



Università Ca' Foscari

Venezia

Corso di Laurea Magistrale

In

Traduzione e Interpretazione

Tesi di Laurea

**LUNFARDO: QUÉ ES Y CÓMO TRADUCIRLO
EN CONTEXTOS AUDIOVISUALES**

Relatore

Prof. Patrizio Rigobon

Correlatore

Prof.ssa Laura Nadal Sanchis

Laureanda

Aurora Simeoni

Matricola 878753

Anno accademico

2023-2024

ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1: La influencia de la inmigración italiana en la Argentina.....	8
1.1 La migración deseada.....	8
1.2 El caso de los italianos.....	10
1.3 Los conventillos.....	13
1.4 ¿Quiénes son los tanos?.....	14
Capítulo 2: Lunfardo. El argot de los argentinos.....	16
2.1 Los fenómenos lingüísticos en la Argentina.....	16
2.2 Cómo nació el lunfardo y de dónde.....	16
2.3 El rol del tango para el lunfardo.....	18
2.4 El lunfardo: ¿idioma, argot o dialecto?.....	22
2.5 ¿Existen diccionarios de lunfardo?.....	25
2.6 Propuesta de diccionario lunfardo.....	27
Capítulo 3: Análisis del lunfardo en las variedades lingüísticas y enfoque sobre las estrategias para traducirlo en el contexto audiovisual con ejemplo de análisis.....	40
3.1 Variedades lingüísticas y fases históricas del lunfardo.....	40
3.2 La traducción audiovisual: estrategias para elementos lingüísticos y de diferentes variedades.....	42
3.3 El caso de Metegol, película animada argentina.....	47
Capítulo 4: Análisis del lunfardo en tres productos audiovisuales con propuesta de traducción.....	53
4.1 Primer producto audiovisual: la película <i>Tango!</i>	53
4.2 Segundo producto audiovisual: la película <i>Mercado de Abasto</i>	68
4.3 Tercer producto audiovisual: la serie televisiva <i>Okupas</i>	81
Conclusiones.....	98
Bibliografía.....	102
Sitiografía.....	104

Agradecimientos.....106

INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que la inmigración, especialmente italiana, tuvo una gran influencia en este País, pero es necesario notar cómo la cultura italiana y argentina entraron en contacto y qué producto salió de ellas. Específicamente, resultó un fenómeno lingüístico al que merece la pena dedicarle este documento: el lunfardo. Éste último es el resultado lingüístico y cultural que nació por la mayoría de los inmigrados italianos. Por esta razón, esta tesis quiere dedicarle un análisis que va desde su nacimiento —es decir, cuando las oleadas europeas llegaron a la Argentina, en la segunda mitad del siglo XIX— hasta su penetración en la sociedad (y en el habla) argentina. De hecho, en el capítulo uno se irá describiendo la situación histórica de la Argentina cuando entró en contacto con las culturas europeas, con particular atención al contacto con la italiana, dado que fue ésta la que influyó mayormente en el idioma. Cabe señalar, de todas maneras, que la inmigración europea era uno de los planes de los presidentes argentinos de la época, para obtener mano de obra extranjera como ayuda para la agricultura y tener éxito en el mercado internacional. Específicamente, el presidente Domingo Faustino Sarmiento deseaba un tipo preciso de inmigrados: los del norte de Europa. Desafortunadamente, la mayoría era del sur. En el primer capítulo se analizarán también los porcentajes de las personas europeas que llegaron al país, el proceso de su llegada, es decir qué pasaba una vez llegado al Hotel de Inmigrantes, y dónde se estableció la mayor parte de ellos: de aquí se descubrirá la vida de los inmigrados una vez que se establecían en los arrabales, en los conventillos, en condiciones de pobreza, pero al mismo tiempo se hablará de los “choques” culturales que todos esos inmigrados causaron. De esos choques, nacieron muchos elementos que ahora son renombrados por formar parte de la cultura argentina: entre otros, el tango. En esto se profundiza el segundo capítulo, dado que es en el tango que el lunfardo, el tema de esta tesis, expresa su carácter más importante. Se verá cómo y dónde surgió el lunfardo, a partir de los inmigrados lombardos que se establecieron en los bajos fondos de Buenos Aires, con anécdotas que cuentan el porqué surgió, qué tipo de lenguaje era y sobre todo, los estudiosos que se dedicaron a su desarrollo: se crearon los primeros diccionarios, los primeros documentos, hasta Academias, que siguen utilizados. Se analizarán términos ricos de contenido, la mayoría de estos de procedencia italiana, específicamente de dialectos italianos. Porque sí, el lunfardo, como se verá, es un argot y no un idioma, como algunos creen. Se descubrirá, por último, el rol que tuvo el lunfardo para el tango, y viceversa, porque los dos tienen una relación estrecha y «de mútuo enriquecimiento»: desde las primeras letras de tango, junto a breves historias de los letreros y músicos, hasta la censura del lunfardo por el gobierno radical argentino. Se analizarán las palabras más sobresalientes de los primeros diccionarios de los años '80 del siglo XIX (desde las de tipo cotidiano, hasta las de matiz sexual, o delictivo, o juvenil, etc.). De este argot, que es parte del dialecto ríoplatense, se describirán las diferentes variedades: en el capítulo tres, que empieza con una descripción teórica de las variedades lingüísticas, verá en cada categoría una característica del lunfardo; para seguir, después, con el análisis de las características de las traducciones en el ámbito audiovisual: gracias a los estudiosos como Mayoral, se han difundido unas técnicas tanto para traducir los elementos lingüísticos como culturales —donde uno depende del otro— de un producto audiovisual. De hecho, el capítulo se enfoca en el análisis de una película animada que como protagonista lingüístico tiene el lunfardo. En esta, se verán tanto las estrategias mejores para traducir expresiones lingüísticas, como unos ejemplos de expresiones lunfardas. Del mismo esquema está hecho el capítulo cuarto,

es decir el último, que se desarrolla desde un punto de vista más práctico. Concretamente, se han elegido tres productos audiovisuales cuya característica común es la presencia considerable del lunfardo. No sólo. Para llevar a cabo un análisis más completo, se han elegido dos productos pertenecientes a la segunda «fase de vida» del lunfardo y uno –una serie televisiva– perteneciente a la tercera fase de vida del lunfardo. De la primera etapa, ya se han analizado los diccionarios en el segundo capítulo. Es menester señalar, además, que gracias al último capítulo se puede entender el significado de muchos lunfardismos: el análisis se lleva a cabo eligiendo los diálogos que contienen lunfardismos, tanto en palabras específicas, como al interior de expresiones (algunas vulgares, otras menos). Se seguirá con el mismo proceso para los tres productos: en primer lugar, una descripción del contexto de las líneas que contienen lunfardismos y expresiones culturales de las que merece la pena hablar. En segundo lugar, en tablas numeradas (para la primera película 1-16, para la segunda 1a-20a y para la tercera 1b-22b) se pondrá: a la izquierda la transcripción de la versión original, con nombres de los personajes (que pueden ser sus nombres propios, comunes o apodos), dos puntos y la línea que pronuncian; a la derecha, después, se escribirá una propuesta de traducción al italiano, con particular atención a los lunfardismos, objeto de esta tesis. En la parte baja de la tabla se anotarán las estrategias utilizadas (explicadas en el capítulo tres), cuyo proceso y justificación serán puestas afuera de la tabla. Es un trabajo donde la mayor parte del enfoque está dedicada sí al análisis de traducción, pero más bien a cómo dar el mismo efecto a un probable lector meta considerando mantener las mismas expresiones. Se tenga en consideración que la traducción ha sido efectuada pensando en un italiano estándar. Cuanto a las expresiones lunfardas, se ha intentado convertirlas en manera que saliera un italiano coloquial (y, a veces, vulgar).

CAPÍTULO 1

La influencia de la inmigración italiana en la Argentina

1.1 La migración deseada

Si bien ahora se conoce Argentina por ser un País en decadencia, especialmente desde 2001 en adelante la situación económica no vio ningún avance; es más, no hubo manera de parar con esa. Desde el punto de vista cultural, sin embargo, no hay una historia trágica – o, por lo menos, no si no te llamas Domingo Faustino Sarmiento. Este político de ideales liberales, que vivió desde 1811 hasta 1888 y era originario de San Juan, contaba realmente con el sueño de atraer cuántos más europeos posibles al País, para lograr su proyecto de progreso que tenía, porque estaba convencido de que únicamente con el elemento local nunca se habría logrado. La única diferencia fue que este hombre deseaba un tipo específico de inmigrado europeo, o mejor, tres: ingleses, alemanes y franceses. Españoles e italianos ni se acercaban a este plan ideal, en cuanto se los veía de Países atrasados y nunca habrían cumplido con el plan que Sarmiento tenía en su cabeza. Grande fue su disilusión al ver que la mayoría de inmigrantes que llegaron eran justo de estas dos nacionalidades. Citando *Almanaque Histórico Argentino, Consolidación del Orden Liberal*, “La idea de progreso es crucial en el pensamiento de Sarmiento. Este estaba asociado a la sociedad industrial que lideraba los países del norte de Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Para lograrlo a nivel local era fundamental acabar con los costumbres y tradiciones propios de la campaña, y con los mitos y creencias impuestos por el catolicismo español. Ante la falta de instrucción de la población, el progreso solo podría realizarse mediante el fomento de la inmigración de recursos humanos proveniente de la Europa Septentrional.” (Cao 2021:37)

Como se podrá imaginar, la gran explotación de mano de obra inmigrada llevó a muchas positivas consecuencias para la economía argentina. Es menester aquí hacer hincapié en una pequeña comparación entre pre-inmigración y pos-inmigración: nótese, que para 1880 el País iba pidiendo trigo al exterior para un consumo interno. En 1895, era el exterior que empezó a pedir trigo argentino, junto al maíz: es obvio que el logro de una buena cosecha estuvo ligado casi exclusivamente a los inmigrados, además del ayuda de nuevas maquinarias como tractores y cosechadoras difundidas poco más tarde. En el quinquenio 1895-1900 Argentina exportaba ochocientas mil toneladas anuales de trigo, mientras las de maíz lograron las novecientas diez mil toneladas anuales, reporta el Almanaque. Los stocks del ganado vacuno aumentaron también, porque se habían incluido las razas vacunas europeas: por ejemplo, se importó la raza bobina como los Shorthorn, una carne de calidad superior. Así Argentina se hizo mucho espacio en la economía mundial y vivió un par de décadas sin preocupaciones (hasta una primera crisis en 1890), gracias a los europeos. Mendoza, la provincia argentina famosa por su industria vitivinícola, también alcanzó su mayores ventas en aquellos tiempos; lo mismo pasó para Tucumán; y con industrias azucareras, Jujuy se convirtió en la provincia más económicamente desarrollada. Toda esta etapa de evolución de la agricultura, ventas y exportación es llamado Modelo Agroexportador, que de hecho hizo que la Argentina entró en el comercio internacional, fuerte y generosamente vinculada a la expansión del capitalismo mundial. Empezaba así la época de modernización para la Argentina: además del sector agrícola y de empezar con exportar carne gracias a la introducción del frigorífico, por ejemplo

se invirtió en expandir la red ferroviaria, que creció de 249 kilómetros en 1865 a casi 34.000 en 1916, se mejoraron los medios de comunicación, como la introducción del telégrafo y se introdujo una educación pública.

De todas maneras, seguro que el plan de Sarmiento de atraer trabajadores que participaran en la agricultura en las áreas rurales funcionó, aunque no logró exactamente el progreso planeado. Porque sí, el plan constituía en atraer cuánta más mano de obra fuera posible. Sin embargo, la cantidad de ciudadanos europeos ayudó con el otro plan de Sarmiento, es decir eliminar la barbarie (con el “diseño civilizatorio” que también persistía en su obra *Facundo. Civilización y Barbarie*) que seguía existiendo en el territorio argentino desde siempre, especialmente tras la caída de Juan Manuel de Rosas. Entonces, junto a otros presidentes como Mitre y otros, se dedicó a cumplir con el sueño de transformación cultural de la Argentina hasta construir su identidad, dado que la Independencia había sido conquistada con la sangre y con el alma. Ahora hay que hacer una profunda introspección sobre el fenómeno de *migración*.

Antes de todo, se entendió en las líneas arriba que la mayor parte de “nuevos individuos” –para no repetir el mismo lexema–, fue de italianos y españoles, que no amaban particularmente el esfuerzo labural. En total, los registrados que cruzaron el Atlántico entre 1880 e inmediato posguerra resultaron ser 55 millones; 55 millones de individuos que se veían a punto de alcanzar sus sueños en la «Tierra promisa» del sur, buscando un nuevo trabajo, una nueva vida, o con el objetivo de escaparse de los conflictos que iban amenazándolos...un poco como alcanzar la libertad (o la fortuna) que prometían los Estados Unidos en tiempos contemporáneos (1855-1890). Celeste Castiglione en *Almanaque Histórico Argentino* observa en el capítulo IV un punto sustancial al hablar de esas personas viajando de una orilla del océano a otra: “[...] desde una perspectiva conceptual un emigrante siempre es un inmigrante en otro sitio, [...]” (Cao 2021:148), por ende hablar de inmi o emigratos resulta siempre difícil. Claramente, utilizaremos el punto de vista argentino.

Además, para mostrarle al lector una mirada general de cómo fueron distribuyéndose, se puede notar visiblemente, desde 1895 hasta 1914, un incremento de los italianos, que de ni siquiera medio millón pasaron a 929.863; en segundo lugar los españoles, constituyendo en 1895 un casi 19% y en 1914 se triplicó hasta un 35%; aumentó en gran medida la población uruguaya, brasilera, boliviana y de norteamericanos. Total, el número de extranjeros en Argentina al final de la primera oleada de migración (cuya mayoría obviamente se estabilizó en las ciudades más modernizadas como Buenos Aires, federalizada en 1880) fue de 2.357.104 – un 29.9% utilizando una estadística – con respecto a unos 5.527.285 argentinos (70.1%)(Cao 2021:155). Ya se ha dicho que el flujo de inmigrados era básicamente de personas pertenecientes a las clases populares, claramente que buscaban trabajo.

En *Historia de la Inmigración en la Argentina*, gran documento que el profesor Devoto escribió, se dice que hasta se creó un artículo en la ley de inmigración de 1876, que establecía que se reputaba inmigrante a todos los menores de 60 años, sin algún defecto físico o enfermedad, perteneciente a la segunda o tercera clase en el buque de vapor o vela en el que llegaban. Eso, en pocas palabras, quiere decir solo una cosa: el único objetivo era ganar manos de obra –implícito: agricultores. Se necesitaba desesperadamente disponibilidad de fuerza labural. Y ya que todos inmigrantes eran de clases contrarias a ricas, no se podían permitir vivir en áreas desarrolladas: lo contrario, acabaron poblando las orillas de Buenos Aires, los barrios más pobres y de perifería, llamados también arrabales: entre otros, el de la Boca. Por ende eran llamados *orilleros*, pero fue justo aquí que se

empezó a crear la verdadera cultura de Argentina: se hipotiza que, en un contexto de culturas mixtas, pobres y prostíbulos, se creó el tango, en todas sus formas: canto, baile y poesía. Al cruzar el Atlántico, eran predominantemente varones entre 15 y 30 años, por esto el tango empezó a bailarse solamente entre hombres, o mejor, se entrenaban para luego invitar a una mujer.

Sí, aparentemente la mayoría de los migrados ultramarinos eran varones. Aún más específicamente, había una relación de 177 hombres cada 100 mujeres (Devoto 2005:265).

1.2 El caso de los italianos

Por la cercanía de culturas, la integración de los italianos en la Argentina no fue ni traumática ni mucho menos difícil, por ser, por ejemplo, las dos de cultura católica.

Fernando Devoto, el profesor porteño que se ocupa desde hace muchos años de la historia de la migración italiana en la Argentina, afirma en una entrevista en 2007 de *NIP – News ITALIA PRESS* que los inmigrados italianos eran sí muchos de la clase popular, pero también habían italianos que no habían ido al colegio, y que muchas veces se daban cuenta de su identidad de italianos sólo allí. Además, dice: “Gli italiani erano padroni ed operai, proprietari e locatari, proprietari terrieri e mezzadri, di condizioni diversificate quindi. [...] Non fu l’Italia a creare banche, ma gli immigrati arricchiti, crearono, in Argentina, delle banche.” Refiriéndose a uno de los más famosos bancos en los años ’20, banca d’Italia del Rio della Plata, que “fu fondata da genovesi che, nel frattempo, si erano arricchiti col commercio e con la navigazione. [...] Si pensi che, verso la fine dell’800, il 40% di tutti gli imprenditori industriali, erano italiani.” (Notiziario NIP-News Italia Press 2007).

No sólo esta fue una iluminación que nos dio el profesor Devoto, sino también información procedente de su ensayo famoso *Italiani in Argentina: ieri e oggi*, que muestra que específicamente se trataba de inmigrados ligures, sicilianos y piemonteses en la mayoría que se establecieron en el territorio argentino en un plazo de 150 años, dónde los primeros privilegiaron como destino el barrio de La Boca en Buenos Aires, los segundos en el barrio de Nueva Pompeya, mientras los terceros en otras provincias como Santa Fe y Córdoba. Sin mencionar, pues, los inmigrados de otras regiones que, aunque en menor cantidad, eran friulanos llegados en el segundo posguerra o lombardos, que poblaron por la mayoría las áreas de los conventillos. De este tipo de vivienda hay mucho sobre que discutir y hablar, entonces se le será dedicado uno de los próximos párrafos. Si bien como acaba de decirse, la llegada de los inmigrados ocurrió en un plazo de 150 años (es decir, desde la mitad del siglo XIX hasta los finales del siglo XX) hay que resaltar la brecha de identidad que caracteriza a las generaciones: Devoto explica que los hijos y nietos de los inmigrados y también los bisnietos están ligados a Italia sólo a través de la memoria de los padres, de los abuelos y bisabuelos pero claramente no a través de una experiencia vivida personalmente. Por esta razón, hay muchísimos argentinos (del día de hoy) que desean pedir pasaporte para ir a visitar la tierra de sus ancestros y vivir por primera vez la experiencia italiana. En la mayor parte, eligen tierras meridionales, aunque la capital nunca está excluida del viaje. Es paradójico que ahora el fenómeno esté completamente al revés, con la diferencia que ahora se quieren ir de visita y no para buscar trabajo...o por lo menos casi todos optan por esto. Siempre, cuando se le dice a un argentino de que eres de procedencia italiana, te irá a contestar que su abuela era italiana. Así los argentinos llegan a descubrir sus

orígenes, como los italianos emigrados de Italia descubrieron su identidad frente a los argentinos en Argentina.

Desde un punto de vista más ensayístico y menos concreto, hay estudiosos que decidieron darle un nombre a la oleada migratoria: *old emigration* y *new emigration*. Es una denominación relativa al caso italiano: todas las familias que emigraron “por primeras” a grandes ciudades como París, Nueva York, Buenos Aires y que, sin embargo, nunca olvidaron sus orígenes pertenecen a la vieja; aquellas personas jóvenes que, al contrario, emigraron pero con el objetivo de construirse una nueva vida y nuevas oportunidades de trabajo sin ser empujados por contextos pobres, son las de la nueva. Todos los italianos que llegaron por primeros, queriendo decir la primera generación, abrieron –para así decir – las puertas a los que llegaron después: crearon diversas estructuras en el País como hospitales, bancos, sociedades de ayuda mutua (Marquiegui 2009:153-169) se analiza el caso de Luján, una Provincia de Buenos Aires, donde en primera posición estaban las sociedades italianas como *Società Italiana Figi del Lavoro*, *Società Italiana di Mutuo Soccorso*, *Sociedad Príncipe de Nápoli* fundadas a finales del siglo XIX; inmediatamente detrás, las sociedades de comunidades españolas, irlandesas y francesas) y empresas que permanecieron en los años siguientes. Habían, sin embargo, prejuicios contra este tipo de inmigrado. Uno, entre otros, que encontraba sus raíces gracias al poema nacional compuesto por José Hernández, el *Martín Fierro*. Escrito entre 1860 y 1870, este se convirtió en el poema popular más sobresaliente en la literatura argentina, nada menos que el mito de la identidad argentina. En este poema épico, Hernández toma defensa del gaucho, figura que representa la barbarie (que vive en la Pampa) y que entonces va contra los principios de Sarmiento; trata, además, del querer del protagonista (y del autor) de que nunca desaparezcan los indios, verdaderos protagonistas de la Pampa, y sobre todo que nunca sean reemplazados por la sociedad europea. De todas maneras, no era esto el punto que se quería ir a tocar. El punto es, que en el *Martín Fierro* el autor deja un horrible retrato del personaje napolitano, o el «papolitano», como lo llama él. A pesar de que la intención de Hernández no era crear un prejuicio hacia los italianos sino sólo burlarse de su vicedirector genovés del periódico de política donde trabajaba. De hecho Hernández era periodista, además de escritor y poeta.

Los italianos se consideran muy parecidos a los argentinos. Como ya dicho, tienen la misma religión, la misma ganas de no-trabajar de manera comprometida...A pesar de esto, otros dos personajes argentinos, uno tucumano y el otro bonaerense, no consideraban a los italianos un pueblos para imitar: Juan Bautista Alberdi y Jorge Luis Borges. En *El Aleph*, cuento muy conocido de éste último, publicado en 1949, no parece mostrar especial simpatía hacia los italianos, precisamente a través del personaje cuyo apellido es Daneri, un apellido que no tenía buena reputación en Buenos Aires. En sus escritos, numerosas son las veces en que Devoto menciona a Alberdi, un antirosista por excelencia y uno de los «fundadores intelectuales» de la Argentina moderna. Él vivió de 1810 a 1884 y odiaba tanto a Rosas que eligió exiliarse durante toda la dictadura. En exilio, pues, escribió su obra maestra *Bases y Punto de Partida para la Organización Política de la República Argentina* (1852), desde la cual se tomó inspiración para formar la Constitución del País en 1853. De todas maneras, este personaje odiaba los italianos, y siempre declaró ser más favorable a un pueblo como los anglosajones (de hecho, un pueblo del norte).

