, pues, la importancia atribuida por Malingret (2002) al aspecto visual y maquetación del texto durante el proceso de traducción.

⁴⁶ L. MALINGRET, *op.cit.*, p.113.

⁴⁷ Para el análisis completo, véase el Apéndice I del presente trabajo.

APÉNDICE I

Una canción triste

Antes de que a mis espaldas se abra el telón y desde la fosa comience a sonar la orquesta, permítanme que evoque junto a ustedes a Juan Molina. En un momento habré de abandonar este viejo proscenio y cederé mi lugar a los personajes para que hablen o, mejor dicho, canten por sí solos; pero primero, déjeme que les presente a quien fuera, al decir de muchos, el más grande cantor de tangos de todos los tiempos. La obligada sentencia "el mejor después de Gardel", jamás fue proferida en su presencia, a veces por sincera convicción y las más, por puro temor. Molina suscitaba devoción, además de un respeto que obligaba a bajar la mirada. Cuando cantaba, su voz conmovía a los más duros. Y cuando hablaba cara a cara, el cigarrillo pegado a los labios, el funyi ladeado, conseguía intimidar al que tenía el cuero más curtido. Carlos Gardel marcó su albur y, ciertamente, también fue el sino de su cruz; a él le debía lo que fue, pero más aún lo que no pudo ser. Creció alumbrado por la estrella del Zorzal del Abasto y, sin embargo, vivió bajo el agobio de su sombra, aunque no a la manera de Salieri, ya que nunca le guardó rencor; al contrario, le profesó una lealtad sin condiciones. Molina jamás albergó la creencia de que el mundo estaba en deuda con él, convicción frecuente entre los espíritus anodinos que se atribuyen un talento que el resto de los mortales no alcanza a comprender. No supo del resentimiento y, pese a que su fama apenas si trascendió el perímetro del suburbio, alguna vez se creyó afortunado. No existen fotografías que lo muestren posando en Montmartre o en el Quartier Latin cuando París era la Meca. No se lo vio retratado en sepia delante del puente de Brooklyn, ni

acodado en la cubierta de algún barco con el fondo fugitivo de Buenos Aires visto desde el Plata. Pero siempre conservó una foto donde se lo veía muy joven junto a Gardel, detrás de una dedicatoria que decía: “A mi amigo y colaborador, Juan Molina”. Lo de amigo, siempre lo supo, no era más que una formalidad. Se lo conoció primero en Parque de los Patricios; más tarde su fama llegó a Palermo, allá abajo, por Las Heras, y se hizo mito al otro lado de la calle Beiró. El amor y el infortunio lo iniciaron en la poesía; sin embargo, pocos habrían de conocer sus versos amargos y melodiosos. Lo suyo era cantar. No quiso otra cosa. Si alguien le preguntaba por qué no cantaba sus propios versos, solía contestar escueto: “Al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios—”, aunque el proverbio no revelaba cuál era el poeta y cuál el cantor. Pero lo cierto es que el pudor le aconsejaba no andar ventilando los propios tormentos. Pudo haber brillado en el Abbaye o en la Parisiana; en el Royal Pigalle o en la Boite de Charlton. O en el legendario Armenonville. Pero su paso por los cabarets fue demasiado breve y si bien llegó a pisar sus míticas tablas, lo hizo de un modo cuanto menos inicuo. Luego solía ocultarse en algún rincón oscuro, tras la cortina de humo de los Marconi sin filtro, bajo la sombra inmensa que sobre su adolescente persona proyectaba la figura de Gardel desde el escenario.

Señoras, señores, antes de que el cono de luz de este seguidor que me ilumina me abandone para posarse sobre los verdaderos protagonistas, permítanme que les adelante algo que deben saber: la vida de Juan Molina estuvo signada por la tragedia. Una tragedia que él mismo escribió. Tal vez su biografía pueda resumirse en un día y una noche. O en el nombre de una mujer. Pero sería injusto.

Lo que habrán de escuchar a continuación es una canción triste y burlona que intentará desandar los pasos que condujeron a Molina hasta la noche en la que compuso su tango fatal. Alguien que se caracterizó por el conciso rigor de sus definiciones ha dicho del tango que es un sentimiento triste que se baila; y quizás, así, abandonado a este mismo sentir melancólico, conjeturando las caprichosas figuras de una coreografía algo grotesca, siguiendo con el pie el ritmo de una hipotética melodía canyengue, pueda el lector convertirse en espectador de esta historia escrita en dos por cuatro.

Señoras y señores, antes de hacer mutis por el foro y dejar que los personajes canten sus verdades, antes de que se descorra este telón púrpura, un poco raído por el tiempo y el olvido, me adelanto a decir que lo que sigue es el melodrama que cuenta la historia del cantor más grande de todos los tiempos. Y me apuro a aclarar, por si acaso, después de Gardel.

Propuesta de traducción al italiano de Una canción triste.