Una vez que los inmigrados desembarcaban de los piróscafos, los que no tenían todavía algún amigo o pariente se les daba toda asistencia necesaria: por ejemplo, si alguien quería mudarse a otra ciudad que no fuera Buenos Aires, se les pagaba el viaje; los demás que elegían la capital debían

como primera cosa desplazarse hasta el Hotel de Inmigrantes, una importante estructura de cuatro pisos cerca del puerto. Fue con la Ley Avellaneda (o «Ley Nacional de Inmigración y Colonización» de 1871 que todo esto fue posible. Aquí, los inmigrados alojaban unos cinco días: tenían cocina, espacios privados, baños con ducha, espacios comunes...Por un total de 250 camas, la estructura, limpia y con personal cortés y atento, acogía una mayoría de italianos y españoles, que desde las seis de la mañana, cuando tocaban las alarmas, hasta el final del día se dividían en los siguientes “deberes”: las mujeres se ocupaban de lavar ropa, cuidar niños y niñas y otras tareas domésticas, mientras que los varones iban a la *Oficina de trabajo* que los ayudaba a buscar un empleo. De más está decir que durante los cinco días cada persona debía encontrar una casa, además de un trabajo. Cada individuo guardaba un numerito, con el cual estaba autorizado a entrar o salir de la estructura, pero en casos en que después de las diez de la noche alguien se encontraba afuera de la estructura, lo dejaban dormir sin techo. Las comidas eran básicamente de carne, con desayuno de pan, leche y mate. Durante los horarios en que comían, se les mostraban mini películas relativas a la vida en Argentina, junto a costumbres y tradiciones, leyes y reglas de respetar. Un edificio verdaderamente acogedor y de primera clase, que demostraba al mundo lo pudiente que se sentía Argentina hacia los extranjeros. Para finales del siglo XX, cuando también la segunda oleada migratoria se paró, la estructura dejó de existir.

Así que, la gran oleada de *tanos* (término del cual nos iremos a ocupar muy pronto) llegó hasta 1930, cuando la Argentina estaba expandiendo admirablemente su economía, porqué estaba por fin llegando su época de modernización, y muy pronto los argentinos se dieron cuenta de que los italianos estaban por todos lados, hasta cubriendo posiciones de alto nivel. O mejor, como subraya el profesor Devoto: no los italianos, sino los hijos de italianos. Así, a poco a poco se iba formando la sociedad argentina, paralelamente a la llegada de los inmigrados. En 1855, el año del primer censo de la ciudad de Buenos Aires, se cuenta un 10% de italianos. En todo el País, nos muestra Devoto, de 1869 a 1895 el porcentaje italiano sube de 5% al 12,5%.

Las elites argentinas estaban muy preocupadas frente a tanta inmigración y nada paraba a los prejuicios hacia los italianos. Sin embargo, habían grupos regionales considerados mucho más positivamente con respecto a otros: en la primera categoría, entraban los genoveses y los piamonteses (los vascos en el caso español), mientras que en la segunda entraban todos los del área mediterránea, básicamente.

Hay que observar, también, que con la llegada de inmigrados europeos no llegó solamente mano de obra como ya se mencionó arriba. Confluyeron una serie de nuevas costumbres tales como los bailes, las culturas, y también las ideas políticas como el positivismo, el socialismo, el anarquismo, el comunismo. O también el lenguaje, la cultura culinaria o el estilo mismo de la arquitectura: se menciona por ejemplo el estilo del *Einfühlung*, donde el arte es pura expresión de los sentimientos despertados en el observador al admirar un objeto. Este es conocido como *art nouveau* en Bélgica y Francia, de la cual Argentina siempre tuvo mucha admiración. En Italia, en vez, es conocido como *style liberty*. En Argentina se intenta, entonces, imitar al estilo (y mentalidad) de las grandes capitales europeas.

1.3 Los conventillos

Ya se mencionó que todos esos migrantes se establecieron en los suburbios de la ciudad, o en áreas portuarias o en las periferias. Los primeros que llegaron fueron los genoveses, principales protagonistas en el comercio y en la navegación y que poblaron los puertos antes de todo; luego llegaron lombardos, vénetos, friulanos, trentinos, napolitanos y de otras regiones. Por ende, si los italianos y extranjeros en general se establecieron en esos tipos de zonas, los más pudientes de la ciudad eligían viviendas al lado opuesto. Las nuevas viviendas de estos últimos se construyeron según el estilo –imagínense– europeo, que tanto les había gustado durante sus viajes, utilizando materiales de un cierto valor y hasta importado desde Europa (el Viejo Continente).

Otra razón por la que los ricos de la ciudad se establecieron en el otro lado fue por la llegada de la epidemia de fiebre amarilla, que asoló la ciudad de Buenos Aires en 1871. Desafortunadamente este virus, tras alcanzar el pico en el invierno de 1871, causó la muerte de 13.600 personas sobre una población de casi 200.000 personas y se creía que era por contagio. Era el 27 de enero cuando se verificó el primer caso de fiebre amarilla en el Hospital San Roque. Llamada «amarilla» por la ictericia que afectaba el color de la piel de los enfermos, se extendió tan rápidamente en los barrios más pobres de la ciudad. Nadie se dio cuenta hasta diez años después que se trataba de una enfermedad transmitida por contagio humano, sino por un mosquito llamado *Aedes aegypti*, descubierto por el médico cubano Carlos Finlay. Hasta entonces, se echaba la culpa a los italianos, especialmente a los que vivían en los conventillos, viviendas que no merecían ser llamadas así. Se trataba de lugares (situados en su mayoría en el Barrio La Boca, el mismo que tiene por fondo el video musical “Pedro” de Rafaella Carrà) en los que alojaban alrededor de diez familias por casa, un promedio de sesenta inquilinos por edificio. Pese a ser una solución económica (hasta que propietarios sin escrúpulos subieran los precios de manera exagerada), los inquilinos vivían en condiciones deshumanas. Para poner un ejemplo, no tenían ni luz, ni electricidad, y para resistir al frío en las noches de invierno utilizaban la técnica de la «cama caliente», que consistía en dormir en una misma cama (que no tenía sábanas) alternativamente. O aún peor, el método de la «maroma»: en este caso se ataban dos cuerdas a la pared a la altura de los hombros y, pasándoselas abajo de las ascilas, los pobrecitos podían dejar caer todo el peso para descansar de pies. Obviamente, no había ningún tipo de privacidad. Se estimó, en 1904, que más de un cuarto de la población (26,8%) de la ciudad de Buenos Aires vivía en conventillos (Lorenzino, 2016 : 350). La mayor parte de los que vivían allí (los “conventilleros”) eran italianos (47%), luego habían de otras nacionalidades como españoles (10%) y franceses (5%). Los propietarios eran casi todos italianos, que justifica la razón por la cual otros italianos elegían este tipo de casa. Se construyeron con elementos pobres, justo para que tuviesen cuatro paredes y un techo: placas de zinc y pintados de muchos colores, permanecidos hasta ahora, que es lo que más caracteriza al Barrio junto a Caminito, el “puente” de la calle principal que antes se llamaba con la palabra genovesa *Puntín*. Hoy en día, también, esos mismos edificios hospedan tiendas de souvenirs o lugares donde comer asados, otro elemento que caracteriza a la cultura argentina. Para protestar por esas condiciones inaceptables, muchos de los italianos –especialmente mujeres dado que eran ellas que se ocupaba de las tareas en el conventillo– empezaron a realizar huelgas en 1907, principalmente por los altos precios que pagaban para estar allí.

“Las mujeres tuvieron una destacada participación durante la huelga. Ausentes los hombres durante el día, fueron ellas quienes se encargaron de asumir la defensa del conventillo enfrentando

a los caseros, a la policía y a las autoridades judiciales cuando llegaban con las órdenes de desalojo.” (Cao 2021:313)

En las huelgas participaron organizaciones anarquistas y socialistas, hecho que impulsó el Estado en intervenir. Porqué sí, entonces Buenos Aires era conocida por ser una de las ciudades con alquileres más caros. Buenos Aires, una ciudad que no es sólo centro, «Buenos Aires tiene muchos barrios, algunos importantes y otros ínfimos. [...] los barrios tienen el orgullo de sus pulperías, de sus almacenes de comestibles y despacho de bebidas [...], de sus cafés, de sus pizzerías, de sus billares, que ayudan a su fisionomía e impiden la dispersión de los miembros del barrio. Pero la gran urbe con el tiempo absorberá poco a poco a los barrios. [...] Esos barrios que olían a tango y a milonga.» (Cao 2021:305:306). Entonces además de los problemas salariales, en los conventillos no había ni sanidad, ni riqueza, ni tampoco bienestar. Un lugar donde, entre crimen y prostitución, apenas se sobrevivía. Entonces, en comparación a estos, el Hotel de Inmigrantes parecía el Paraíso terrestre.

La mixtura de todas esas culturas hizo que la futura cultura argentina tuviese una historia. Nótese, como ya dicho en el primer párrafo, que el conjunto de extranjeros trajo sus costumbres (bailes, música y tradiciones) creando uno de los mayores símbolos de la cultura argentina: el tango. Pero no fue sólo el tango en todas sus formas (canción, baile, poesía), sino también el ritmo que tiene la milonga, mucho más divertido y alegre, que deriva de una tradición de inmigrados africanos. La diferencia entre estos dos bailes se verá muy brevemente en otro capítulo, aprovechando del título de la primera película que se analizará.

1.4 ¿Quiénes son los tanos?

Tanos. Una palabra que tiene una historia curiosa. O mejor, mitad de una palabra.

El término “tano” es la aféresis de la palabra “napolitano” y es un apodo usado por los argentinos para llamar a todos los italianos que encuentran, a pesar de que estos sean o no napolitanos. Obviamente, existe su versión femenina, “tana”.

Cabe, sin embargo, explicar ese origen empezando por el primer apodo. Ya se mencionó que los primeros a llegar a la Argentina fueron los genoveses; bueno, estos eran llamados “Xeneixes” dado que era el nombre más difundido y la castellanización del dialecto genovés “Zeneize”. Hoy en día se pueden ver algunos lugares con el letrero “Xeneixe”, que quiere significar *barra brava*, con la que se definen los hinchas –alguna vez violentos– del Boca Juniors, una de los equipos de fútbol más famosos en el mundo y cuyo estadio es justo en la Boca. Los italianos del norte en general, eran llamados “Bachichas”, adaptación del apellido Battista, el más difundido entre los septentrionales (genoveses especialmente). Solamente cuando empezaron a llegar también los italianos del sur, los argentinos encontraron el apodo del que se iba a hablar: Tano. Como ya dicho al hablar del Martín Fierro, los napolitanos no se miraban con buen ojo. Al llegar al Hotel de Inmigrantes, les decían “Napolitano”: entonces, todos los Bachichas se convirtieron en Tanos (lo mismo que ocurría con *gallego* para nombrarle a todos los españoles). Esta palabra, difundida en Uruguay también, se

puede encontrar en el diccionario del lunfardo: “TANO, NA. S.= Italiano” e incluso en el diccionario online llamado *Todotango*¹, además de la RAE².

Esta sí que es una palabra rica de contenido: lunfardo. ¿Qué es el lunfardo? El próximo capítulo, y los siguientes, analizarán su origen, su historia y su posible traducción.

¹ *Tano* [última visita: 3/08/24]: <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=tano>

² *Tano* [última visita: 3/08/24]: <https://dle.rae.es/tano>

CAPÍTULO 2

Lunfardo: el argot de los argentinos

Un verdadero crisol de etnias el que se creó en Buenos Aires a finales del siglo XIX. Una mixtura de culturas que dio lugar a otra cultura: la de Argentina. Esa fuerte oleada de inmigrantes, llamada por algunos una «avalancha migratoria», constituía al mismo tiempo un crisol de lenguas, así que desde entonces un nuevo fenómeno lingüístico nació en la Capital federal: el lunfardo.

2.1 Los fenómenos lingüísticos en la Argentina

En primer lugar, hay que recordar que el español de Argentina ya es una peculiaridad. Después del siglo XIX se añadieron «nuevas resultancias idiomáticas que afectan la peculiaridad lingüística rioplatense en su más íntima y profunda idiosincrasia, [...]» (Cancellier 2021: 414). Entre estas nuevas resultancias cabe mencionar las dos más sobresalientes: el cocoliche y, el objeto de nuestra tesis, el lunfardo.

Antes de sumergirnos en lo que es el lunfardo y todo el análisis a él dedicado, cabe mencionar la diferencia con el cocoliche, para una mejor comprensión. Básicamente, los dos son relativos a niveles diferentes: el cocoliche, que afecta el nivel fonético-fonológico, morfo-sintáctico y léxico-semántico, es el resultado de estructuras lingüísticas diferentes que se influyeron la una con la otra; pasaba que costaba mucho esfuerzo a los extranjeros comunicar entre sí y con los argentinos, por esta razón necesitaban encontrar una 'lengua puente' que tuviese estructuras de una lengua y de otra, como una 'confusión entre idiomas' (era difícil tratar de entenderse entre italianos de diferentes regiones, imaginen entre italianos y argentinos). El lunfardo, en vez, afecta el nivel léxico, y es el conjunto de italianismos y regionalismos italianos. Por esta razón, en el primer capítulo se mostró lo importante que fue para Argentina la inmigración italiana. Hay otra diferencia que resalta entre los dos fenómenos; es decir, que mientras el lunfardo sigue hoy en día en el habla cotidiano de los argentinos y también uruguayos, el cocoliche tendió a desaparecer progresivamente. O mejor, dejó de existir en la realidad lingüística pero siguió sobreviviendo en la literatura (véase el *Juan Moreira*, obra más famosa de Eduardo Gutiérrez), especialmente en el género teatral típico argentino: el sainete, que justo dio lugar al tipo de personaje dramático del «tano», que ya se ha dicho ser el aféresis de la palabra *napolitano*. De hecho, el sainete representa la confusión del conventillo, con una punta de sarcasmo e ironía, con un español lisiado dentro de las cuales ya se insertaron palabras en lunfardo, deformación que recupera el motivo de la inmigración: adentro de las piezas teatrales están representados los gallegos (españoles), los rusos (judíos), los turcos y como ya dicho, los tanos (italianos).

Pero ahora ha llegado el momento de hablar de lo que consiste, efectivamente, el lunfardo.

2.2 Cómo nació el lunfardo y de dónde

A poco a poco, los que poblaban los conventillos, se fueron a vivir en los suburbios, en los bajos fondos de la Capital; pero esto conllevaba ciertas consecuencias. Una de estas, la necesidad de los delincuentes (en particular en los conventillos) de seguir hablando entre sí utilizando unos ciertos

códigos. De aquí, el nacimiento del lunfardo como primer utilizo: los lombardos, inmigrados desde la región Lombardía en Italia, eran por la mayoría usureros y prestamistas de dinero. Por esta razón, *lombardo* llegó a ser sinónimo de *ladrón*, ya que deriva también del dialecto romanesco. La palabra lunfardo, deriva justo de *lombardo*. Entonces los ladrones (de los que existían varios tipos como *pinguistas*, *escruchantes* o *biabistas*), los delincuentes y criminales, para seguir con sus engaños, utilizaban su habla específica: el lunfardo, de hecho. Se trataba de un conjunto de palabras que derivaban de todos los dialectos de Italia, que fuera siciliano, véneto, genovés, romano u otros. Además de ser utilizado entre ladrones como discurso críptico alrededor de policía, sus propias víctimas, etc., se lo utilizaba también una vez en la cárcel. Entonces, paralelamente a la formación de la identidad argentina, se iba agregando una nueva manera de hablar. Porqué sí, utilizar el lunfardo como código entre delincuentes no era el único utilizo. De hecho, quien dice que el lunfardo es sólo un habla de ladrones, comete un error, como afirma Teruggi que hoy en día se encuentra en el habla de cualquiera: por ende o son todos ladrones, o el lunfardo no acabó de contar su historia. (Teruggi 1974:12 citado en Le Bihan 2011:23)

Hay unos autores –Lugones, Drago, Dellepiane, Álvarez y Gómez– que escribieron sobre el lunfardo. Para ser más específicos, escribieron sobre sus mismas historias, conectadas al lunfardo: Álvarez y Lugones eran policías antes de ser periodistas que escribían de los crímenes en Buenos Aires; mientras que Drago, Dellepiane y Gómez estuvieron por un tiempo en Europa, donde aprendieron los aspectos de la ciencia de la criminología y en las cárceles de Buenos Aires entrevistaron a policías y delincuentes. Las obras –*Los beduinos policiales*, *Los hombres de presa*, *Contribución al estudio de la psicología criminal. El idioma del delito*, la colección de ensayos *Memorias de un vigilante* y *La mala vida en Buenos Aires*, respectivamente, y que van desde 1879 hasta 1908– intentan explicar no solamente los términos en lunfardo (resaltados en cursiva) sino también como estos eran utilizado, es decir, su utilizo clandestino (Lorenzino 2016: 338: 339). Los más sobresalientes resultan ser: *hurtar* (sinónimo de trabajar), *otario* (serían las víctimas ingenuas de los ladrones) y *biabas*, o sea los asaltantes. Los cinco, de todas maneras, ofrecieron una documentación que muestra una comparación léxica del corpus lunfardo:

Tabla 1. Vocabulario lunfardo con las cinco fuentes del corpus. (Lorenzino 2016: 345)

	Lugones (1879)	Drago (1888)	Dellepiane (1894)	Álvarez (1897)	Gómez (1908)
Total de palabras	78	34	428	33	64
Palabras compartidas con Dellepiane	60	33		15	40

Porcentaje compartido	85%	97%	100%	45%	63%
-----------------------	-----	-----	------	-----	-----

Esta tabla muestra en cada una de las obras comparados a Dellepiane, que sirve como referente, ya que el suyo fue el léxico lunfardo más extenso en sus estudios. Algunas palabras, como por ejemplo *guita* (dinero), *atorrar* (dormir) y *escrachar* (derribar por la fuerza) perdieron su categorización en el lunfardo, ya que ahora, según un estudioso llamado Gobello, se pueden encontrar tranquilamente como pertenecientes al porteño.

Palabra que merece la pena visualizar con más atención, son:

-*encanar* (arrestar) que deriva del conjunto entre el término del dialecto veneciano *incaenar* (encadenar) y el término lunfardo *cana* (prisión, que se dice también *madrasta*);

-*cumple*, de ‘cómplice’ (simbolismo de sonidos);

-*león*, ‘pantalones’ + ‘león’ (modificación fonética);

-*escabiar*, ‘beber en exceso’ < genovés *scabbio* (vino), (por grupos consonánticos);

-*nono*, *nona* ‘abuelo, abuela’ < italiano *nonno*, *nonna* (abuelo, abuela), (las consonantes dobles se simplifican en lunfardo);

-*tano*, *tana* ‘italiano, italiana’ < ‘napolitano’ (abreviatura o recorte de palabras extensas);

-*guitero* ‘recaudador de dinero robado’ < lunf. *Guita* ‘dinero’;

-*facha* ‘cara’ < italiano *faccia*;

-*cazote* ‘golpe’ < italiano *cazzotto* ‘golpe’;

-*coso*, *cosa* ‘tipo, individuo’ < italiano *cosa* ‘objeto cualquiera’;

-*chao* ‘adiós’ < italiano *ciao* o genovés *chau* (en italiano como saludo de despedida y de encuentro; en el área ríoplatense solo para despedirse);

-*berretín* ‘capricho, manía’ < genovés *berettin*;

-*pibe*, *piba* ‘muchacho, chico’ < genovés *pivetto* o *pivellino*, utilizado especialmente por los de la Academia naval genovesa para llamar a los alumnos del primer año.

Al final de este capítulo, una sección de vocabulario se mostrará una secuencia de palabras en lunfardo más amplia.

2.3 El rol del tango para el lunfardo

Entonces, como se fue ilustrando hace poco, el lunfardo nació desde los dialectos italianos y, para que los maleantes pudieran hablar sin que la policía entendiera. Pero, ¿Cómo pasó a hablarse por toda la población? Aquí hay que pasar al marco cultural de Argentina. Ya se había explicado que el

cocoliche dejó de utilizarse en el uso cotidiano porque encontró su destino en los teatros; algo similar pasó con el lunfardo. Específicamente, el lunfardo –cuya reputación no empezó en las mejores maneras dado que era lenguaje de delincuentes– pasó por los teatros también, además de la literatura en general. Al mismo tiempo que ocupaba las escenas teatrales, sin embargo, el lunfardo entraba en las letras del tango cantado. Al parecer, lunfardo y tango tienen una relación verdaderamente estrecha entre sí. En una entrevista por el presentador argentino Juan Di Natale en su transmisión *Todo tiene un porqué*³, la doctora en letras, y miembro de la academia porteña del lunfardo, Dulce Dalbosco, habla de una relación de «mútuo enriquecimiento» que hay entre tango y lunfardo. Efectivamente, son muchas las canciones de tango llenas de lunfardismos, pero también hay otras que tienen pocas. Además, dice Dulce Dalbosco, “el tango habla de muchas cosas, cosas de las que se habla también en la poesía. [...] Ahora, lo que tiene de particular el tango es que habla de todos esos temas, de los que siempre se habló, pero con un lenguaje que es el propio del hombre común, del hombre porteño. Y en ese sentido, el lunfardo, entonces, es lo de darle color local a esos temas más universales.” Así que, el habla porteña, el lunfardo, se fue difundiendo a todo el País, hasta alcanzar las clases más altas.

El nombre que se nos ocurre por primero al hablar de letras de tango es seguramente Pascual Contursi. Él, que era músico, poeta y letrista de origen salernitana, escribió *Mi noche triste* (1916), que fue uno de los primeros tangos que contenía palabras lunfardas. Hasta aquel momento, el género musical rioplatense era solamente música sin palabras.

Mi noche triste (1916)⁴

Percanta que me **amuraste**
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
Y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso **me encurdelo**
pa’ olvidarme de tu amor.

Cuando voy a mi **cotorro**
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa’ poderme consolar.

³ Entrevista Dulce Dalbosco, *Todo tiene un porqué* [última visita: 16/08/24]:
<https://www.youtube.com/watch?v=VegGN2Me5uw> (28:10-51:22)

⁴ El Ciruja, <https://tacchisolitari.altervista.org/i-testi/el-ciruja-tango/> [última visita: 17/08/24]

Ya no hay en el **bulín**
aquellos lindos frasquitos,
arreglados con moñitos
todos del mismo color.
El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

De noche, cuando me acuesto
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre llevo bizcochitos
pa' tomar con matecitos
como si estuvieras vos,
y si vieras la **catrera**
cómo se pone **cabrera**
cuando no nos ve a los dos.

La guitarra, en el ropero
todavía está colgada:
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Como se ha podido notar, no hay una gran cantidad de lunfardismos, los cuales se han destacado en negrita. En esta letra, se pueden contar ocho: los verbos *amuraste*, del verbo “amurar”, abandonar; *me encurdelo*, del verbo “encurdelar” que es sinónimo de embriagar, beber mucho alcohol y por último de la categoría verbal, *campaneando*, del verbo “campanear”, que significa mirar sin hacerse notar. Luego siguen los sustantivos *percanta*, “mujer”, *cotorro*, que es lo mismo que *bulín*, “habitación”, donde se sitúa la *catrera*, es decir la cama. Finalmente un adjetivo, *cabrera*, que, junto al verbo de cambio “ponerse” da lugar al significado de “ponerse molesto, desconfiado”.

Este tango, cuyo nombre originario era *Lita*, pasó en las manos de otro grande músico, actor y sobre todo el primero cantor de tango, Carlos Gardel, que nació en Tolosa pero fue naturalizado argentino. Al parecer, en 1917 durante una actuación de Gardel en Montevideo, Contursi aprovechó para acercarle su composición *Lita* sobre las notas tangueras de Samuel Castriota, convenciéndolo a hacerla ‘suya’ con unas futuras interpretaciones en teatros primero, y grabándola ese mismo año. Así se estrenó *Mi noche triste*. Como se habrá podido intuir, la letra trata de una mujer que abandonó el protagonista, quizás una prostituta, dada la presencia de elementos de lugares íntimos y privados tales como la habitación y la cama.

Se puede constatar que ese mismo año es considerado el momento de auge de la relación entre tango y lunfardo que, también gracias a los medios de comunicación tales como radiotelefonía y televisión, el lunfardo es bien difundido a toda la población. De hecho, pocos años después en 1933, se estrenará la película *Tango!*, una película donde convergen tango, música y lunfardo actuada por la protagonista absoluta e incuestionable Tita Merello.

Véanse, por ejemplo, también la introducción de otra canción tanguera escrita por Contursi, *Flor de fango* (1917)⁵, que solamente en los primeros versos cuenta con cuatro palabras en lunfardo:

“**Mina** que te **manyó** de hace rato,
perdoname si te bato
de que yo te vi nacer...
Tu cuna fue un conventillo
alumbrado a querosén.
Justo a los catorce abriles
te entregastes a las farras,
las delicias del **gotán**...
Te gustaban las alhajas,
los vestidos a la moda
y las **farras** de champán.”

Como sustantivos se debe poner atención al término *Mina*, la palabra más utilizada para llamar a la mujer, que se encuentra en una gran cantidad de discursos de la época (véase capítulo 4); *farras* para referirse a las fiestas; *manyar* deriva del italiano “mangiare”, comer o en este caso, conocer. Si se quiere buscar más sobre el origen o los varios significados de lunfardismos, el diccionario online *Todotango* puede ser muy útil.

Tras escribir sus primeras canciones de tango, se mudó a Europa en 1927: primero a España, luego a Francia, donde, precisamente en París, escribió su tango más conmovedor: *Bandoneón Arrabalero*. Un gran artista Contursi, el que “convirtió las voces callejeras en la materia prima de la poesía tanguera”⁶.

Fueron muchos los letristas de tango: además de Pascual Contursi, cabe mencionar a Celedonio Flores, letrista de Gardel, Alfredo Le Pera y Ángel Villoldo, considerado otro pionero del tango además que músico. En cuanto a este último, su tango *El Porteñito* (1903) contiene palabras lunfardas como “vento”, “filar”, respectivamente un sinónimo de dinero y flirtear. Sin embargo, el tango cantado más emblemático por tener letras en lunfardo es *El Ciruja* (1926) de Alfredo Marino : “ Recordaba aquellas horas de *garufa* (=fiesta, diversión)/ cuando *minga* (=nada)de *laburo* (=trabajo) se pasaba/ meta *punguía* (el robo de billeteras), al codillo *escolaseaba* (apostaba)/ y en los *burros* (= carreras de caballos) se ligaba un *meteión* (conquista amorosa, enamoramiento); /cuando no era tan *junao* (conocido) por los *tiras* (=policías), /le *lanceaba* (= probaba suerte) sin tener el *manyamiento*, (sin saber) /una *mina* (mujer)le *solfeaba* (robaba) todo el *vento* (dinero) /y jugó con su pasión” según dice el estribillo. Ahora bien, aquí se pueden contar encima catorce palabras en lunfardo. Se trata de la historia de un hombre que no trabaja (o *labura*), pero gana dinero

⁵ *Flor de Fango* [última visita: 17/08/24]: <https://www.todotango.com/musica/tema/186/Flor-de-fango/>

⁶ *Todo tiene un porqué* [última visita: 16/08/24]: <https://www.youtube.com/watch?v=VegGN2Me5uw>

robando billeteras (que es lo que hace la categoría delictiva de los *pinguistas* de los que se hablaba antes). Este dinero lo gasta haciendo apuestas en el hipódromo, asistiendo a las carreras de caballos (*burros*). Aquí encuentra a una mujer (o *mina*) de la que se enamora: el dinero lo gastará también con ella, que, siendo una prostituta, juga con su amor.

Todos los letristas de tango, entonces, gozaron de una fama extraordinaria gracias a la difusión mediática de sus canciones en lunfardo. Hasta que, en 1943, el gobierno argentino decidió censurarlo. Era precisamente el 14 de octubre de 1943, cuando el presidente provisorio Pedro Pablo Ramírez –que había empezado su gobierno pronazi con un golpe de estado– decidió censurar los radios que transmitían canciones en lunfardo. Esto de promover modismos, según su lógica, habría detenido la inmoralidad con la que se identificaba ese tipo de expresión lingüística. Además, hizo modificar (reescribir y grabar nuevamente) algunos de los mayores títulos tangueros: modificaciones que acabaron siendo un conjunto de disparates. La primera censura la hizo, curiosamente, el ex letrista de tango Vicente Crisera, quien trabajaba en radiocomunicaciones, hacia la canción *Club de barrio*, de Leopoldo Díaz Vélez, por tratar de un prostíbulo en sus letras. Se modificaron también *Mano a mano*⁷, del gran letrista Celedonio E. Flores, la cual fue modificada de:

“Rechiflao en mi tristeza, hoy te evoco y veo que has sido, en mi pobre vida paria solo una buena mujer...” a:

“Te recuerdo en mi tristeza y al final veo que has sido, en mi existencia azarosa más que una buena mujer”.

Pero la modificación no era oportuna, ya que el autor con la palabra “rechiflao” no quería ofender; y “mi pobre vida paria” ni era lunfardo.

Entre otras, *La Maleva* pasó a ser “La mala”; *El cirujar* fue “El hurgador de basurales”; *Chiqué* se convirtió en “El elegante” y *El bulín de la calle Ayacucho* fue rebautizado “Mi cuartito”. Situaciones casi hilarantes, unas disparatadas, esas modificaciones impuestas por Ramírez.

Una vez restablecida la institucionalidad democrática en 1946 con Juan Domingo Perón, se puso fin a la censura, tras una petición de los mismos músicos y poetas tangueros. Tres años después, durante un encuentro entre los artistas y el Presidente de la Nación, éste último se les acercó a Alberto Vaccarezza, uno de los artistas, diciéndole en puro lunfardo: “Don Alberto, me enteré que los otros días lo afanaron en el bondi”⁸, como decisivo golpe de gracia a la prohibición del lunfardo.

2.4 El lunfardo: ¿idioma, argot o dialecto?

Era el 6 de julio de 1878 cuando apareció por primera vez el término «lunfardo»: fue en el diario argentino La Prensa, en un suelto llamado “El caló de los ladrones” (el caló es el dialecto de los gitanos españoles) publicado en forma anónima. Al año siguiente, Benigno Baldomero Lugones, un escribiente de la policía que ya fue mencionado antes, publicó dos artículos en La Nación donde el término “lunfardo” era utilizado como adjetivo, junto al sustantivo “léxico”; se puede constatar,

⁷ *Mano a mano* [última visita: 24/09/24]: <https://www.accademiadeltango.com/2023/10/31/mano-a-mano-letras-esteban-celedonio-flores/>

⁸ Afanar= robar, estafar; bondi= ómnibus.

entonces, que él fue el primero, con nombre y apellido, que utilizó este adjetivo que le daba una identidad auténtica y que la historia sucesivamente consideró como adapta.

Hay unos estudiosos que se dedicaron al fenómeno del lunfardo: entre otros, destaca siempre el nombre de José Gobello.

José Gobello (1919-2013) fue un escritor, ensayista y periodista argentino hijo de inmigrantes italianos. Era de familia humilde, que ni siquiera podía garantizarle la institución secundaria; de hecho, fue él que pagó sus propios estudios una vez adulto, cuando se había dado cuenta de que era la persona más adecuada para la difusión e institución del lunfardo, al que dedicó toda su existencia. En 1951 fue electo diputado nacional por el peronismo. Se desempeñó en la cámara baja entre 1952 y 1954. Fue en esta temporada cuando escribe *Lunfardía*, su primer libro dedicado al idioma callejero, presentado como un libro que presentaba un «repertorio de palabras dichas de otra manera»⁹. Cuando el peronismo volvió al poder, Gobello fue detenido y constringido a dos años de cárcel. Aquí escribió su segundo libro, *Historias con ladrones*. Pocos años después, entre la década de los años 60 y 70, salieron *Breve diccionario lunfardo*, *Primera antología lunfarda*, *Las letras del tango*. *De Villoldo a Borges*, *Nueva antología lunfarda* y *El lenguaje de mi pueblo*. Decidió en 1962, tras un tiempo de proyectación con Nicolás Olivari y Amaro Villanueva, fundar una Academia del lunfardo, junto con Luís Soler Cañaz y León Venaroz, sueño que se cumplió exactamente cuatro días antes de Navidad de ese año. Un proyecto que tuvo mucho éxito, como pronto se demostró. Gobello, el hombre al que se le reconoce “el haber difundido y desmitificado el lunfardo”, según las palabras de su amigo Olivari, murió en 2013. En su honor, y en honor del lunfardo y de la importancia lingüístico-cultural que este hombre le dio con sus estudios y proyectos, todos los 5 de septiembre se festeja el Día del lunfardo, basado en la inspiración del día de publicación de *Lunfardía* (5 de septiembre de 1953).

Estudiar el lunfardo significa “estudiar el lenguaje de Buenos Aires y todas las manifestaciones culturales de Buenos Aires”, afirma Oscar Conde –profesor universitario y doctor en letras, poeta, ensayista e investigador– en una entrevista con Juan di Natale a *Todo tiene un porqué*¹⁰. Así que la Academia de Gobello tuvo una influencia indescribible en el siglo XX.

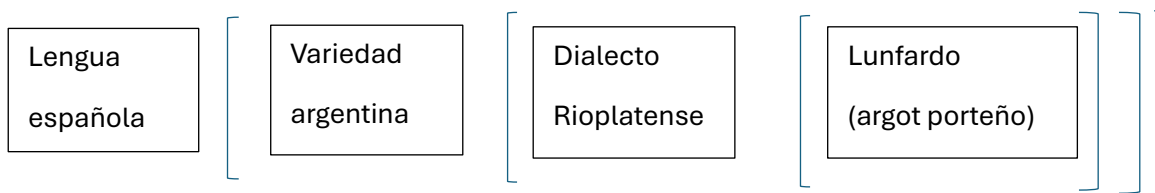
De todas maneras, según Gobello (1967:89 citado en le Bihan 2011:23) el lunfardo, no es ni un idioma, ni un dialecto, sino un vocabulario que enriquece no sólo el español hablado en Buenos Aires sino también la literatura, la poesía, las letras de tango. Entonces, ¿qué es? El lunfardo, cuya parte italiana influye hasta un 40%, es el argot que los argentinos hicieron suyo, y que, siempre Gobello, es el habla de la gente «cuando comienza a entrar en confianza». El profesor Conde distingue generalmente¹¹: “Una lengua es el español. Un dialecto sería el español que se habla en el Río de la Plata [el rioplatense]: eso es una variedad del español o un dialecto. El lunfardo es, en todo caso, una parte de ese dialecto. Una parte que solo afecta a un conjunto de palabras; [...] es un argot. Un argot sería,” sigue, “un vocabulario popular. [...] Los hay en casi todos los Países del mundo y son fenómenos muy urbanos; es decir, surgen en las ciudades y luego pueden quedarse ahí [en las ciudades] más o menos acotados al uso ciudadano, o pueden ampliarse al resto del País, que es lo que ha sucedido con muchísimos argots durante todo el siglo XX, [...] que ya son argots nacionales. Y el

⁹ *Todo tiene un porqué* [última visita: 16/08/24]: <https://www.youtube.com/watch?v=VegGN2Me5uw>

¹⁰ *Todo tiene un porqué* [última visita: 16/08/24]: <https://www.youtube.com/watch?v=VegGN2Me5uw>

¹¹ *Todo tiene un porqué* [última visita: 16/08/24]: <https://www.youtube.com/watch?v=VegGN2Me5uw>

lunfardo es eso, un argot nacional.” Otra fuente que confirma esta tesis que considera el lunfardo como un argot es la enciclopedia Treccani, que dice que el término francés «argot» indica primero “il vocabolario e la fraseologia segreta dei malviventi, poi anche il complesso dei termini speciali usati da una classe professionale o sociale e, per estens., un modo di parlare triviale, plebeo o eccessivamente familiare [...]”.¹² Treccani, al parecer, no es la única enciclopedia que considera el argot un lenguaje particular. El sitio de la RAE, asimismo, escribe que es un “lenguaje especial entre personas de un mismo oficio o actividad”¹³, con el objetivo implícito de dejar criptado el mensaje que se quiere transmitir y mantenerlo adentro de un determinado grupo de personas, que al final justifica el porqué se utilizaba entre delincuentes. Al mismo tiempo, no hay que confundir los conceptos de “dialecto”, “idioma” y “argot”. El tema es que contrariamente al dialecto y al idioma, el argot se habla entre personas de un grupo mucho más reducido. Nótese esta definición: “Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) [...] Dialecto: Ling. Sistema lingüístico derivado de otro; normalmente con una concreta limitación geográfica, pero sin diferenciación suficiente frente a otros de origen común. [...] Dialecto es una variante de la lengua principal usata por un grupo en una región determinada (el dialecto paisa, costeño, santandereano, cundiboyacense, etc.)” y, la lengua, es “el sistema de signos arbitrarios que los humanos creamos y usamos para la comunicación con los demás (la lengua española)”, sugiere el sitio Arte y Parte¹⁴. Esto confirma la información que dio el profesor Oscar Conde en la entrevista. Se puede, entonces, ilustrar en un esquema el concepto del caso argentino:



Claramente, si el lunfardo es un fenómeno que nació en área rioplatense, esta variedad llegó a la ciudad de Rosario y la ciudad uruguaya de Montevideo, también.

15



Y del momento que nació de los suburbios, hay gente de Argentina hoy en día que todavía no lo habla; o mejor, ya que no lo consideran un habla elegante, algunos prefieren no utilizar lunfardismos, aunque la mayoría de las veces los entiendan. El argot existe, como decía el profesor, en muchos Países: es suficiente pensar en Francia, donde predomina el argot, en Brasil la gíria, en Chile la coa, en Estados Unidos el slang...Es un fenómeno bastante común, que cada País personaliza a su propia manera.

¹² Argot, <https://www.treccani.it/vocabolario/argot/> [última visita: 26/09/24].

¹³ Argot, <https://dle.rae.es/argot> [última visita: 26/09/24].

¹⁴ Dialecto, lengua, argot, <https://www.ayp.org.ar/project/dialecto-jerga-y-argot/> [última visita: 26/09/24].

¹⁵ Imagen tomada de https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Rioplatense_Spanish_area_main_cities.jpg [última visita: 26/09/24].

Otro gran maestro del tema, Mario Teruggi (1919-2002), escritor y obviamente lingüista de lunfardismos, confirma la tesis de Conde: “el argot porteño se está convirtiendo en el argot argentino” (Teruggi 1974:16 citado en le Bihan 2011: 24). Según él, como escribe en sus libros como *Panorama del lunfardo* (1979), los idiomas que están adentro del lunfardo, y que por ende que lo constituyen, son obviamente el español y el italiano y, añade, el francés, el inglés y el grupo gallego-portugués. No es objeto de esta tesis mostrar ejemplos de cada lengua, pero seguir con el caso italiano aportará una serie de ejemplos en los que cabe hacer hincapié: *facha*, del italiano ‘faccia’, es decir “cara”; *farabute*, de ‘farabutto’, *bribón*, que es el mismo título de un tango, estrenado en 1928; *pibe*, del genovés ‘pivetto’ o italiano jergal ‘pivello’ que significa “niño, joven”; *nono*, de ‘nonno’, “abuelo”, del que tomó el nombre el tango *Nonino*...Está clara, como siempre, la relación estrecha que hay entre lunfardo y tango.

2.5 ¿Existen diccionarios de lunfardo?

Como recién se ilustró en el párrafo anterior, en el siglo XX se publicaron diferentes libros sobre los estudios del fenómeno lingüístico del lunfardo. Por ejemplo, *Lunfardía* de José Gobello, desde el cual se empezó a celebrar el Día del lunfardo cada 5 de septiembre; *Panorama del lunfardo*, de Mario Teruggi, *Nueva antología lunfarda*, otro libro de José Gobello, artículos anónimos donde apareció por primera vez la palabra «lunfardo»...Pero, ¿Existen diccionarios propiamente dichos del lunfardo? Y sobre todo, ¿Cuál fue el primero en absoluto de la historia?

Pues bien, el primer nombre de autor de diccionarios ya ha salido en esta tesis. Se trata de Antonio Dellepiane, que decidió, en anexo a su libro *El idioma del delito* (1894) añadir un pequeño diccionario lunfardo-castellano que incluía sí todas las palabras en lunfardo pero no todas del mundo delictivo –como por ejemplo *morfar*, “comer”, que no tiene nada que ver con el crimen. Se trataba de un diccionario, como ya dicho, pequeño, es decir que contaba con poco menos de 550 entradas. Dellepiane, además de haber estudiado criminología en Europa, era un abogado penalista argentino.

Al parecer, el segundo diccionario de lunfardo lo escribió en 1915 el guardacárcel Luis Villamayor. Este, a diferencia del primero, incluía poco más de 1500 palabras y se publicó con el nombre de “El lenguaje de bajo fondo”. En su interior, también las palabras eran conectadas al mundo delictivo, por la mayoría. A final de este capítulo, se pondrá en anexo un diccionario de los finales del siglo XIX, una versión lunfardo-francés conservado en la Biblioteca Serrano del Centro Educativo San Francisco Javier, que cuenta con aún menos palabras que el primero (poco más de unas 400) y está rico de lenguaje delictivo, como callejero, sexual, palabras relacionadas con el dinero, la violencia, etc.que será menester analizar.

Ahora bien, hoy en día, según lo que escribe la página web oficial del gobierno argentino, existen unos 6000 lunfardismos, a los que se agregan alrededor de 70 cada año, como constata la Academia Argentina del Lunfardo. Aquí sigue, antes de la transcripción del diccionario lunfardo-francés, la propuesta de la página oficial misma de las palabras más icónicas y emblemáticas de una novela escrita en lunfardo con el nombre de *La muerte del Pibe Oscar* de Luis Villamayor que Oscar Conde editó y analizó en 2015.

GLOSARIO LUNFARDO (*La Muerte del Pibe Oscar, 1926*)

Afanar: robar. Del antiguo español popular.

Biaba: paliza. Del italiano “biada”. Refería al alimento que se daba comer a los animales.

Bondi: colectivo. Del brasileñismo “bond”, surge en Río de Janeiro en 1876 y su origen aludía al tranvía.

Chabón: tipo. Del español. Fórmula de tratamiento innominada de llamar a alguien. Contracción de chambón, que refiere a una persona poco hábil.

Changa: ocupación transitoria. Del español familiar, negocio de poca importancia.

Chamuyar: conversación, habla. Del caló, hablar. Habilidad para persuadir.

Facha: rostro. Del italiano “faccia”.

Fiaca: desgano, pereza. Del italiano “fiacca”.

Groso: importante, grande. Del portugués “grosso”. Surge en Brasil en la década de 1980.