Prima che alle mie spalle si apra il sipario e dalla fossa incominci a suonare l'orchestra, permettetemi di ricordare insieme a voi Juan Molina. Tra un attimo dovrò abbandonare questo vecchio proscenio e lascerò il mio posto ai personaggi affinché parlino o, per meglio dire, cantino da soli; ma prima, lasciatemi che vi presenti chi fu, a detta di molti, il più grande cantante di tanghi di tutti i tempi. La frase d'obbligo "il migliore dopo Gardel" non fu mai pronunciata in sua presenza, a volte per sincera convinzione e più spesso per puro timore. Molina suscitava devozione, oltre a un rispetto che obbligava ad abbassare lo sguardo. Quando cantava, la sua voce commuoveva i più duri. E quando parlava faccia a faccia, con la sigaretta incollata alle labbra ed il cappello di lato, riusciva a intimidire gli uomini dalla pelle più dura. Carlos Gardel segnò la sua sorte e, di certo, fu anche il destino della sua croce; a lui doveva ciò che diventò, ma ancora di più ciò che non poté diventare. Era cresciuto abbagliato dalla stella del *Zorzal del Abasto* e, nonostante ciò, era vissuto sotto la sua opprimente ombra, anche se non allo stesso modo di Salieri, visto che non gli covò mai rancore, al contrario, gli fu fedele incondizionatamente. Molina non ebbe mai la sensazione che il mondo fosse in debito con lui, una convinzione frequente tra gli spiriti anodini che si attribuiscono un talento che il resto dei comuni mortali non riesce a comprendere. Non conobbe la parola risentimento e, nonostante la sua fama riuscì appena a varcare il perimetro del sobborgo, qualche volta si ritenne fortunato. Non esistono fotografie che lo ritraggano in posa a Montmartre o nel Quartiere Latino quando Parigi era la mecca. Non fu immortalato in bianco e nero davanti al ponte di Brooklyn, nè appoggiato sulla coperta di una nave sullo sfondo fuggitivo di Buenos Aires vista dal Rio de la Plata. Ma sempre conservò una fotografia in cui lo si vedeva molto giovane insieme a Gardel, dietro a una dedica che diceva: "Al mio amico e collaboratore, Juan Molina". L'appellativo di amico, lo seppe sempre, non era altro che una formalità. Prima lo si conobbe nel *Parque de los Patricios*; più tardi la sua fama arrivò al quartiere Palermo, là sotto, dalle parti del viale *Las Heras* e diventò una leggenda dall'altra parte della via Beirò. L'amore e la sventura lo iniziarono nella poesia; tuttavia, pochi avrebbero conosciuto i suoi versi amari e melodiosi. Era nato per cantare. Non aveva mai voluto nient'altro. Se qualcuno gli chiedeva perché non cantava i propri versi, rispondeva asciutto: "Date a Cesare quel che è di Cesare, date a Dio quel che è di Dio", anche se l'affermazione non svelava chi fosse il poeta e chi il cantore. Ma di certo il pudore gli consigliava di non sbandierare ai quattro venti i suoi tormenti. Avrebbe potuto brillare nell'*Abbaye* o nel *Parisiana*; nel *Royal Pigalle* o nella *Boîte de Charlton*. O nel leggendario *Armenonville*. Ma il suo passaggio per i cabaret fu troppo breve e anche se riuscì a calcarne le mitiche scene, lo fece

in un modo piuttosto iniquo. Poi di solito si nascondeva in qualche angolo buio, dietro la coltre di fumo delle sue sigarette Nazionali, mentre con la sua immensa ombra la figura di Gardel incombeva dal palcoscenico sulla sua adolescente persona.

Signore e signori, prima che il fascio di luce di questo proiettore che mi illumina mi abbandoni per posarsi sui veri protagonisti, permettetemi di anticiparvi qualcosa che dovete sapere: la vita di Juan Molina fu segnata dalla tragedia. Una tragedia che lui stesso scrisse. Forse la sua biografia può essere riassunta in un giorno e una notte. O nel nome di una donna. Ma sarebbe ingiusto.

Ciò che ascolterete di qui a breve è una canzone triste e burlona che cercherà di districare i passi che condussero Molina fino alla notte in cui scrisse il suo tango fatale. Qualcuno che si contraddistinse per il conciso rigore delle sue definizioni, ha detto che il tango è un pensiero triste che si balla; e forse chissà, così, abbandonato a questa stessa aria melanconica, immaginando le capricciose figure di una coreografia alquanto grottesca, seguendo col piede il ritmo di una ipotetica melodia *canyengue*, il lettore potrà diventare spettatore di questa storia scritta in un due per quattro.

Signore e signori, prima che esca di scena e lasci che i personaggi cantino le loro verità, prima che si apra questo sipario rosso porpora un po' consumato dal tempo e dall'oblio, vi dico subito che ciò che sta per cominciare è il melodramma che narra la storia del cantante più grande di tutti i tempi. E mi affretto a chiarire, semmai ce ne fosse bisogno, dopo Gardel.