Guita: dinero, moneda. Del español popular.

Laburo: trabajo. Del italiano “lavoro”.

Malandra: delincuente, mal viviente. Del español “malandrín”.

Matina: mañana. Del italiano “mattina”.

Mina: mujer, chica. Del italiano jergal.

Morfar: comer. Del italiano “morfa” (boca).

Pibe: niño, joven. Del italiano genovés “pivetto”; también del italiano jergal “pivello”.

Pilcha: ropa. Del araucano¹⁶ “pilcha” (arruga).

Quía: persona. Del español “quídam”, que significa “sujeto indeterminado, alguien de poca monta”. Tomado del latín “quiddam”.

Quilombo: lío, desorden. Africanismo. Del quimbundo: aldea. Se usaba en el Brasil del sig XVII para darle el nombre a las aldeas clandestinas que armaban los esclavos fugitivos. La palabra quilombo pasó al Río de la Plata primero con sentido de prostíbulo y luego como lío, desorden.

Trucho: falso, falta de calidad. Del español “trucha” (persona astuta).

Tuje: buena suerte. Del idish¹⁷ “tujes” (uno, cola humana).

Yeca: experiencia. *Vesre* de la palabra española “calle”.

Yuta: policía. Del italiano, forma contracta de “yusta”, y se trata de una rioplatenización de la palabra italiana “giusta”. La giusta en Italia es quien lleva a la justicia.

¹⁶ Lengua de la población indígena en la zona andina del Chile durante la época de la conquista española.

¹⁷ Lengua germánica de la población judía de la Europa central oriental.

2.6 Propuesta de diccionario lunfardo

DICCIONARIO LUNFARDO:

Abreviaciones: F.= femenino ; M.= masculino; S.= sustantivo; A.= Adjetivo; Excl.: Exclamación; Adv.= Adverbio; V.= verbo; Interj.= Interjección.

A

AFANADO, DA. S. = Robado // Dícese también de la abultada ventaja que se ha obtenido en una competencia deportiva.

AFANAR. V. = robar, fanar // Cobrar en demasía.

APUNTAR. V. = Hacer la corte a una mujer.

ARRIMAR. V. = (...la chata, el carro) Acercar el cuerpo en la preparación amorosa //Unirse en concubinato.

ATORRANTA. f. S.A. = ramera /Mujer de mala vida.

B

BACÁN, NA. A. y S.= Adinerado, de buena vida.

BAGAYO. M. S. = Mujer fea //Objeto introducido de contrabando //Paquete //Algo aburrido, bodrio.

BALCONEAR. V. = Por extensión de mirar pasar a la gente desde el balcón, es matar el tiempo tras las vidrieras del bar mirar, espiar.

BATIFONDO. M.S.= Escándalo // (Tener un...) Asunto desagradable.

BERRETA. M. A. = Bastardo, de poca calidad y fina apariencia.

BOCHAR. V.= Reprobar en el examen.

BOLUDO. Adj. = Tonto, lerdo, de poco alcance.

BRONCA. F. S.= Enojo

BUDÍN. M. A. y S. =Mujer linda

BUDINAZO. M.A. y S.= Aumentativo de "budín".

BUFARRÓN m. S. (BUFA, BUFARRETA)= Hombre que ejerce el papel activo en la relación carnal con otra persona de su sexo, principalmente con menores.

BULÍN m.S. = Cuartito, habitación del soltero y/o para citas amorosas.

BURRO. M. A. Y S. = Caballo de carrera

C

CACHADA. F.S. = Broma, burla.

CACHADOR, RA. S. = Habitual o practicante de "cachadas".

CACHAR, V. = Bromear //Tomar, asir.

CAFISHIO. M. A. y S.= Rufián, proxeneta // (...negro) Teléfono público. En la segunda acepción, se denomina así al teléfono porque la mayoría de las veces se queda con la moneda cuando la comunicación no ha podido efectuarse.

CAJETEAR. V.= Estafar, engañar

CAMBA. M. Y f.S.= Vesre de “bacán” (“bacán” al revés)

CAMBIASO. M.S.= Variante del robo que consiste en reemplazar una cosa por otra tan sólo en apariencia igual, o en la que se altera el contenido de un envase.

CAMORRA. F.S.= Pelea.

CAMOTE. M.S.= Enamoramiento intenso, hasta la vergüenza.

CAMPANA. M.S.= Ladrón cuyo oficio consiste en advertir la llegada de extraños, situándose cerca –pero no en evidencia– del lugar del hecho. Toma su nombre de la circunstancia de tocar alarma.

CAMPANEAR. V.= Observar una situación o una persona //Oficiar de “ campana”.

CANA. M. Y f.S.= Policía, en todas las jerarquías// Comisaría, establecimiento carcelario.

CANERO,RA.S y A.= Persona con experiencia de cárcel.

CAÑA. F.S.= (Bajar la ...) Resolver sin apelación una cosa// Declarársele a una mujer.

CARBURAR. V.= Funcionar, obrar, pensar.

CARRO. M.S y A.= Mujer fea // (Tirar el ...) Mantener al amante, sin distinción de sexo.

CARTÓN. M.A.= Inepto, tonto.

CASOTE. M.S.= Cachetada.

CASTAÑA. F.S.= Trompada.

COGER. V.= Practicar la cópula sexual.

COMPADRE. M.S. (COMPADRITO)= Elegante// Altanero, desafiante.

COPERA. F.S. y A. = Mujer de cabaret que baila y presta otros servicios a la clientela. Viene del hecho que la empresa le da una comisión por cada copa que hace servir en la mesa donde se atiende a sus favoritos.

COSO, SA. S.= Individuo.

COTORRO. M.S.= Pieza para la cita amorosa.

CROTO. M.S. y A.= Vagabundo, individuo en mala situación económica.

CURDA. M. Y f. S. Y A.= Embriaguez.

CURRAR. V.= Robar//Engañar.

CH

CHAMUYAR. V.= Hablar, conversar, en el sentido de hacerlo con elocuencia, para un fin dado o por gusto de ser oído.

CHANCLETA. F.A. y S.= Recién nacido de sexo femenino.

CHANTA. M. Y f.S. y A. (CHANTAPUFI)= Errador //Hacedor de negocios no del todo correctos.

CHAPAR. V.= Acariciar abrazado con frenesí// Hacer buena faena en los negocios// Robar.

CHAU. Excl.= Adiós (del italiano "ciao").

CHE.= Pronombre que equivale al "tú", pero con el cual se llama y designa a un amigo o familiar.

CHIFLADO, DA. A.y S.= Enamorado, entusiasmado// Loco.

CHILENA. F.S.= En fútbol, golpe que el jugador da a la pelota que viene por sus espaldas para rechazar hacia atrás, arrojándose en el aire y mediante un fuerte movimiento de tijeras con sus piernas.

CHIMICHURRI. M.S.=Salsa picante a base de vinagre, ají y especias que se sirve para aderezar la parrillada.

CHINA, NO. S. Y A.= Originario de provincias.

CHIROLA. F.S.= Moneda de metal.

CHITRULO, LA. S. Y A.= Despectivo de "gil".

CHIVA. F.S.= Enojo, cólera //automóvil.

CHORRO, RRA. S. Y A.= Ladrón //Mucho, abundante.

CHUMBO. M.S.=Revólver // Rastro o evidencia del proyectil.

CHUPAR, V.= Ingerir bebidas alcohólicas.

CHURRO, RRA. S. Y A.= Persona bella.

CHUTASO. M.S.= En el fútbol, shot violento.

D

DESBOLE. M.S.= Despelote

DESCANGAYADO, DA. A.= Ruinoso, en mal estado de salud o forma.

DESCHABAR. V.= Confesar //Poner sobre aviso, evidenciar algo que se escondía.

DESPELOTADO.= situación o persona desordenada, llena de complicaciones.

DOLOROSA. F.S.= Cuenta a pagar.

E

EMBALADO, DA. S. Y A.= Enojado //Apurado, atropellado.

EMBALAR. V.= Enojar //Aficionar, entusiasmar // Correr, apresurar.

EMBARRAR. V.= Complicar, concluir muy mal una cosa, hacer “barro”.

EMBRONCADO, DA. A.= Enojado, con bronca.

EMBRONCAR. V.= Dar o tener bronca.

EMBROYO. M.S.= Confusión, complicación.

ENCAJETADO, DA. S.= Metido en un asunto difícil o trabajo arduo //Enamorado.

ENCAJETAR. V.= Complicar a alguien //Enamorar.

ENCAMADO, DA. S.= Acostado con vistas o practicando la relación sexual.

ENCAMAR. V.= Compartir el lecho con la pareja y en relación íntima.

ENCAMOTAR. V.= Enamorar, tender a un camote.

ENCANADO, DA. S.= Preso.

ENCANAR. V.= Llevar preso, en “cana”.

ENCURDELADO, DA. A.= Ebrio, en estado de “curda”.

ENCURDELAR. V.= Embriagar.

ENFRIAR. V.= Matar.

ENGALOYAR. V.= Tomar preso, llevar a la “gayola”.

ENGRUPIDO, DA. S.= Fatuoso, soberbio //Persona convencida de supuestos valores propios.

ENGRUPIR. V.= Mentir con mala fe, decir un “grupo” // Decir de sí mismos cosas que realcen la personalidad.

ENGUIYADO, DA. S.= Vestido con elegancia, a la moda.

ENQUILOMBAR. V.= Complicar, enredar.

ESCOLASAR. V.= Jugar a los naipes por dinero // En fútbol, gambetear con lucimiento.

ESCORCHAR. V.= Molestar //Aburrir.

ESCRACHAR. V.= Afear, arruinar //Fotografiar //Matar.

ESCRACHO. M.S. y A.= Mujer fea // Cara nada bella de una persona, particularmente cuando está surcada de arrugas.

ESGUNFIA. F.S.= Malestar indefinido que puede interpretarse como “splin”, cansancio por la contienda.

ESPIANTAR. V.= Huir //Echar, dejar cesante // Quitar, sustraer.

ESTAÑO. M.S.= Mostrador de bar // Por extensión, el bar mismo, particularmente el de barrio, de antigua data.

ESTROLAR. V.= Romper, deshacer // En fútbol, actuar agresivamente.

F

FAJAR. V.=Pegar, castigar //Cobrar caro.

FALOPA. M.S= Droga heorica, alcaloide // Por extensión, fiesta en la que los participantes se drogan // Cosa de mala calidad.

FALOPAR. V. =Administrar drogas.

FANGOTE. Ms.= Atado que hace el preso con sus ropas y enseres al salir en libertad.

FARABUTE. M.S. y A.= Individuo que siente placer en lucimiento y acompaña la relación con ademanes exagerados.

FARRA. F.S.= Fiesta, diversión.

FARREAR. V.= Participar de una "farra" // Tomar en broma una cosa o persona.

FASO. M.S= Cigarrillo.

FATO. M.S.= Negociado //Amor clandestino // Cosa que debe permanecer oculta.

FAYUTEAR. V. (Fallutear)= Traicionar, defecionar en la comisión de algo.

FAYUTERÍA. F.S.= Traición

FAYUTO, TA. S.= Falso, traidor.

FETEN. m. A.= Cigarrillo importado //Cosa de excelente factura.

FIACA. F.S.= Pereza.

FIERRO. M.S.= Puñal //Por afinidad, cuchillo // Acelerador del automóvil // (Echarse un ...) Fornicar // (Dar...) Castigar // (Ser de ...) Ser fuerte.

FIFI. M.S. y A. = Refinado, también amanerado.

FILO. M.S.= Flirt //Novio.

FILTRADO, DA. S. y A.= Loco //Cansado, enfermo.

FIOCA. M.S. y A.= Vesre sincopado de "cafishio" //Elegante, distinguido.

FORFAI. M.S. =Alusión al calibre 45 de la pistola //Estar sin dinero.

FORMAR. V.= Pagar.

FORRADO, DA. S. Y A.= Con dinero, en buena posición económica.

FORRARSE. V. Reflexivo.= Hacerse de dinero.

FRANCHUTE, TA. S. Y A.. = Francés.

FRITO. TA. A.= Malparado, muerto, perdido // Expresión de lo negativo.

FUELLE. M.S.= Bandoneón //Pulmón.

FUNCAR. V.= Obrar con acierto, actuar // También suele denotar copular.

G

GANCHO. M.S.= Nariz // Dedo// (Hacer...) Influenciar ante alguien para que acepte el amor de un tercero.

GANSO. M. S. y A.= Tonto //miembro viril.

GARCA. M y f.A.= Estafador, mal amigo /Escroc. Proviene del vestre inculto del acto de defecar.

GARPAR. V.= Vesre de pagar.

GARSONIE. F. A. o GARZONIER.= Habitación reservada para la cita de parejas.

GARUFA. F.S.= Fiesta.

GAYETA. F.S.= Trompada //Enredo // (Colgar la...) Romper relaciones amorosas.

GIL, LA. S. y A. = Tonto //En el lenguaje del hampa se aplica al hombre honrado, al que no está en el "ambiente".

GOTÁN. M.S. = Vesre de "tango".

GRASA. M. Y f.S. y A.= Tipo en mala situación económica //Humilde.

GRELA. F.S.= Mujer

GUITA. F.S.= Dinero.

H

HINCHA. m. y f.S. y A.= Fastidioso, cargoso // Desorbitario partidario de una institución deportiva.

HINCHAR. V.= Fastidiar // Estimular a un equipo deportivo.

J

JABÓN. M.S. =Susto, miedo.

JALAIFE. S. y f.A.= Fino, delicado, acomodado.

JAULA, JAULITA. F.s.= El bandoneón cuando está cerrado.

JETA. F.S.= Cara, rostro // (Estirar la ...) Enojarse.

JETÓN, NA. A.= Imbécil.

JODA. F.S.= Algaraza, fiesta // Daño //Broma.

JODER. V.= Estar de fiesta // Hacer mal // Bromear.

JODIDO, DA. A.= En mal estado // De mal carácter.

K

KILO. M.A.= Abundante.

L

LABURANTE, TA. S.y A.= Trabajador.

LABURAR. V.= Trabajar.

LABURO. M.S.= Trabajo.

LASTRAR. V.= Comer // Vomitar.

LECHE. F.S.= Suerte.

LELE. M. y f.A.= Senil.

LEÑA. F.S.= Paliza.

LEONA. F.S.= Mujer de excelente factura física.

LEONES. m.S.= Pantalones.

LEVANTAR. V.= Enamorar // Robar un automóvil // Indica también la forma activa del acto sexual.

LEVANTE. M.S.= Conquista sentimental // Represión.

LIMÓN. M.S.= Seno de la mujer.

LINYERA. M.S. y A.= Vagabundo.

LOCA. F.S.= Prostituta.

LUCA. F.S.= Billeto de mil pesos.

LUNFARDO, DA. S. y A.= Voz o idioma dialectal de uso corriente en la capital argentina.

LUNGO, GA. S. y A.= Alto.

LUSTRAR. V.= Agredir con el pie en la práctica del fútbol.

M

MACANA. F.S.= Mentira // Contratiempo, pena.

MACANEADOR, RA. A.= Fantasioso, mentiroso.

MACANEAR. V.= Mentir, exagerar.

MADAMA. F.s. = Regente de prostíbulo // Obstétrica.

MAMADO, DA. A. Y S. =Ebrio.

MAMAR. V.= Embriagar // Beber.

MAMUA. F.S.= Embriaguez.

MANGO. M.S.= Peso.

MARACO. M.S. y A.= Afeminado, de gestos delicados // Invertido sexual.

MARICA. M.S. y A.= Afeminado, excesivamente pulcro // Sodomita.

MARICÓN. S. y A.= Aumentativo de “marica”.

MATAR. V.= Ser la mujer tan bella como para alterar al hombre: “Está que mata”.

MATE. M.S. y A. = Cabeza // Inteligencia //Bebida.¹⁸

MATUFIA. M.S. y A.= Trampa, engaño.

MEJICANEAR. V.= Robar su producto a los contrabandistas.

MELANYE. F.S.= Mezcla.

MELÓN. M.S. y A.= Cabeza //Inteligente.

MENEGA. F.S.= Dinero.

MERENGUE. M.S.= Cosa complicada.

METEJÓN. M.S.= Enamoramiento // Afición desmedida.

METIDO, DA. A.= Enamorado.

MILICO. M.S.= Soldado //Agente de policía.

MINA. F.S.= Mujer.

MINÓN. M.S. y A.= Aumentativo de “mina”.

MINUSA. M.S.= Mina.

MISTONGO, GA. A.= Pobre.

MORFAR. V.= Comer.

MORFE, MORFI. M.S.= Comida.

MORLACO. M.S.= Moneda, dinero.

MOSCA. F.S.= Dinero.

MUFA. F.S.= Moho // Mala suerte // Bronca.

MUFADO, DA. A.= Enojado

MUFAR. V.= Enojar, irritar.

¹⁸ *La bebida típica de Argentina (seguida inmediatamente por el Fernet y cola, pero mientras esta se utiliza más en las fiestas, el mate es la bebida omnipresente cuando hay un argentino alrededor): se trata de una infusión de agua caliente con yerba mate, de hecho el ‘polvo’ que deriva de una planta sudamericana y que se encuentra ya preparado en bolsitas de plástico en los supermercados, que se toma dentro de un envase de calabaza vaciado de su interior. Se toma con la *bombilla*, la pajita hecha a propósito para el mate. [Nota de la autora].

MUFOSO, SA. A.= Individuo que transmite la mala suerte, agorero.

MULA. F.S.= Trampa.

MULERO, RA.F.S.= Tramposo.

N

NAIFE. M.S.= Cuchillo del guapo // Cuchillo empleado por obreros de los frigoríficos.

Ñ

ÑOQUI. M.S.= Trompada, golpe de puño.

O

OLFA. M. Y S. y A.= Correvedile // Adulador.

ONDA. F.S.= (Estar en la ...) Poser una buena información.

ORTO. M.S.= Ano //Suerte.

OTARIO, RIA. S.= Bobo, ingenuo.

P

PACHA. M.S.= Tipo que se da buena vida.

PAICA. F.S.= Mujer, suele usarse con sentido despectivo.

PAJARÓN, NA. S. y A.= Imbécil.

PALO. M.S.= Un millón de pesos // Miembro viril // (Estar al ...) Tener ansiedad carnal del hombre.

PAPELÓN. M.S.= Vergüenza mayúscula.

PATA. F.S.= (Tener mala ...) Andar sin suerte // (Meter la...) Incurrir en serio error, cometer una torpeza // (Estirar la ...) Morir.

PATOTA. F.S.= Grupo belicoso de muchachos farristas.

PATOTEAR. V.= Provocar a pendencia, producir desórdenes, escandalizar en grupo.

PATOTERO, RA. S. y A.= Bullanguero, integrante de la "patota".

PEBETE, TE. F.S.= Niño.

PEDO. M.S.= Ebriedad // (Al ...) Inutilmente // (De ...) Logrado por suerte.

PELOTA. F.S.= Atención // (No dar ...) No hacer caso // Noticia que requiere confirmación // Rumor.

PELUDO. M.S.= Embriaguez.

PESEBRE. M.S.= Sexo femenino // Prostíbulo.

PESTO. M.S.= Paliza.

PETITERO, RA. A.= Elegante amariconado.

PIANTAR. V.= Irse, huir, espantar.

PIBA. F.S.= Novia.

PIBE, BA.= Niño, chico.

PICAR. V.= Salir corriendo.

PICCHAR. V.= Orinar.

PICHICATA. F.S.= Droga heroica, “falopa”. // Inyección de estimulantes prohibidos que se aplica al caballo de carrera antes de la competencia, y por extensión, preparación de los motores de autos para ganar velocidad.

PICHICATEAR. V.= Administrar “pichicatas”.

PICHO. M.S.= Miembro viril.

PICHULEAR. V.= Vivir de la compra-venta en pequeña escala.

PICHULEO. M.S.= Acción y efecto de “pichulear”.

PINCHE. M.S.= Aprendiz de oficina o de cocina.

PINGO. M.S.= Caballo.

PIÑA. F.S.= Trompada // Choque de un auto.

PIOLA. M. Y F.S. y A.= Vivaz, sagaz // Quedar piola: quedar tranquilo.

PIPÓN, NA. S. y A.= Satisfecho de comer.

PIROBAR. V.= Tener relación carnal.

PITUCO, CA.= S. y A.= Aristócrata //Amariconado.

PITUSA. F.S.= Mujer de abolengo.

PLANCHAR. V.= Carecer de compañero para el baile //Enfermarse.

PODRIDA. F.S.= Pelea, alboroto.

PODRIDO, DA. A.= Harto.

POLENTA. M. Y F.A.= Fuerza // Virtuoso, de excelente calidad.

PRECISA. F.S.= Amor clandestino y pasajero.

PUCHO. M.S.= Colilla del cigarrillo // Por extensión: resto de algo.

PUTEAR. V.= Echar puteadas, blasfemias o votos en los que se emplea la palabra “puta”.

Q

QUEBRACHO. M.S.= Vino tinto.

QUILOMBEAR. V.= Hacer escándalo.

QUILOMBO. M.S.= Prostíbulo //Reyerta, escándalo.

R

RAJAR. V.= Escapar //Echar.

RATERO, RA. S. y A.= Ladrón de cosas de poca monta // carterista.

RUSO, SA. S. y A.= Judío // Cualquier originario de la Europa Central u Oriental // Avariento.

REFALOSA. F.S.= Daga, cuchillo del guapo.

REVIRADO, DA. A.= Loco // Irritado, colérico.

ROÑOSA. F.S.= Chapa identificatoria de la policía.

ROSCA. F.S.= Trompada // Pelea, discusión // Muerto.

S

SABALAJE. M.S. y A.= Turba o agrupamiento de gente de mal vivir.

SALAME. M.A.= Tonto.

SALSA. F.S.= Castigo.

SAQUE. M.S.= Trompada.

SEBO. M.S.= Vagancia, abandono.

SECO, CA. S. y A.= Sin dinero // Harto, cansado de algo.

SIERVA. F.A.= Mujer aplicada a labores de servicio doméstico.

SOBRE. M.S.= Cama.

SONAR. V.= Morir // Romper, liquidar, quedar en mala situación.

T

TACATACA. Adv.= En seguida, de inmediato // Al contado.

TACHO. M.S.= Automóvil viejo // Nalgas del humano // Reloj // (Irse al ...) Morir.

TANGA. M. Y F.S.= Mentira.

TANO, NA. S.= Italiano.

TAPONAZO. M.A.= Shot violento en el fútbol.

TARASCÓN. M.S.= Bocado grande, mordedura.

TARRO. M.S.= Suerte // Calzado de cuero // (Meter la mano en el ...) Robar con abuso de confianza.

TIRA. M. Y F.S.= Agente de policía de investigaciones, pesquisante.

TOCO. M.S.= Porcentaje que corresponde en la comisión de un negocio // Parte del robo // Por extensión: gran cantidad de dinero o de cosas.

TONGO. M.S.= Trampa, estafa, engaño.

TORTA. F.S.= Trompada.

TRABUQUE. M.S.= Confusión.

TRAGAR. V.= Desfalcar.

TROLI. M.S.= Vesre de litro.

TRUCHA. F.S.= Cara de la persona o de la bestia.

TUMBA. F.S.= Comida del presidiario y del soldado, generalmente fría.

U

UPITE. M.S.= Ano.

V

VAIVÉN. M.S.= Cuchillo.

VENTANA. F.S.= Ojo

VERDE. M.S.= Cebadura de yerba mate.

VESR(R)JE. M.S.= Metátesis de voces, tanto cultas como lunfardas // Revés // Definición de una manera de hablar o de crear neologismos, consistente en alterar la ubicación de las sílabas de las palabras.

Y

YANTA. F.S.= Comida.

YAPA. F.S.= Excedente de una cosa comprada, que se da como obsequio.

YEITE. M.S.= Negocio o situación inconfesables y que se llevan adelante con habilidad.

YETA. F.S.= Mala suerte.

YETATORE. M. Y F.A.= Agorero, trasmisor de la "yeta".

YIRO. M.S. y A.= Mujer que deambula, que gira por las calles, en busca de candidatos para ejercer comercio carnal.

YOYEGA. M. Y f.s.= Español.

YUGAR. V.= Trabajar // Trabajar uan cerradura con instrumentos adecuados.

(*Dictionnaire Lunfardo Espagnol Français*, 1883)

Para concluir, es menester poner de relieve la cantidad inmensa de vocabulario lunfardo conectado a la esfera semántica delictiva: sean estas referidas al robo (*afanar, chapar*), a la muerte (*enfriar, escrachar*), o a los engaños con objetivo de robo, violencia (*cajetear, currar, tongo*), son muy frecuentes. De la misma frecuencia ocurren los términos de la esfera de la policía (*cana, roñosa,*

tira): nótese que efectivamente el lunfardo nació en las circunstancias delictivas, en los suburbios, por ende es lógico encontrar una base de ese tipo de vocabulario, antes de todo. Sin embargo, también el campo semántico de la prostitución destacan: *loca*, o sea la prostituta, *madama*, la regente del prostíbulo, y el *quilombo*, el prostíbulo mismo. Por otra parte, la mujer parece ser bastante central en el vocabulario lunfardo, porque encontramos una cantidad amplia como la de la delincuencia: *mina* o *grela*, *bagayo* si es de feo aspecto, *leona* si de lindo aspecto, *sierva* si ejerce tareas domésticas, *paica* para referirse de manera despectiva, y muchos más. No faltan palabras relativas al dinero, al que la mayoría de las veces se les refiere con *guita*, *menega*, o *mosca*, o *luca* para el billete de mil pesos. Encima, algunos vocábulos conectados a la esfera futbolística: estamos en la época de los primeros encuentros de la Selección, a principios del siglo XX, por ende una parte de inmigratos ya era tan hinchada de ese deporte que necesitaba encontrar un eslang adaptado. Nótese que hay, asimismo, unas palabras en lunfardo vesre, es decir al revés; protagonista es la palabra *gotán*, inversión de las sílabas del elemento más emblemático: el tango. En su trabajo *Las formas anagramáticas en lunfardo* de 2013, Oscar Conde subdivide las formas vérsicas en tres categorías: 1. formas bisilábicas, es decir las más comunes, por ejemplo “boncha” (chabón), “lleca” (calle), “yopo” (pollo), “gotán” (tango); 2. formas trisilábicas: estas constituyen un 25% del léxico lunfardo. En este caso, la transposición de las sílabas no tiene reglas, además de tener o no un cambio de acento (dorima<marido, dolape<pelado); 3. formas cuadrilábicas, las cuales constituyen poco más de un 2%, por ende un mínimo porcentaje. Un ejemplo puede ser “yorugua” (uruguayo) o “zolcillonca” (calzoncillo). (Conde, 2013 citado en Fernandez 2023:51)

Por último, hay que fijarse en el lenguaje vulgar y lleno de blasfemias que caracteriza al lunfardo: otra señal que nos comunica lo deplorable que fue el contexto en el que se formó.

CAPÍTULO 3

Análisis del lunfardo en las variedades lingüísticas y enfoque sobre las estrategias para traducirlo en el contexto audiovisual con ejemplo de análisis

En el capítulo anterior pudimos descubrir las raíces del lunfardo en la cultura de la Argentina, la influencia que ejerció en el tango y el origen de varias palabras. Ahora bien, este capítulo abordará el tema del lunfardo en el ámbito cinematográfico, con una suficiente explicación teórica relativa a esta variedad lingüística: si se presenta y cómo en el ámbito visual, a qué variedad específica pertenece, si existe manera de traducirla en las películas, con análisis de lunfardismos en una película animada que tuvo mucho éxito entre los jóvenes.

3.1 Variedades lingüísticas y fases históricas del lunfardo

Entonces, ya se ha mencionado como el lunfardo penetró en la sociedad argentina y llegó a ser una marca cultural: desde una lengua de inmigrantes y ladrones, hasta componer las más lindas canciones de tango, otro símbolo de la cultura argentina, hasta también llegar a formar auténticos diccionarios, encima una fundación lingüística como la Academia del Lunfardo proyectada y dirigida por el estudioso José Gobello que, no casualmente, es un argentino hijo de inmigrantes. Ahora bien, en este capítulo se empezará con situar el lunfardo en las distintas variedades lingüísticas analizando sus peculiaridades internas.

Antes de todo, según mencionado por el sitio de Centro Virtual Cervantes¹⁹, “La variedad lingüística hace referencia a la diversidad de usos de una **misma** lengua [la negrita es nuestra] según la situación comunicativa, geográfica o histórica en que se emplea y según el nivel de conocimiento lingüístico de quien la utiliza”. Así, respectivamente se distinguen cuatro clases: las variedades funcionales o *diafásicas*, las variedades geográficas o *diatópicas*, las variedades *diacrónicas* y por último las variedades socioculturales o *diastráticas*. Es importante, por cierto, notar que existe también una *variedad estándar* que designa la lengua por ser tanto común como neutra, es decir una lengua no marcada por factores ni individuales ni contextuales: una lengua «general». Es menester precisar aquí, que el contexto de comunicación recién mencionado está relacionado al objeto del mensaje, a la relación que el hablante tiene con su interlocutor, el canal mismo de comunicación el tiempo, etc., y que es el mismo hablante que afecta por primero a la lengua: baste pensar en que varía por el lugar de nacimiento, la edad, la profesión, la formación cultural, la educación... Por ende no se puede afirmar que no todos utilizamos el mismo modo de la lengua, no empleamos los mismos esfuerzos para estructurar una frase, no tenemos el mismo bagaje cultural, aún menos el mismo vocabulario, etcétera, etcétera. A la luz de estas circunstancias, podemos distinguir:

1. Las variedades funcionales o *diafásicas*, es decir el registro que se utiliza; según el medio empleado, dice el sitio Cervantes, oral o escrito que sea, la materia abordada (corriente o de

¹⁹ Centro Virtual Cervantes, Diccionario de términos clave de ELE [última visita: 18/08/24]: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.htm

especialidad), según la relación que exista entre los dos interlocutores (de solidaridad o jerarquía) y la función perseguida, se distinguen diversos registros: coloquial, formal, familiar, especializado, elaborado, espontáneo, etc.; registros que se han denominado también *tecnolectos*. Aquí podemos colocar el lunfardo, ya que esta clase de variedad incluye a las *jergas* y a los *argots*. Como ya se señaló en las páginas anteriores, el lunfardo es aquel argot que los argentinos empiezan a emplear cuando toman confianza, por consiguiente es obligatorio ubicarlo aquí.

2. La segunda clasificación es la de las variedades socioculturales o *diastráticas*: es decir, “las diferentes formas de usar una lengua según el nivel de instrucción del hablante y su estima hacia el idioma.” También llamadas *sociolectos*, estas utilizan tres niveles de la lengua: el nivel alto o *culto* (variedad social que se caracteriza por el uso de recursos lingüísticos diversos y elaborados), el nivel medio (variedad con conocimiento medio del idioma) y el nivel bajo o *vulgar* (variedad social definida por el escaso dominio de la lengua). Afirma el Cervantes que “entre la variedad diastrática y diafásica se da una determinada relación, por cuanto esta se ve condicionada por aquella: un hablante que posee un nivel *culto* de la lengua es aquel que es capaz de utilizar el registro más apropiado para cada situación de comunicación; en cambio,” dice, “un hablante con un nivel *vulgar* emplea siempre del mismo modo –el único que conoce– la lengua, independientemente de las condiciones de la comunicación. El uso de *vulgarismos* pone de manifiesto el poco grado de instrucción lingüística de un hablante [...]”.
3. Las variedades geográficas o *diatópicas*, se refieren a los dialectos y se emplean, por consiguiente, en un determinado territorio.
En español, los dialectos meridionales (andaluz, extremeño, murciano, canario, el español de América) presentan rasgos lingüísticos diferenciados de las variedades regionales septentrionales: por ejemplo la curva entonacional, el seseo y la aspiración de la *h* y la *s*, o el uso de un léxico propio de cada zona geográfica.” Se puede concluir con que los dialectos se distinguen del idioma principal porque tienen una expresión caracterizada por elementos distintos del estándar: en el caso argentino se percibe la aspiración de la *s* delante de consonante, se emplea el voseo, el seseo, el lleísmo, etc.
4. Por último, clasifican a las variedades históricas o *diacrónicas*: están por ende relacionadas a una etapa determinada de la historia de una lengua. En el caso de la lengua española, se distingue el español *arcaico* (ss. X-XII), *medieval* (ss. XIII-XV), *clásico* o *del Siglo de Oro* (ss. XVI-XVII), el español *moderno* (ss. XVIII-XIX) y el español *actual*.

A propósito de «fases históricas», hay que mencionar que también el lunfardo tuvo las suyas. Aunque no se habla de siglos como en el caso del español, tenemos tres etapas cruciales: la fase de *desarrollo* (1870-Primer Conflicto Mundial), la fase de *integración* (Posguerra-1953) y la fase de *rebrote* (1953-hoy). Estas tres fases, distinguidas por Civale y Teruggi (Civale 2021; Teruggi 1974), respectivamente muestran la vida del lunfardo en el plazo de 150 años. Aparentemente, durante la primera fase, el lunfardo enriqueció su cantidad de vocabulario a través del préstamo de los otros idiomas. Se hablaba principalmente entre hombres al principio, factor éste que justifica la presencia incontable de lunfardismos referidos a las mujeres y a su apariencia estética (*bagayo*, *carro*, *escracho* para decirle fea a la mujer; *budín* y *leona* para expresar su belleza). Es en la segunda fase, la de integración, cuando también mujeres, niños y niñas empiezan a usarlo, además de ser la fase de expansión a través de radio, televisión y teatros. Mientras tanto hubo la temporada prohibicionista, por el presidente provisorio Ramírez, a las que le puso fin el presidente Perón. En la tercera fase, la de rebrote, que introduce procesos morfológicos como la reduplicación expresiva (de *bobo*, “persona tonta”, se crea otra palabra de significado distinto

cambiando las vocales, *bibi*, “mujer”), la derivación por medio de prefijos (“re-” delante de adjetivos, verbos, intensifica el significado), transformaciones involuntarias de palabras extranjeras (“sandwich” se convierte en *sánguche*), entre otras; además, la nueva generación sigue recuperando arcaísmos e introduce localismos (*tronco*, que originariamente quiere decir el tronco de árbol para referirse, en lenguaje deportivo, a alguien que no es nada ábil en jugar, *pisar el palito*, “ser engañar” o *batir la cana*, “delatar, denunciar”).

En conclusión, termina el Cervantes, “El estatus que adquieren determinados fenómenos lingüísticos no tiene por qué coincidir en los distintos dialectos o variedades geográficas, ni en las distintas variantes diacrónicas: por ejemplo, un hecho lingüístico como el queísmo (la supresión de una preposición delante de la conjunción *que*), que en el español peninsular puede ser categorizado como vulgarismo (como una variante diastrática), en el español de América tiene un estatus dialectal (como peculiaridad geográfica) o incluso diafásico (realización característica del registro coloquial de la lengua); el voseo, por su parte, caracteriza determinados subdialectos del español de América, y constituye al mismo tiempo una variedad diacrónica del español peninsular.”

3.2 La traducción audiovisual: estrategias para elementos lingüísticos de diferentes variedades

Aún así, ahora que se ha dado un marco teórico de las variedades lingüísticas y que se ha hipotizado en cuál de las cuatro el lunfardo se identifica, cabe adelantar que cada parte de este capítulo será la base del cuarto y último capítulo, cuando se analizarán tres películas argentinas, de distintas épocas, para ver y confirmar si y cómo el lunfardo cambió, o mejor, se desarrolló durante el plazo de casi 70 años, es decir en cuanto tuvimos documentación cinematográfica que graba el lenguaje desde la segunda hasta la tercera fase del lunfardo (de la primera acabamos de ver otra fuente de documentación: el diccionario). Además, se hará una propuesta de traducción al italiano.

Antes de todo, hay que dar un marco teórico de lo que es la traducción audiovisual junto a las diferentes técnicas que se pueden emplear al traducir, estrategias y ejemplos de otros estudiosos y sus trabajos.

El primer investigador que se nos asiste en esta parte teórica es Roberto Mayoral. Él, de nacionalidad española, escribió un artículo llamado “Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural” donde explica que hay hasta siete tipos de traducciones para el ámbito audiovisual: doblaje, subtulado, voice-over, narración, traducción simultánea y half-dubbing. En un tiempo sucesivo, se introdujo la *traducción para la pantalla*, un poco más amplia que la traducción audiovisual, substituida luego por la *traducción multimedia*. (Mayoral 1998: 1:2)

De todos modos, Mayoral individua los problemas mayores al traducir un material multimedia: entre otros, el problema del humor. Éste, no sólo está ligado a juegos de palabras sino también a cuestiones culturales, específicamente estereotipos. Por lo tanto, otro gran problema es traducir lo específicamente cultural, de la que propone dos perspectivas:

- Una perspectiva ideológica cultural donde la traducción se entiende como un **producto** cultural fruto del contacto entre dos culturas (CO y CT);

- O una perspectiva donde la traducción se entiende como un **proceso**, y que admite al menos dos puntos de vista diferentes (considerar el proceso de traducción de los elementos culturales de la historia narrada o considerar los problemas de transmisión intercultural).

Si consideramos la traducción cultural como producto, podemos incluir a estudios de manipulación, de polisistema, del postcolonialismo, de la visibilidad del traductor llevados a cabo por otros estudiosos. Para Mayoral, un tema relacionado con la traducción audiovisual como producto que aborda las cuestiones culturales desde una perspectiva relativamente alejada de la ideología es el de la universalidad/especificidad del producto audiovisual. Es esencial, en esos casos, encontrar “un lenguaje universal, de modo que un mismo producto llegue a la generalidad de los consumidores. Al mismo tiempo se ha dado una tendencia contraria a dirigir los productos audiovisuales a grupos muy diferenciados de espectadores a fin de ajustarse lo más posible a sus peculiaridades [...]. Esta última tendencia conduce a la multiplicación de las traducciones para ajustarse a las necesidades y gustos de grupos específicos de hablantes (versiones austriacas, alemana y suiza, o catalana y valenciana para un mismo producto)” escribe Mayoral “[...] hasta el punto de que éstos perciban el producto como originario en su propia comunidad”. En resumen, está hablando del concepto de *localización*, en el caso de los productos multimedia.

Por lo que tiene que ver, por el contrario, la máxima expresión de la intención de universalidad, Mayoral menciona a la figura del *neutro*, es decir “una lengua artificial que no corresponde a ningún grupo de hablantes, que evita aquellos elementos que pueden caracterizar un discurso como perteneciente a un grupo particular de ellos.” (Mayoral 1998:4). Es obligatorio aquí hacer hincapié en el caso del lunfardo: al doblar películas argentinas, se evitan todos los elementos porteños, se evitan lunfardismos, se escogen tiempos verbales y formas estándares...Es un auténtico trabajo de neutralización para los actores. En un cierto modo, escribe Mayoral, este neutro existe también en España, para no hacer el hablado coincidir con ninguna variedad regional española concretamente.

Hablando de “hacer neutra” una variedad, los estudiosos Catford y Rabadán Álvarez (1991:98 citado en Samaniego y Fuertes 2002:336) consideran imposible la idea de trasladar un dialecto temporal (o «variedad diacrónica») en el tiempo, ya que una “equivalencia absoluta de localización en el tiempo no es posible ni deseable” (Catford, 1980:88-89 citado en Samaniego y Fuertes 2002:335); por su lado, Rabadán Álvarez opina que la única opción es “trasladar el texto origen al estadio actual de la lengua «independientemente del estadio diacrónico que muestre el TO»”(Samaniego, Fernández, 2002: 336). Un autor que, al contrario, decide oponerse a estas dos consideraciones es Toda (1992:38-39) que lucha para mantener algunos rasgos evitando así que el nuevo producto de traducción salga excesivamente moderno. En el caso de *Tango! Y Mercado de Abasto* que son las dos películas de las que se tratará en el próximo capítulo, no se ha optado para una neutralización temporal; es más, se ha considerado la etapa temporal adaptando así la traducción con el uso de términos “de la época”, donde posible (ejemplo: “barra” se ha trasladado a “truppa” y no “gang” que suena más contemporáneo además de ser un término más juvenil). Los términos más “modernos” se han aplicado exclusivamente para la serie televisiva: *Okupas*.

En segundo lugar, el uso de la lengua o de un dialecto puede variar según el usuario, considerando así si es hombre o mujer, la edad, la etnia, la religión, la ideología y otros elementos como instrucción, clase social, etc. Para traer un ejemplo, en la primera película que se analizará en el capítulo 4, hay dos personajes cuya característica distintiva es el lugar de crianza: estamos hablando de Malandra, el personaje conocido por su mala reputación (el nombre sugiere la procedencia), que se distingue por su manera de hablar típica del gaucho, de las zonas rurales (*Pero, se ha fijáu áura!*)

diferente de la de Alberto, el protagonista masculino que proviene de una familia bien acomodada y que entonces recibió una instrucción (que le permite ser un buen cantautor de tango). Estos «registros sociales» no siempre es posible traducirlos: en el ejemplo de antes, no se ha trasladado al italiano la ‘procedencia rural’ que tiene Malandra. Lo que sí se ha transmitido es la vulgaridad de su habla, con el intento de mantener el registro bajo y lleno de blasfemias. Si se quiere un análisis externo al trabajo relativo al capítulo 4 de esta tesis, podemos considerar el del artículo que ve protagonista la comparación de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* por María Lomeña Galiano (Galiano, 2009: 275-283) entre la versión original española y las versiones dobladas en italiano y en francés. Dos ejemplos de los más sobresalientes pertenecen a expresiones soeces. Ya que el registro es vulgar, nada menos que fruto de la oralidad, encontramos las siguientes versiones: *Otro ocho más que el mío*, traducida al italiano como *altro culo che il mio* y al francés como *mes fesses à moi*. La autora, sin embargo, subraya que la versión italiana osa más en términos de vulgaridad, más que la francesa, del momento que añade por su cuenta expresiones soeces que no siempre se encuentran en el original.

Casi seguramente, la mayoría de las veces es imposible transmitir los mismos elementos de un producto FUENTE a un producto META, especialmente si se trata de convertir elementos lingüísticos –y culturales – de una lengua a otra. “En particular,” citando las palabras de Caprara y Sisti, “en lo concerniente a la traducción audiovisual, no se puede obviar que todo producto audiovisual es al mismo tiempo tanto un producto cultural como un sistema semiótico complejo y, más concretamente, un sistema en el cual el componente verbal representa sólo una parte de las dificultades [...]”(Caprara, Sisti, 2011: 152). En términos de ‘límites’, un traductor de subtítulos está aún más vinculado en la reproducción del mensaje a un público meta, que un traductor de doblaje no tiene, aunque éste se vea más limitado en ajustar el enunciado original con la versión traducida, para que los enunciados de los actores coincidan del principio al final en las dos versiones, especifican Caprara y Sisti (Caprara, Sisti: 153). Todo debe coincidir: gestos, movimientos labiales y longitud de la frase, básicamente. Pero mientras en la subtítulos se estandariza el elemento de estilo o de habla, en la traducción doblada hay que mantener las mismas intonaciones, variedades diafásicas, en lo posible. Sin embargo, otra variedad que se anula casi siempre es el dialecto geográfico. Más precisamente, las principales soluciones que mencionan Caprara y Sisti además de la estandarización de la variante, son:

-el dialecto se transforma en registros o dialectos pocos marcados desde el punto de vista geográficos;

-se realiza una adaptación a un dialecto geográfico en lengua meta;

-la traducción del dialecto geográfico es imposible por lo que se realiza sin más una traducción plana a la lengua meta. (Caprara, Sisti 2011:155).

El caso de Gomorra, la película sobre que se basa el análisis de Caprara y Sisti y que está basada a su vez en el libro denuncia (que no es una novela, como a los autores importa precisar) escrito por Roberto Saviano y publicado en 2006, presenta unas dificultades a nivel lingüístico. El libro, conocido por representar las problemáticas del área napolitana, fue publicado en versión española también y luego transformado en película y serie televisiva. De todas maneras, este producto fue justamente interpretado en dialecto napolitano, además de italiano. “La peculiaridad del largometraje y sobre todo del dialecto que en él se utiliza ha sido lo que ha despertado nuestras dudas sobre la recepción en culturas diferentes a la italiana de la realidad y de las temáticas que se representan en dicha

película.”, escriben Sisti y Caprara, quien decidieron confrontar la versión subtitulada original y española con la versión doblada española (Caprara, Sisti 2011:156:157). Un ejemplo que hay absolutamente que mencionar para notar de qué manera ha sido manejada la variación diatópica es el siguiente:

Audio	Guión	Subtítulos	Doblaje
Tu si sbagliato, perché mi dai cosa che no pueda fare no lavoro questo no lavoro faremo questo lavoro.	Immigrato: (parole confuse) Tu hai sbagliato, ci hai fatto fare un lavoro che non si deve fare...	Tú te has equivocado al darnos / un trabajo que no se debía hacer.	No, te has equivocado tú. Te has equivocado tú, porque nos ha hecho hacer un trabajo...que no se debe hacer. Este trabajo no se debe hacer así.
Lei venuto qua io molto contento, prego vieni.	Sei venuto...Sono molto contento, vieni.	Has venido. Estoy muy contento. Ven.	Has venido a mi casa. Estoy muy contento. Por favor, ven.

(Caprara, Sisti 2011:161)

En el artículo se afirma que para la versión italiana las variaciones diatópicas no son relativas sólo a los diálogos del personaje chino, Xian, sino también a otros dos protagonistas extranjeros. Se trata, como se ha anteriormente ilustrado, de frases casi sin sentido, desde un punto de vista sintáctico, pero que retratan la “dificultad del hablante extranjero para comunicarse en italiano, o errores como la falta del verbo auxiliar «ser», la inexistencia del verbo principal y algunos cambios del registro bastante significativos.” (Caprara y Sisti, 2011:161). Es evidente, igualmente, que la sintaxis en los subtítulos se mantiene simple y clara, porque no sería conveniente trasladar los errores por parte de los hablantes extranjeros como el chino (para una lectura eficaz). La cuestión es que tampoco en la versión doblada se muestran dichos errores. Hay otro ejemplo que Caprara y Sisti describen en su artículo: la escena donde la variación diatópica “parece «afectar» al dialecto mismo.” (Caprara, Sist 2011: 162). Más precisamente, la escena donde dos chicos se burlan de un *boss*²⁰ local. “Imitan su particular pronunciación y reproducen un clarísimo ejemplo de variación o koiné del dialecto napolitano, próxima a la zona de Caserta. La lista de diálogos obviamente no tiene en cuenta este aspecto lingüístico, sino que representa sólo que los chicos repiten la frase del hombre para tomarle el pelo, señalándola con comillas. Por consecuencia, en el caso de los subtítulos, el problema se ha solucionado utilizando las comillas para representar lo que el hombre ha dicho anteriormente.” (Caprara, Sisti 2011:162). De esta manera, como en el doblaje, parece que los chicos repiten la frase del hombre para reírse de lo que ha dicho y no de cómo lo ha dicho.

Al parecer sí, es imposible evitar unas carencias de vez en cuando pero, como en el caso de la versión italiana de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, se puede optar por una compensación. De todas maneras, es inevitable también llegar a una perfección traductiva, como siempre se ha demostrado tanto en ámbito audiovisual como literario. El próximo párrafo (3.3), en fin, mostrará cómo la traducción diafásica se lleva a cabo en el caso del lunfardo.

²⁰ “Boss es el apodo que se da al cabecilla de la organización delictiva” (Caprara y Sisti, 2011: 162).

Finalmente, en relación al entender la traducción como proceso, Mayoral menciona al parámetro del *foco*, básicamente que toma como referencia el sistema de información de la cultura original (CO) o de la cultura de término (CT); el *énfasis*, que es el elemento considerado más importante para el lector del TT (entonces no se centra en las soluciones de traducción como el foco, sino en las necesidades del lector); la *eficacia*, por ejemplo al traducir nombres geográficos, insituciones, concepto jurídicos y administrativos, medidas, monedas, referencias históricas, folclore, etc. Hay unos recursos expresivos, también llamados “procedimientos de traducción”, que son cruciales al momento de transmitir informaciones culturales:

Formulación establecida (traducción por defecto), **formulación funcional** (producción de un efecto similar en la CT), **préstamo** (utilizar el mismo segmento textual en las dos culturas), **paráfrasis** (traducción explicativa o exegética), **combinación** (traducciones correspondientes), **omisión y creación** (que incluye **calcos, cognados, nuevas creaciones**). Estas técnicas, junto a otras, serán utilizadas para el análisis de las tres películas del capítulo 4. El enfoque será sobre todo en los lunfardismos, en su traducción y estrategias para traducirlos dentro de conversaciones, pero habrán breves referencias culturales expuestas a través de los diálogos, ya que el lunfardo está estrechamente conectado al contexto cultural e histórico de la Argentina. Además, en una traducción, que sea esta lingüística o cultural, literaria o audiovisual, es necesario ser coherentes siempre con las máximas conversacionales dispuestas por Grice. Por esta razón, seguramente se obtendrá una traducción aún más eficaz. Acordemos:

-máxima de cantidad: evitar redundancias de informaciones ya conocidas, mantener solamente las distinciones culturales relevantes, adecuar solamente la información pertinente en el intercambio;

-máxima de calidad: evitar cognados engañosos (los “falsos amigos”), mantener el nivel de figuración del original en la medida de lo posible, mantener tanto color local como sea posible sin perjudicar la comprensión;

-máxima de relación: ser pertinentes, es decir asegurarse la identificación de los segmentos del texto meta (STO) cuando sea pertinente;

-máxima de modo: claridad, orden, exactitud; evitar ambigüedades, expresarse con concisión, facilitando así la comprensión al lector/interlocutor, evitar la incoherencia cultural al mezclar elementos de la cultura de partida con los de la cultura de llegada. (Grice: 1968 citado en Mayoral 1998:10).

Resulta tremendamente ambiguo, constata Mayoral en las conclusiones, hablar de doblaje y cultura como un problema aislado, pues por *cultura* podemos entender conceptos muy diferentes, desde las referencias culturales incluidas en los diálogos, al trasfondo marcado por las imágenes, el humor, los dialectos regionales [...] Además, resulta muy difícil separar problemas culturales y problemas lingüísticos dado que los elementos lingüísticos forman parte también de las culturas correspondientes.” Aunque Mayoral se enfoque mayormente en las cuestiones culturales y nuestra tesis priorice las cuestiones lingüísticas, es importante tener en cuenta de las dos paralelamente, porque, como acaba de mostrarse en los capítulos anteriores, lunfardo y cultura e historia van de la mano al mismo tiempo y se refuerzan recíprocamente. A las máximas de Grice, por otro lado, deberíamos considerar que, independientemente de que se trate de subtitulación, doblaje, traducción simultánea, etc., que “no se pueden entender exclusivamente desde la perspectiva de la

comunicación sino que hay que añadirle de forma prioritaria la perspectiva del mercado.” (Mayoral 1998: 18).

3.3 El caso de *Metegol*, película animada argentina

Antonella de Laurentiis, en colaboración con Università del Salento, escribió un artículo sobre el análisis de traducción de la película animada argentina *Metegol* (2013) poniendo en comparación la versión original, rica de lunfardismos, con la respectiva versión española y la italiana, respectivamente con los títulos *Futbolín* (2013) y *Gool!* (2014) –(De Laurentiis 2021). Básicamente, *Metegol* es una película de animación argentina estrenada en 2013 con la que el director Juan José Campanella ganó el *Premio Sur* por el mejor guión y el *Premio Goya* por ser la mejor película animada, nada menos que la primera filmada en 3D dedicada a un público de niños como de adultos. Es una narración basada en el deporte, específicamente en el fútbol, inspirada al mismo tiempo en la novela argentina *Memorias de un wing derecho* por Roberto Fontanarrosa. El análisis de De Laurentiis quiere poner atención al aspecto lingüístico, en particular a las expresiones idiomáticas en lunfardo. Ya a partir del título, se puede notar un lunfardismo: “metegol”, en lunfardo, se refiere al “juego de salón en el que se acciona un aparato mecánico con pequeñas figuras, simulándose un match de fútbol”, declara el diccionario online de lunfardismos Todotango²¹. De Laurentiis explica también que el lenguaje que utilizan los personajes de la película plasma perfectamente la cultura del país y la pasión, obviamente, que tienen los argentinos por el mundo del fútbol: de hecho, la narración acompaña todos los espectadores apasionados de este deporte ya que se centra toda en los movimientos de equipo, en los triunfos, en las hinchadas y también en los asuntos personales de los chicos, por ejemplo el amor de Amadeo para Laura. En la película sobresalen los diferentes caracteres de cada personaje, en los que los espectadores pueden verse reflejados. Por lo que tiene que ver con la práctica traductológica, De Laurentiis afirma que éstas se refieren a las categorías definidas por Lucia Molina: “falsi amici culturali”, “espressioni idiomatiche”, “figure retoriche” e “giochi di parole”; básicamente lo que más destaca al traducir de una lengua a otra, especialmente si una de las dos contiene expresiones de puro dialecto. En el caso de *Metegol* se ha llevado a cabo el análisis por medio del uso de estrategias propuestas por el lingüista danés Henrik Gottlieb, cuyas definiciones se recuperan aquí abajo:

- a. Congruencia: uso de una expresión idiomática que se basa en la misma metáfora presente en el texto original (mismo significado, misma forma);
- b. Equivalencia: uso de una expresión idiomática que se basa en una metáfora similar a la del texto original (significado similar, aunque estructura diferente)
- c. Correspondencia: uso de una expresión idiomática que se basa en una metáfora diferente (en significado y forma);
- d. Reducción: uso de una sola palabra para traducir la expresión idiomática original;
- e. Paráfrasis: uso de una frase que explica el significado de la expresión idiomática original;
- f. Omisión: se elimina la expresión idiomática original (tal vez porque no es necesaria su presencia para la comprensión o porque no existe un equivalente en la lengua de llegada);
- g. Compensación: es decir incluir una expresión idiomática que no está presente en el texto original.

(traducción de De Laurentiis 2021:42 citado en Diaz Cintas 2002:16)

²¹ Metegol, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=metegol> [última visita: 24/09/2024]

Como última consideración antes de proceder con la investigación práctica de la película animada, hay que incluir que durante el análisis del próximo capítulo, no se emplearán solamente las técnicas recién mencionadas y las técnicas de las que habla Mayoral. Hay que añadir que nos valdremos también de las técnicas de traducción clásica propuestas por Hurtado Albir es decir: adaptación cultural, ampliación lingüística, compresión lingüística, amplificación, elisión, calco, compensación, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, particularización, modulación, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y por último variación (Hurtado 2011:269).

Claramente las estrategias a.-g. son fundamentales al momento de traducir términos o expresiones procedentes del lunfardo o específicos de la variedad rioplatense en general, por ende serán las más útiles para el análisis del próximo capítulo. Ahora bien, en esta parte de teoría cabe poner unos ejemplos del trabajo de De Laurentiis, que sí contiene también una comparación con la versión española pero a esta tesis le interesa mayormente el texto italiano. Es importante señalar, sin embargo, que las expresiones coloquiales o pertenecientes al lunfardo son muy a menudo asociados con el mundo del fútbol: si se recuerda bien, el vocabulario lunfardo propuesto a final del segundo capítulo contiene suficientes entradas de este deporte (*colador, chilena, taponazo*, etc., los verbos *escolasar, lustrar*, entre otros).

A ver el primer ejemplo:

Versión original (24:58-25:03)	Doblaje italiano
Capi: ¡No te me caigas ahora, papá! No te me caigas ahora que <i>a este partido todavía se puede dar vuelta</i> , viejo. Amadeo: ¿Qué? ¿Me estás cargando?	Capi: Non devi crollare proprio adesso, amico! Non devi crollare, possiamo ancora <i>ribaltare la partita</i> , sai? Amadeo: Mi stai prendendo in giro?
	Estrategia: Paráfrasis

Tabla 1 (Di Laurentiis 2021: 43)

En este caso, donde está presente la expresión idiomática “dar vuelta al partido”, muy presente en los artículos deportivos argentinos, señala Di Laurentiis, ha sido traducida al italiano con la estrategia de la paráfrasis, es decir que ya que no existe una traducción exactamente igual en la lengua meta, se ha elegido a otra expresión idiomática italiana presente en los artículos deportivos italianos: “ribaltare la partita”. A parte de esto, se puede notar que hay un elemento lingüístico específicamente argentino: *viejo*, utilizado para llamar a su amigo Amadeo. Ahora bien, esta palabra literalmente en español significa “persona mayor”; en lunfardo se usa para llamar al padre (y “vieja” a la madre); en este contexto, en vez, se usa para llamar a amigos coetáneos, como confirma el diccionario online de la RAE²², que define “viejo” como “apelativo afectuoso para dirigirse a una persona de confianza.” En la versión italiana, para no repetir “amigo” de la traducción de “papá” (cabe notar como los miembros de la familia lleguen a ser sinónimos de “amigos” en la mentalidad hispanohablante), se ha optado para un simple verbo para regir la pregunta. Estas son expresiones que se encuentran también en algunos diálogos del capítulo 4.

²² Viejo (8.), <https://dle.rae.es/viejo> [última visita: 24/09/24]

Otro ejemplo, éste centrado directamente en el lunfardo:

Versión original (31:06-31:13)	Doblaje italiano
Beto: El goleador siempre fue el Beto, todos los sabemos. Y es muy difícil ser goleador en este equipo <i>de morondanga</i> .	Beto: È sempre stato Beto il bomber, lo sappiamo tutti. E non è semplice essere il bomber di una squadra <i>scadente</i> .
Capi: Equipo de...vos sos <i>de morondanga</i> .	Capi: Una squadra? Tu sei <i>scadente</i> !
	Estrategia: Reducción

Tabla 3 (Di Laurentiis 2021: 45)

Esta vez, tenemos puro lunfardo. La palabra “morondanga” quiere decir “Cosa inútil, sin valor ni calidad.”, como sostiene el diccionario de lunfardismos. En este caso, al traducirlo al italiano se ha reducido a una sola palabra y ni siquiera un sustantivo: se ha empleado el adjetivo “scadente”, que bueno, satisface y respeta plenamente el concepto manteniendo, además, la misma alternativa en la línea de Capi. Aquí sale, finalmente, el uso del voseo característico del habla argentino.

Versión original (47:24-47:32)	Doblaje italiano
Lisandro: ¿No te da vergüenza gritarles a compañeros en desgracia?	Lisandro: Non ti vergogni a insultare degli amici in disgrazia?
Capi: Estos no son compañeros. Desgraciados sí.	Capi: Questi non sono miei amici, disgraziati sì.
Lisandro: ¿A quién le decís desgraciados?	Lisandro: Chi hai chiamato disgraziati?
Capi: Si toda la vida <i>te tuvimos de hijo</i> ...	Capi: Ma se è tutta la vita che <i>vi stracciamo</i> .
	Estrategia: Reducción

Tabla 4 (Di Laurentiis 2021: 46)

Evidentemente, aquí se ha empleado la estrategia de reducción, para tratar la traducción de la expresión idiomática “tener (a alguien) de hijo”. Según el Diccionario Todotango²³, la expresión quiere decir “Tiranizar alguien; tenerlo subordinado en forma continuada y directa, en forma que dependa de uno // ganar continuamente a otro en cualquier juego.” Por consiguiente, dado que se trata de un contexto deportivo, se ha utilizado el equivalente italiano de la última propuesta (“ganar continuamente a otro en cualquier juego” en “vi stracciamo”) que quizás se podía transformar también en un “vi annientiamo” aunque hubiera parecido un poco más largo para el doblador de pronunciar. Por cierto, los dos quieren mostrar la superioridad del equipo sobre el otro. De Laurentiis, al momento de decodificar el sentido de la expresión “tener de hijo” se ha servido del *Diccionario etimológico del lunfardo*, publicado por el profesor Oscar Conde en 2011.

En la misma escena en que se pronunciaba la expresión recién analizada, se presentan otros elementos igualmente críticos del lunfardo:

²³ Tener a alguien de hijo, <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=tener+de+hijo> [última visita:24/09/24]

Versión original (47:40-47:44)	Doblaje italiano
Capi: Salí de acá, <i>pecho frío</i> .	Capi: Ma vattene, <i>smidollato</i> .
Lisandro: ¿A quién le dijiste pecho frío?	Lisandro: Aspetta, a chi hai detto smidollato?
Capi: Además, sos un <i>morfón</i> .	Capi: Sei anche un <i>egoista</i> .
Lisandro: ¿A quién le dijiste pecho frío?	Lisandro: A chi hai detto smidollato?
Capi: A vos, pecho frío.	Capi: A te (∅)
	Estrategias: Reducción/Reducción/Omisión

Tabla 5 (Di Laurentiis 2021: 47)

En este caso, se puede notar la presencia de dos palabras a las que se aplicaron estrategias, las dos pertenecientes al lunfardo: *pecho frío* e *morfón*. Según lo que escribe De Laurentiis, que consultó el Diccionario etimológico del lunfardo (DEL), el significado de la primera es el siguiente: “imperturbable, carente de amor propio o de emoción; cobarde, pusilánime”. En la versión de español peninsular escogen a la traducción de “sangre de horchata” (estrategia de equivalencia), pero en la traducción al italiano se selecciona “smidollato”, que efectivamente es un sinónimo de “cobarde”, pero comparado con la expresión original se ha aplicado una reducción.

En el segundo caso, un término que pertenece también al léxico del lunfardo, *morfón*, constata un “jugador que retiene excesivamente la pelota”, (DEL)²⁴; en el Diccionario Todotango²⁵ lo sitúan junto a “de bala” y aporta el significado de “pederasta pasivo masculino” que no es exactamente el contexto adecuado, sino uno totalmente diferente; en el Diccionario de americanismos²⁶ lo presentan con tres entradas: 1. “Referido a persona, que come mucho.”; 2. “Referido a persona, especialmente a un jugador de futbol, individualista, que acapara para sí el protagonismo de una acción sin contar con los demás”; 3. “Hombre homosexual.”. Por obvias razones, la definición exacta para la traducción de “morfón” es la segunda, que en una palabra, aunque no específica y directamente alusiva al contexto deportivo, es “egoísta”. En la versión italiana, justo esta se ha elegido, aunque se pierde la referencia al léxico futbolístico.

Otro caso de término muy lunfardo es el siguiente:

Versión original (48:26-48:31)	Doblaje italiano
Capi: Qué linda época. Cómo nos divertíamos.	Capi: Erano altri tempi, noi sì che ci divertivamo.
Lisandro: Él era imposible de marcar. Le teníamos un <i>julepe</i> bárbaro.	Lisandro: Eri impossibile da marcare. Ci facevi una <i>paura</i> tremenda.

²⁴ De Laurentiis recupera en nota la definición completa de la expresión que está en el diccionario Conde (DEL): “pecho. m. En la expr. PECHO FRÍO: imperturbable, carente de amor propio o de emoción; cobarde, pusilánime. (Del esp. pecho: parte del cuerpo humano que se extiende desde el cuello hasta el vientre y en cuya cavidad se contienen el corazón y los pulmones, por alusión a la falta de calor en el pecho o a la falta de sangre bombeada desde el corazón, que darían cuenta del entusiasmo y del compromiso.)”

²⁵ Morfón de bala, <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=morf%C3%B3n+de+bala> [última visita: 24/09/24]

²⁶ Morfón, <https://www.asale.org/damer/morf%C3%B3n> [última visita: 24/09/24]

Tabla 6 (De Laurentiis 2021: 48)

A pesar de que en el doblaje italiano hubiera sido más apropiado un “Erano bei tempi” para mantener el significado positivo expreso por el original “linda época”, aquí es evidente que hay dos palabras del vocabulario lunfardo: *julepe* y *bárbaro*. En este ejemplo, Lisandro confiesa a Capi que él y sus compañeros estaban muy asustados por sus capacidades en el juego, así que utiliza la expresión coloquial “julepe”, junto a “bárbaro”, que le da un matiz casi vulgar. En el Diccionario lunfardo Todotango²⁷ dicen “Aflicción, congoja de ánimo // Temor; susto; pavura; zozobra; miedo”; todos sinónimos de miedo, al parecer. El doblador italiano, en cambio, ha preferido elevar el registro lingüístico, “neutralizando y “reduciendo” de este modo el elemento marcado por el punto de vista diatópico y diafásico presente en la versión original”. Si se pudiera proponer una alternativa, una opción más adecuada al hablar coloquial de unos chicos jóvenes podría ser: “Ce la facevamo addosso dalla paura”, pero quizás hubiera tenido un par de sílabas extra imposibles de pronunciar para el doblador. De Laurentiis no se preocupó de decir que incluso ‘bárbaro’ pertenece al léxico lunfardo, que, por sí sólo, quiere decir expresión de sorpresa, asombro, admiración o extrañeza –*¡Qué bárbaro!* – según el Diccionario Todotango²⁸, pero el adjetivo como en este caso quiere decir “Excelente, el mejor, magnífico /grande, excesivo, extraordinario, precioso / orgulloso, cruel, valiente, temerario / ignorante, maleducado, grosero” (trad. *Vocabolario di Lunfardo, Tacchi solitari*); entonces, una gran cantidad de matices. En el caso de “julepe bárbaro” fue una buena decisión traducirlo con “tremenda”, aunque se reduce el nivel diafásico, como ya se ha mencionado.

Ahora el último ejemplo:

Versión original (49:00-49:05)	Doblaje italiano
Capi: Al final estaba tan borracho que me hizo sacar un <i>chutazo</i> de molinete que rompí un vidrio.	Capi: Alla fine era così ubriaco che mi ha fatto fare un (∅) mulinello e mi ha fatto rompere una finestra.
Lisandro: ¡Me acuerdo!	Lisandro: Mi ricordo!
Capi: ¡Y el <i>atorrante</i> quería que lo pague yo!	Capi: Quel <i>mascalzone</i> voleva che la pagassi io!
	Estrategia: Omisión/Reducción

Tabla 7 (De Laurentiis 2021: 49)

En esta escena se hace referencia, una de las pocas que hay en la película, directamente a la novela de Fontanarrosa: el personaje Tachola, muy ábil en el metegol, aunque apasionado de alcohol. Se pueden ver, aquí, dos términos muy coloquiales: *chutazo* y *atorrante*. Mientras que el primero se refiere a una patada fuerte y violenta que se da a la pelota, el segundo se usa en Argentina y Uruguay especialmente para llamar a una persona insolente. Ahora bien, en el doblaje italiano se omite el primer término, mientras que se encuentra la traducción de “atorrante” en “mascalzone”. Lamentablemente, hay otra reducción en el significado, puesto que se cambia registro (variación diafásica). El término *atorrante* tiene, según la fuente del Diccionario de Americanismos²⁹, una gran

²⁷ Julepe, <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=julepe> [última visita: 24/09/24]

²⁸ Bárbaro, ra., <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=barbaro%2fra> [última visita: 24/09/24]

²⁹ Atorrante, <https://www.asale.org/damer/atorrante> [última visita: 24/09/24]

variedad de significados; De Laurentiis aporta en una nota: “adj. despect. Arg. y Ur. Desfachatado, desvergonzado. (DRAE)”. En italiano no existe, evidentemente, una palabra que refleje el mismo sentido despectivo, de hecho se utilizó “mascalzone” que anula, o neutraliza, el sentido original y eleva el término de registro. A lo mejor se podía emplear “carogna” o “verme” para mantener el sentido de “no tener vergüenza”, pero quizás es lenguaje de personas más adultas y no pertinente a un público de niños, que, no hay que olvidar, es el primer destinatario de esta película animada.

En conclusión, por lo que tiene que ver las opciones en la traducción italiana, algunas corren el riesgo de neutralizar el registro, eligiendo el italiano estándar, perdiendo unas ciertas matices que la versión original de Argentina quiso transmitir. Esto, por lo tanto, conlleva a una pérdida del sentido del humor, difícil por sí mismo para mantener como antes demostrado por la teoría presentada por Mayoral. Se pudo ver, además, que las estrategias mayormente empleadas fueron omisión, paráfrasis y reducción.

CAPÍTULO 4

Análisis del lunfardo en tres productos audiovisuales

En este último capítulo se analizarán, por fin, los materiales audiovisuales. Específicamente, una película de 1933, *Tango*, una película de 1955, *Mercado de Abasto*, y por última una serie televisiva estrenada en el año 2000, denominada *Okupas*. Por ende, se lleva un análisis de un plazo total de poco menos que un siglo. Las tres, a pesar de haber sido estrenadas en diferentes épocas, tienen una característica común: son ricas de lunfardismos. Esto significa que pueden hacerlo por esta tesis: ya que el tema central es el lunfardo, se ha optado por tres películas lejanas en el tiempo para hacer un análisis de si y cómo va modificándose este argot en el habla de los argentinos.

4.1 Primer producto audiovisual: la película *Tango!*

Este es el nombre de la primera película objeto de análisis, *Tango*, estrenada en Buenos Aires en 1933 dirigida por Luis José Moglia Barth. Una película monocolor, aunque por fin la primera que incluye sonidos y que representa el ser profundo de Argentina, tanto culturalmente como lingüísticamente, ya que se ve rica de sentimiento expresados *por* las canciones de tango, y de lunfardismos expresados *en* las canciones de tango. Además, esta película, dado su nombre, representa la verdadera esencia del alma argentino: tango, milonga, intrigas amorosas, pasión, celo, luchas por amor...De hecho, cada escena, a medida que la película sigue, está conectada la una a la otra por medio de los sentimientos, de la música, ambas fundamentales en la cultura argentina; estas son, desde siempre y todavía son, los mismos elementos que se pueden encontrar en las telenovelas para adolescentes, adultos: "*Tango!* Può essere oggi considerato soprattutto un documento storico. Da un punto di vista narrativo e prettamente filmico, infatti, non pare avere molto da dire: storia più o meno d'amore, di fuga, di gelosia intervallano i vari brani musicali, facendone un musical latino ante litteram, sul cui esempio si baseranno molti altri prodotti degli anni a venire" escribe el sitio Tangolosi³⁰. Sin embargo, se pueden notar incluso elementos materiales de la cultura argentina, como el mate, la bebida favorita de los argentinos, que en la película ya tiene apariencias del día de hoy: envase de calabaza y su bombilla. El mismo título representa un elemento cultural: el tango. Hay que saber que los tangos, como probablemente se habrá entendido en el capítulo 1, se pueden tanto cantar como bailar como recitar. En esta película se analizarán un par de ejemplos de tango, que como ya se ha dicho, son ricos de lunfardismos, quién más, quién menos. La primera escena, por ejemplo, se abre por un tango de Azucena Maizani. De todos modos, no hay que confundir el tango (baile) con la milonga, un baile mucho más alegre y divertido, diferente de los movimientos lentos y pasionales del tango. Es justo a través del tango que Alberto, cantautor de buena alma y buena familia y protagonista varón, expresa sus sentimientos durante toda la película: él está perdidamente enamorado de Tita, protagonizada por la misma Tita Merello, que deja al pobre Alberto por un hombre criminal y violento como sugiere su nombre, Malandra. Alberto desde entonces sufre tremendamente pero nunca la va a olvidar. Un día, gracias a una mentira por el amigo Bonito que le hace creer que Tita está en "la eterna seductora" (París) Alberto conoce a Elena, cantante de tango, otra alma que "viajaba a la espera de un amor con que soñaba". Alberto está a punto de casarla, cuando se da cuenta, gracias a su amigo hijo de inmigrantes italianos Berretín, que

³⁰ <https://www.tangolosi.com/29-aprile-prima-del-film-tango-1933/> [última visita: 24/09/24]

es balbuceante, que sigue queriendo a Tita. Por esta razón, decide regresar a su Buenos Aires. Al final, Alberto tiene su final feliz con su amada Tita.



31

Pero vengamos ahora al análisis lingüístico. Hay que recordar que estamos en 1933, cuando aproximadamente ya se ha acabado la gran oleada de inmigrantes, especialmente europeos e italianos. Entonces, ya el lunfardo está bien formado y está cruzando su segunda fase, la de integración. Con la negrita se señalan todas las palabras en lunfardo; a la derecha de la transcripción una propuesta de traducción. Nótese, como dijo Chaume Varela, la traducción audiovisual «es una modalidad de traducción de unos textos especiales en donde varios códigos de significación [...] convergen en el mismo tiempo y en el mismo espacio. [...] el traductor se ve obligado a poner en práctica estrategias de traducción capaces de transmitir no sólo la información que contiene cada narración, sino el sentido que irrumpe como fruto de su integración.», por ende esta tesis obviamente no representa la fase final y cumplida de la traducción audiovisual, sino una parte de la primera fase (es decir la traducción del *script*, y luego hay fases de ajuste a los labios, a los gestos, subtitulación, etc.) de la traducción audiovisual (Varela 2001:67). Quizás un día se empezará de este trabajo para conllevar a un doblaje completo, dado que no existe una versión italiana ni de la primera ni de la segunda película (mientras la serie era disponible en Netflix hasta el año pasado). Por ahora nos enfocamos en las palabras en lunfardo y sus posibles traducciones.

Versión original (0:22-2:56)	Traducción italiana
Buenos Aires, cuando lejos me vi sólo hallaba consuelo en las notas de un tango dulzón, que lloraba el bandoneón .	Buenos Aires, quando mi vidi distante trovavo conforto solo nelle note di un dolce tango, suonato dal bandoneon.
Buenos Aires, suspirando por ti, bajo el sol de otro cielo.	Buenos Aires, sospiro per te, sotto un cielo diverso.
Cuánto lloró mi corazón escuchando tu nostálgica canción.	Quanto mi pianse il cuore ascoltando questa tua triste canzone.

³¹ Imágenes tomadas de <https://www.tangolosi.com/29-aprile-prima-del-film-tango-1933/> [última visita: 24/09/24]

<p><i>Canción maleva, canción de Buenos Aires hay algo en tus entrañas que vive y que perdura.</i></p> <p><i>Canción maleva, lamento de amargura, sonrisa de esperanza, sollozo de pasión. Y eso es el tango, canción de Buenos Aires, nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo;</i></p> <p><i>este es el tango que llevo muy profundo, clavado en lo más hondo, del criollo corazón.</i></p> <p>Buenos Aires, donde el tango nació. Tierra mía querida, yo quisiera poderte ofrendar toda el alma en mi cantar. Y le pido a mi destino el favor de que al fin de mi vida oiga el llorar del bandoneón, entonando tu nostálgica canción.</p> <p>[...]</p>	<p><i>Canzone crudele, canzone bonaerense C'è qualcosa in te che vive e resiste.</i></p> <p><i>Canzone crudele, lamento di amarezza, sorriso di speranza, singhiozzo di passion. Questo è il tango, canzone bonaerense, nato nei sobborghi e che oggi regna nel mondo;</i></p> <p><i>questo è il tango nascosto in me, scavato dentro, al più creolo dei cuori.</i></p> <p>Buenos Aires, dove nacque il tango. Terra a me cara, vorrei poterti offrire tutta l'anima nel mio cantare. E chiedo al destino il favore che giunto il mio momento ascolti quel bandoneon sulle note della tua nostalgica canzon. [...]</p>
	Estrategias: préstamo/paráfrasis.

Tabla 1.

Esta es la canción de abertura de la película, que seguramente se habrá percibido ser un tango, que habla de tango incluso. El tango se toca con un instrumento especial, el bandoneón, término lunfardo que se percibe en la traducción italiana con el mismo lexema (préstamo), que es lo que pasa con la palabra “tango”, que es conocida en todo el mundo. Para una información más completa, el bandoneón es un instrumento muy similar al acordeón y fue inventado por un músico alemán. Justamente su presencia es fundamental en las orquestras de tango. Sin embargo, hay que enfocarse en el otro término lunfardo, *maleva* (cuya derivación es, al parecer, *malévola*) que encierra el concepto de “individuo que tiene malos antecedentes” (*Todotango*)³². Otra opción que El Diccionario de americanismos³³ ofrece es “Relativo al mundo del tango”; ahora bien, esto encajaría mejor porque efectivamente está centrando el tema, pero puesto que el tango nació en los suburbios, como dice la canción, y los suburbios son algo conectado a lo malo, a lo criminal, etc. se podría traducirlo con el campo semántico de la malignidad. ¿Pero se puede considerar ‘mala’ una canción? La respuesta es sí, porque el contenido puede ser ofensivo. En este caso más que ofensivo es una canción que provoca tristeza, junto al llorar del bandoneón, por ende se puede considerar como canción que hace llorar y por consiguiente cruel (paráfrasis).

Versión original (3:22-35)	Traducción italiana
Hombre: Ueh Malandra .	Uomo: Senti Malandra.

³² Malevo, va., <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=malevo> [última visita: 24/09/24].

³³ Malevo, va., (4.) <https://www.asale.org/damer/malevo> [última visita: 24/09/24].

Malandra: Qué hay?	Malandra: Cosa?
Hombre: ¡Don Malandrino!	Uomo: Signor Malandrino!
Malandra: Qué querés?	Malandra: Che vuoi?
Hombre: Te buscan unos muchachos.	Uomo: Ti vogliono dei signori.
Malandra: ¡Hola pibe! ¿Trajiste tu barra ? ¡Estoy enseguida entonces!	Malandra: Ma ciao carissimo! Ti sei portato la truppa? Arrivo subito allora!
	Estrategias: Reducción/ Reducción/ Congruencia

Tabla 2.

Esta es la primera escena de diálogo, en que se presenta al personaje Malandra, que al mismo tiempo es una palabra en lunfardo que significa “delincuente”. En italiano esta referencia se pierde, entonces hay una reducción. En la escena se ve a un grupo de hombres (la *barra*) entrar en la casa de Malandra, tocando un instrumento de viento, buscando a su amigo: éste saluda diciendo “¡Hola *pibe!*” que ya hemos visto en el capítulo dos, que deriva del dialecto genovés “pivello”, que en Argentina se suele asignar para los varones de edad joven, por ende muchachos. En la traducción al italiano, no se usa saludar de la misma manera, así que se ha optado por un saludo sí familiar, pero no contenente la referencia a la edad (reducción). *Barra*, como ya mencionado, es el grupo de amigos que se dirige a la casa de Malandra. En lunfardo, “barra” es: “Asociación de individuos de malos antecedentes, reunión de personas, reunión de individuos para cometer desmanes; [...] pandilla, gavilla, grupo de adeptos que sigue a alguien para apoyarlo, estimularlo y aplaudirlo, etc.”. Es un término con múltiples acepciones éste, pero a juzgar por lo que se ve en la escena, el más apto es “grupo de amigos” que, en habla popular italiano corresponde a “truppa”, ya que es un equipo de compañeros que sigue al líder tanto que se vaya a luchar como a divertirse (si fuera una traducción del día de hoy, tendría más éxito “gang”, como también préstamo del inglés). Aquí se ha aplicado una congruencia.

Versión original (4:55-5:09)	Traducción italiana
Malandra: Bueno señores, ahora Tita (como despedida, no?)...	Malandra: Bene signori, adesso Tita (per finire, no?)...
Tita: Nos vamos ya.	Tita: Ora andiamo via.
Malandra: ...les va a cantar un gotán ...de mi flor . A ver este pibe: ¡Arrancate ya hermano! ¿Cómo se llama el tango?	Malandra:...vi canterà un tango...il migliore. Sentiamo lui: parti pure amico! Come si chiama il tango?
Tita: <i>Yo soy así</i> . [...]	Tita: Io son così. [...]
	Estrategias: generalización / paráfrasis

Tabla 3.

En esta escena, donde se ve a Tita por primera vez, se habla de gotán. Aquí el fenómeno del Vesre es aplicado: las sílabas de la palabra “tango” se invierten, creando así una nueva palabra lunfarda, que tiene el mismo significado. Aunque en italiano no existe algo similar, se generaliza. Para exponer a Tita bajo una buena luz, Malandra dice “de mi flor”, que en el vocabulario rural, explica el diccionario de lunfardismos, quiere decir que es el mejor. Claramente se lo ha explicado en la versión italiana con una paráfrasis.

Versión original (7:59-8:50)	Traducción italiana
<p>Berretín: [...]Miralo al Bonito. El estriilo se le está planteando por la camiseta. También, le vinieron a cortar el chorro con la milonga en lo mejor del apolillado.</p> <p>Mecha: Miralo al Malandra; este sí que está furioso.</p> <p>Malandra: Pero, se ha fijáu áura! Esa cosa se ha puesto a chamuyar con ese muñeco. Todo Pompeya³⁴ sabe que sólo una mujer me hizo esperar 10 minutos. Pero áura esa mina, tiene un tajo de diez centímetros que le cruza el escracho.</p> <p>Bonito: ¡Entonces vos podés poner un instituto de cirugía estética!</p> <p>Malandra: Sí. Y empezaría por hacerte a vos un dibujito del escracho.</p>	<p>Berretín: [...] Guarda Bonito. Gli sta uscendo rabbia da tutti i pori. Per di più, con la milonga hanno interrotto il suo sonno sul più bello.</p> <p>Mecha: Guarda un po’ Malandra: quello sì che è fuori di sé.</p> <p>Malandra: Ma, si è accorta ora! Quella là si è messa a parlare con quel tale. Tutta Pompeya sa che solo una donna mi fece aspettare 10 minuti. Ma ora quella donna ha uno squarcio di dieci centimetri che le attraversa la faccia.</p> <p>Bonito: Allora puoi mettere su un istituto di chirurgia estetica!</p> <p>Malandra: Sì, e partirei col farti un disegnano della faccia.</p>
	<p>Estrategias: congruencia/ comprensión lingüística/ conguencia/ generalización/ generalización/ congruencia</p>

Tabla 4.

Poco a poco entran todos los personajes, y sus caracteres. Por ejemplo, Berretín, hijo de inmigrantes italianos, dice que los de la milonga, baile más alegre que el tango, han despertado a Bonito. Lo dice, pues, con la expresión idiomática popular “cortar el chorro”, interrumpir algo, en lunfardo: en italiano, se ha unido la expresión a la parte que sigue, es decir “hanno interrotto il suo sonno sul più bello) porque el “apolillado”, es un término lunfardo que quiere decir que alguien está enfadado o tiene sueño. Aquí lo que destaca es el verbo “plantearse”, aféresis de “espiantearse”, sinónimo de escaparse, entendido como metafóricamente que la rabia (*estriilo*) se le está yendo por todos lados

³⁴ Barrio en la ciudad de Buenos Aires.

(en el original usan la imagen de la rabia que sale de los huecos de la camiseta, en italiano se pasó la misma imagen de salir pero desde la piel directamente). De Malandra, cuya reputación se ha visto ser nada buena, en esta escena se percibe qué hizo en su pasado: una mujer (*mina*) lo hizo esperar diez minutos y lo que siguió fue que él le cortara el rostro (*escracho*, “*faccia*” en italiano: congruencia) provocando un tajo de diez centímetros. En esta escena, otra mujer (que Malandra llama *cosa*, “persona cuyo nombre se ignora o no se recuerda”, que al italiano se ha trasladado con una congruencia) está a punto de cometer el mismo error, porque está *chamuyendo* con otro hombre. El verbo *chamuyar* ha sido traducido con una generalización, “*parlare*” es decir que pierde el sentido de “hablar, conversar, en el sentido de hacerlo con elocuencia, para un fin dado o por gusto de ser oído”, definición sugerida por el Diccionario lunfardo-francés (*Dictionnaire lunfardo 1883*: 17).

Versión original (10:55-11:25)	Traducción italiana
Berretín: Sí hermano, yo sé lo- lo que te dije. Hiciste bien en- en dejarla que- que se fue. Artículo primero del -del varón: a- a la fémína , N- no hay que darle importancia.	Berretín: Sì, amico, so co- cosa ti ho detto. Hai fatto bene a la- lasciarla andare. Articolo numero uno del maschio: alle femmine non bisogna dare importanza.
Alberto: No Berretín. Yo quiero a Tita. La querré siempre. No debí dejar que se fuera con el Malandra. Fui un cobarde.	Alberto: No Berretín. Io amo Tita. La amerò sempre. Non dovevo lasciarla andare con il Malandra. Che codardo sono stato.
	Estrategia: préstamo

Tabla 5.

En el intento de levantarle el ánimo y convencer a Alberto que se olvide de Tita, que lo abandonó por el Malandra, Berretín utiliza una palabra lunfarda que es la adaptación tal cual de la palabra italiana “*femmina*”, por ende es menester aquí no revolucionarla y utilizar la técnica del préstamo para “devolverla” a su origen italiano: *femmina*.

Versión original (14:03-14:37)	Traducción italiana
Berretín: Mah! Pero che , to- todavía estás pensando en Tita?	Berretín: Mah! Ma, anco- ancora che pensi a Tita tu?
Alberto: Qué querés Berretín? No la puedo olvidar.	Alberto: Che pretendi Berretín? Non riesco a dimenticarmi di lei.
Berretín: Ha! El berretín lo- lo tenés vos. Mirá, yo te voy a dar un consejo; total, los consejos son como los fósforos de papel: no cuestan nada pero algunas veces encienden.	Berretín: Ha! L’ossessione ce- ce l’hai tu. Senti, ti darò un consiglio; insomma, i consigli sono come i fiammiferi di carta: non costano niente ma a volte illuminano.
Alberto: Hablá habló Berretín.	Alberto: Dimmi dimmi Berretín.

Berretín: Yo también una vez me caché un metejón bárbaro con una mina... Calculá, yo me la pasaba todo el día campaneando su retrato y ella me- me la daba con un vigilante.	Berretín: anch'io una volta mi presi una cotta bella forte per una donna... Considera che trascorrevo i giorni ad ammirarla da lontano e intanto lei se la spassava con uno sbirro.
	Estrategias: congruencia/ correspondencia/ equivalencia/ congruencia.

Tabla 6.

¿Qué hay más lunfardo que el «che»? Ahora bien, este lunfardismo, que nada más sería que un sinónimo del pronombre “tú”, en la versión italiana se ha optado por una explicitación del mismo pronombre, que en italiano es representado igualmente que en castellano. Tenemos, entonces, una congruencia. Irónicamente, existe un lunfardismo que coincide con el nombre del amigo de Alberto, *berretín*: “Capricho, deseo vehemente, antojo, debilidad por algo, idea fija// cosa falsa o falsificada// enamoramiento intenso, capricho arnoroso// individuo al que el amor le ha sorbido el seso// lugar donde se guarda una cosa, escondrijo// ilusión”. Estas eran las definiciones propuestas por Todotango³⁵, pero hay que profundizar un poco más. Seguramente hay que excluir la opción del lugar, porque en este caso se está refiriendo a un sentimiento. La cuestión es qué sentimiento. Dado que Alberto siente emociones muy profundas para Tita, hasta decir que no puede olvidarla, se puede considerar como un enamoramiento intenso, un individuo al que el amor le ha sorbido el seso. En italiano no hay ninguna palabra que resuma el concepto de enamoramiento intenso a parte de “obsesión”, que cabe perfectamente con lo que dice después Berretín: “me caché un *metejón* bárbaro con una mina...”: el “metejón” es el entusiasmo amoroso, por ende una obsesión, que es el instinto más fuerte y predominante durante la fase de cada uno de nosotros al conocer alguien que nos gusta, tanto en la vida real como en los sueños. Pero la presencia de la misma palabra se ha evitado, optando por “cotta” al que se le ha añadido un “bella forte” para no perder el efecto “obsesivo”. Aquí tenemos entonces una correspondencia y una equivalencia. Con el verbo *campanear* se confirma nuestra tesis, porque significa “vigilar, advertir algo con solo mirar, espiar” y es una acción típica antes de conocer a nuestra “obsesión amorosa”. El tema es que Berretín lo hace con un retrato, porque espiar a alguien que está saliendo con un vigilante no es la mejor opción. Al italiano, el verbo *campanear* se ha traducido con “ammirare da lontano” que exprime perfectamente el concepto original (congruencia).

Alberto, aprovechando de que fue dejada sola por Malandra, se acerca a Tita, la cual se da cuenta de su error de haber dejado a Alberto por un *canalla*, traducido en “persona deplorable” en cuanto, según el diccionario Todotango³⁶, significa “bajo, despreciable” (amplificación). Alberto, que siempre la quiere, intenta su segunda chance. Al verlo con Tita, Malandra decide volver y obtener eternamente a Tita por medio de una pelea:

Versión original (18:50-20:27)	Traducción italiana
Tita: Qué cambiado te noto, Alberto. Parece que has sufrido mucho.	Tita: Come sei cambiato, Alberto. Sembri aver sofferto molto.

³⁵ Berretín, <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=berretin> [última visita: 24/09/24].

³⁶ Canalla, <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=canalla> [última visita: 24/09/24].

<p>Alberto: ¿y a vos que puede importarte mi dolor, si vos misma lo causaste?</p> <p>Tita: tenés razón Alberto. Yo me porté muy mal con vos. Recién ahora que comprendo que Malandra es un canalla, y que me engañó miserablemente, me doy cuenta que fui injusta con tu cariño. Pero qué querés, tenía la cabeza llena de pajaritos. Vivía soñando. Estaba ciega. Ahora, qué desgraciada soy Alberto.</p> <p>Malandra: Oiga mocito, usted es bastante atrevido. Cuando esta mujer no era de nadie, le permití que le hablara. Pero áura que es mía, y que lleva en su cuerpo la marca de mi pasión, y conoce el rigor de mi cariño, te prohíbo hasta que la mires, compadrito.</p> <p>Alberto: Miserable! Cuando esta mujer quiso irse con usted la dejé pa' que no pensara que era egoísta mi cariño. Pero ahora que te conoce bien, y te desprecia, te voy a ojalar el cuerpo a puntazos.</p> <p>Malandra: ¡Vení! ¡Salí, maula!</p> <p>Tita: Alberto-</p> <p>Alberto: Dejame!</p>	<p>Alberto: che ti importa del mio dolore, se sei stata tu stessa a causarlo?</p> <p>Tita: hai ragione Alberto. Mi sono comportata molto male con te. Ora che ho capito che Malandra è una persona deplorable, e che mi ha tradito miseramente, mi rendo conto che sono stata ingiusta con i tuoi sentimenti. Però che pretendi, avevo i grilli in testa. Vivo nei miei sogni. Ero accecata. Oggi, che spregevole sono Alberto.</p> <p>Malandra: Senta qua ragazzino, mi sembra piuttosto audace Lei. Quando questa donna non era di nessuno, permettevo agli altri di rivolgerle la parola. Però adesso che appartiene a me, e che porta sul corpo il marchio della mia passione, e conosce il rigore del mio affetto, ti proibisco anche di rivolgerle solo lo sguardo, feccia.</p> <p>Alberto: Bastardo! Quando questa donna ha voluto scappare con voi la lasciai andare perché non pensasse che il mio fosse un amore egoista. Ma ora che ti conosce bene, e che ti disprezza, posso pure prenderti a pugnalate.</p> <p>Malandra: Vieni! Esci codardo!</p> <p>Tita: Alberto-</p> <p>Alberto: E lasciami!</p>
	<p>Estrategia: amplificación/ equivalencia/ trad.literal</p>

Tabla 7.

Una pelea por amor: ingrediente infaltable en las intrigas amorosas. Con el término *compadrito*, hay un par de opciones entre las que elegir: puede referirse a un mujeriego, como sostiene el sitio de Wordpress³⁷ («il “compadrito”, un donnaiolo, seduttore arrogante»), o simplemente un despectivo de “hombre altanero, desafiante”. En este caso, dado que sabemos que Alberto quiere solo a una mujer, y que en realidad es Malandra quien quiere a mujeres diferentes cada vez, se llega a la conclusión que es sinónimo de arrogante. Pero conociendo a los orígenes delictivos de Malandra, el registro que usa y lo malo que es, se ha establecido una traducción basándola en una metáfora

³⁷ Compadrito, <https://viaggioversoilsud.wordpress.com/2016/04/14/lunfardo-e-tango/> [última visita].

similar: por ende, una equivalencia. Por último, el término “maula”: este, entre cuyos significados está “cobarde”, se ha optado por este (traducción literal).

Versión original (25:47-26:27)	Traducción italiana
Berretín: Che...Cheme...Mecha. Te- te felicito. Mecha: Sí? Y por qué? Berretín: Po- por el marido que- que te echaste. Mecha: Muchas gracias Berretín. Berretín: Co- como labura e- el pobrecito. Te lo sacaste con un cupón de- de los cigarrillos? Mecha: Y vos? De dónde sacaste la lengua? Berretín: Me la compré po- por mi soledad. Ah! estas minas son así: uno le- le da un consejo y le contestan con una pata...pa-patada.	Berretín: Che...Cheme...Mecha. T- ti faccio le mie congratulazioni. Mecha: Ah sì? E perché? Berretín: Pe- per il marito che- che ti sei scelta. Mecha: Molte grazie Berretín. Berretín: Co- come lavora i- il poveretto. Te lo sei scelta con un coupon de- delle sigarette? Mecha: E tu? Da dove hai imparato a parlare? Berretín: Me la sono comprata da solo. Bah! Queste donne sono così: uno dà lo- loro un consiglio e gli rispondono con una pugna-pu- pugnalata.
	Estrategias: préstamo/ traducción literal

Tabla 8.

Otro lunfardismo muy italiano es *labura*, del verbo italiano *lavorare*. Aquí pasa lo mismo que con “fémina”, es decir que vuelve a su origen lingüístico (préstamo). Las *minas* del que se queja tanto Berretín son las mismas que la fémina, de hecho no hay que construir significados abstractos porque aquí es obvio que se trata simplemente de mujeres, “donne” en la versión italiana, ya que acaba de hablar con Mecha.

Versión original (26:30-27:27)	Traducción italiana
Tita: Pobre Alberto. Yo fui la causa de su perdición. Ahora en la cárcel qué largos le deben parecer los días. Mecha: Che Tita, eso que vos decís, parece sacado de la novela semanal. Parece mentira. Una muchacha como vos, pasarse toda la vida entre estas cuatro paredes. Tita: No puedo Mecha. Este barrio reo , estas casas pobres, tiran con más fuerzas que el centro. Total, la única vez que me fui del barrio fue para mi mal.	Tita: Povero Alberto. Io sono stata la causa della sua rovina. Ora in prigione i giorni gli sembreranno lunghi eterni. Mecha: Senti Tita, questo che stai dicendo, sembra essere stato preso dal romanzo settimanale. Sembra finto. Una donna come te, trascorrere tutta la vita fra queste quattro mura. Tita: Non posso Mecha. Questo quartiere di briganti, queste case povere, mi attirano di più di quanto faccia il centro. Praticamente, l'unica

<p>Mecha: Mirá, Tita, no te dejés engañar del sentimiento. Venite conmigo. La vida está allí entre tango, copetines y milonga. A lo mejor, hasta encontrás un gil que te compra una voiturette³⁸.</p>	<p>volta che me ne andai dal quartiere fu per il mio dolore.</p> <p>Mecha: Ascolta, Tita, non farti tradire dai sentimenti. Vieni con me. È vita quella tra tango, gin e milonga. Forse, incontrerai pure un imbecille che ti comprerà una voiturette.</p>
	<p>Estrategias: transposición/ transposición/ particularización/ traducción literal.</p>

Tabla 9.

Esta es una escena completamente entre mujeres. Mecha, la amiga de Tita, quiere levantarle el ánimo proponiéndole ir con ella a divertirse. Para llamarla, le dice “Che Tita”, donde la presencia del «che» ha sido trasladada al italiano con un “Senti Tita”, representándolo así con un verbo en lugar del pronombre ‘tu’.

Reo, adjetivo nacido del lunfardo que luego se convirtió en habla popular, alude al significado de “atorrante”. Traducirlo literalmente al italiano habría empobrecido el campo semántico de un barrio dicho como reo, entonces se ha optado por un cambio de categoría gramatical que no dejara que perdiese el concepto de “barrio de criminales”, encontrando una opción más perteneciente a la manera de hablar de Tita, por ende más fina.

“La vida está allí entre tango, copetines y milonga”, dice Mecha, tratando de incitar a su amiga. “Tango” se ha visto ya que no puede tener traducción, y siempre quedará fija esta regla; milonga también es un baile cuyo nombre no se cambia; pero, ¿Qué son los copetines en lunfardo? Es algo que deriva del dialecto genovés *cuppetin* y significa “el temtepié que se suele consumir a media tarde”, “mezcla de bebidas alcohólicas, aperitivo”. En la versión italiana se aplica una particularización con el consumo del gin (en la película Berretín hace referencia a la Ginebra, bevanda alcohólica que se tomaba en la época).

Por último, *gil*. Esta parece derivar del dialecto gitano hablado en España, y cuyo significado es “imbécil, tonto” (traducción literal).

Versión original (36:53-37:19)	Traducción italiana
<p>Bonito: Buenos Aires que tiene alma de milonga, que parece que estuviera esperando tus canciones para entregarse a vos como una mina. Por qué no me hacés caso una vez en la vida y te dedicás a hacer el intérprete máximo de nuestra canción autóctona? Con la banca bárbara que yo tengo en los cabarés, debo</p>	<p>Bonito: Buenos Aires che ha animo da milonga, che sembra stia aspettando le tue canzoni per consegnarsi a te come una donna. Perché una volta tanto non mi ascolti e ti dedichi a fare l’interprete massimo della nostra canzone autoctona? Con l’influenza possente che c’ho io nei cabaret, devo debuttare subito in uno di questi e conquistare Buenos Aires e la gloria...</p>

³⁸ Voiturette: manera para decir “auto”. Ya que no todos en esa época tenían auto, lo llaman así para imitar la gente más rica (y fina), que hablaba en francés. Si una mujer tenía auto, que encima se lo compraba el marido o la pareja, era vista como gloriosa.

debutar en seguida en alguno y a conquistar Buenos Aires y la gloria...	
	Estrategia: traducción literaria

Tabla 10.

Esta es la escena en que Bonito intenta convencer a Alberto a empezar seriamente su carrera de cantante de tango; sin embargo sabemos, con sus mismas palabras, que está aprovechando del amigo para tener su propio éxito. Con «banca» Bonito quiere decir que tiene “influencia, confianza, poder” (Todotango)³⁹ y con «bárbara» define su influencia “grande” (como visto anteriormente) por ende se aplica en ambos casos una simple traducción literaria.

Versión original (37:29-37:42)	Traducción italiana
Berretín: (cantando) <i>Te encontré en un colectivo con la boina requintada...Me encajaste en una curva el fuego de tu mirada...</i>	Berretín: (cantando) <i>Ti ho incontrata in un autobus, con il basco un po' inclinato...Mi hai gettato in una curva il tuo focoso sguardo...</i>
	Estrategias: amplificación/correspondencia.

Tabla 11.

Estas líneas son las letras del tango que está escribiendo Berretín, para imitar su amigo Alberto. En las líneas, que son obviamente dedicadas a una mujer, dice que la encuentra con la “boina requintada”: el primer término no es nada más que un sinónimo de “vasco”, mientras que el segundo quiere decir “sombrero inclinado, o con el ala levantada o doblada, dejando la frente al descubierto.” (Todotango)⁴⁰. Al traducirlo al italiano, se ha aplicado una amplificación: en lugar de usar solamente un adjetivo, se ha optado por el adjetivo “inclinato” acompañado por un adverbio que dejara entender que la posición del vasco fuera voluntaria, quizás según la moda de la época. Mientras que el verbo “encajar” quiere decir “dar” simplemente, por ende ha sido utilizado el sinónimo “gettare”, un poco más “brusco” que “dar”, tan brusco como el movimiento del colectivo que se mueve en la curva de la que habla Berretín.

Versión original (39:05-39:54)	Traducción italiana
Alberto: Me tenés seco hermano...	Alberto: Mi hai sbalordito amico...
Berretín: Alberto! San Martín García ⁴¹ ! Pero cómo te va? Me cacho, pero qué pilcha hermano. Parate que te mire a la luz del candil de mi inspiración.	Berretín: Alberto! Per Dio! Come stai? Guarda guarda, che eleganza! Fermo che ti scruto alla luce del lumino della mia ispirazione.
Alberto: Pero che ! Si este candil está apagado!	

³⁹ Banca, <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=banca> [última visita].

⁴⁰ Requintado, <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=requintado> [última visita: 24/09/24]

⁴¹ Expresión que es sinónimo de “Dios mío”; mezcla de nombres que se refiere al poeta Martín García Mérou, que vivió en el siglo XIX, y el héroe nacional San Martín, que ayudó a Argentina con la Independencia.

<p>Berretín: Co- como mi inspiración, hermano! Feliz vos que has triunfado en esta ciudad del colectivo reo, de la mina que plantó del bulín y del mango que- que no se encuentra. Che, sentate! No, ahí no. Sentate acá. Lo ves que a vos no- no te conocen? Ya sé a qué venís. Vos querés que yo te te componga un tango.</p>	<p>Alberto: Ma amico! Se questo lumino è spento! Berretín: Come la mia ispirazione, amico! Felice tu che hai trionfato in questa città dal bus orrendo, dalla donna che è scappata di casa e dai soldi che- che non si trovano. Siediti! No, lì no. Siediti qua. Lo vedi che non ti conoscono? So perché sei qui. Vuoi che ti scriva un tango.</p>
	<p>Estrategias: equivalencia/ compensación/ reducción/ reducción/ generalización/ omisión.</p>

Tabla 12.

Alberto, que no puede dejar de pensar en Tita, decide irse a París, donde quizás espere que su carrera tenga mucho éxito, además de buscar a su amada. Antes de irse, igual, se despide de su amigo Berretín que, incrédulo, exclama “¡San Martín García!”: una mezcla que solo los argentinos pueden entender, dado que se unen dos figuras nacionales: el poeta y el héroe nacional histórico de la Independencia argentina (como sugerido en la nota). Traducir estos tipos de referencias culturales sigue siendo difícil, por ende en la versión italiana se ha trasladado con un simple *Dios mío*, que permanece una expresión de sorpresa (formulación funcional). En lo que respecta a las estrategias lingüísticas, nótese la expresión “qué pilcha”, la cual se refiere a un halago a la chaqueta de Alberto, que sigue siendo un ejemplo de buena persona, profesión y físicamente, a los ojos de Berretín. En el diccionario⁴², de todas formas, lo representan con la definición de “Manta // prendas de vestir de una persona, a veces en mal estado de uso.”; pero conociendo al personaje de Alberto, seguramente es la primera opción, que al italiano no ha sido traducido con la misma pieza de ropa (la manta o chaqueta) sino con un cumplido que estableciera el aspecto elegante que le da a Alberto: “che eleganza!” (equivalencia).

Aquí, el utilizzo del «che» es siempre lo mismo, pero en la traducción italiana se ha usado un sustantivo de familiarización: “amico”, aplicando así una compensación pero omitido en el segundo caso. En lo que respecta al adjetivo “reo” en este caso, es decir acompañando a “colectivo” hubo un poco de incertidumbre en encontrar una equivalencia: hemos visto que el término *reo* o *rea* representa a todo el mundo de los suburbios: objetos primordiales, ideas antiguas, casas pobres, etc., pero en este caso, junto a un colectivo, es más adecuado el adjetivo “orrendo” que hace referencia sí a la primordialidad estética (suciedad, atraso de electricidad, tal vez falta de velocidad, etc.) pero reduce el aspecto de la proveniencia de los arrabales. Y luego, “una mina que plantó del bulín”, una expresión riquísima de lunfardismos, ha sido traducida con “donna che è scappata di casa”. Según el Diccionario Todotango⁴³, “plantar” tiene siempre el significado de escaparse o huir (traducción literal), pero ‘bulín’ es algo más problemático. El significado es el siguiente: “cotorro, habitación, pieza para la sita amorosa”. No es cierto que Berretín esté refiriéndose a Tita, porque puede estar hablando metafóricamente de las mujeres en general que no se deciden quedarse con

⁴² Pilcha, <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=pilcha> [última visita: 24/09/24]

⁴³ Plantar, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=plantar> [última visita: 24/09/24].

sus hombres. Por esta razón, se ha traducido con “ciudad” y no con “habitación”, por ende una traducción por defecto, una reducción.

El mango, que aparece también en la escena que sigue, es algo específicamente cultural para los argentinos. Existen diferentes maneras de llamar al dinero, y este es una de estas: mango. Lamentablemente, en la jerga italiana no existen maneras para diferenciar los billetes, como en el caso de Estados Unidos (*bucks, grand* por ejemplo) o de Gran Bretaña (*quid, fiver*, etc.), por ende se generaliza mencionando solamente al dinero –“soldi”. En el ejemplo de la próxima escena (Tabla 13) hay un ejemplo diferente.

Versión original (40:01-42:34)	Traducción italiana
Alberto: Me voy a París.	Alberto: Me ne vado a Parigi.
Berretín: Cómo? A París?	Berretín: Cosa? A Parigi?
Alberto: A París.	Alberto: A Parigi.
Berretín: A París...!-I-gualito que- que Gardel	Berretín: Parigi...Co-Come Gardel.
[...]	[...]
Alberto: Te acordás de la Mecha?	Alberto: Ti ricordi di Mecha?
Berretín: La cusifai de Bonito? Ya lo creo.	Berretín: Quella di Bonito? Credo di sì.
Alberto: Está en París. Le ha escrito a Bonito	Alberto: È a Parigi. Ha scritto a Bonito
diciéndole que Tita está con ella.	dicendogli che Tita è con lei.
Berretín: y por eso te- te querés piantar ?	Berretín: e per questo te- te ne vuoi andare?
Alberto: Por eso. Pero algo me dice que Bonito	Alberto: Per questo. Ma qualcosa mi dice che
me engaña...que Tita está aquí. Qué distinto	Bonito mi sta ingannando...che Tita è qui. Che
hubiera sido todo si el Malandra no hubiera	diverse sarebbero andate le cose se il
torcido su vida.	Malandra non le avesse rovinato la vita.
Berretín: Parate...qué lindo tema pa’ un tango!	Berretín: Aspetta...Che bell’argomento per un
Alberto: Dejá la guitarra Berretín. Dame un	tango!
abrazo.	Alberto: Metti via la chitarra Berretín.
[...]	Abbracciami.
Berretín: Pero con esa cara en vez de ir a París	[...]
parece que vas a la Chacarita ⁴⁴ .	Berretín: Però con questa faccia invece di
Alberto: Prometeme viejo que la vas a buscar.	Parigi sembra tu stia andando al cimitero.
Berretín: Te lo prometo. Sí, pero vos, me	Alberto: Promettimi che la cercherai.
cantarás un tango?	Berretín: Te lo prometto. Sì, ma tu, mi canterai
un tango?	un tango?

⁴⁴ Chacarita es el cementerio más conocido en Buenos Aires. Referencia cultural generalizada en italiano.

<p>Alberto: Todos los tangos que quieras Berretín!</p> <p>Berretín: No, todos no...uno. Uno sólo. Mirá, este que se me ha ocurrido ahora, mirá.. <i>Si tuviera cinco mangos, me cacheaba a un pirosofo. No paraba hasta París.</i> <i>A vivir de los zotangos, a engrupir a las francesas,</i> <i>Y a decir pa' todo 'oui'</i></p>	<p>Alberto: Tutti i tanghi che vorrai Berretín!</p> <p>Berretín: No, tutti no...Uno. Uno solo. Guarda, questo che mi è venuto in mente adesso. <i>Se avessi cinque pesos, prenderei un battello.</i> <i>Non si fermava che a Parigi.</i> <i>A vivere di tanghi belli, a ingannare le francesi, dicendo a tutti 'oui'</i></p>
	<p>Estrategias: reducción/ traducción literal/ calco/ paráfrasis/ traducción literal.</p>

Tabla 14.

En el diálogo de despedida, Alberto pide a Berretín que busque a Tita, que Alberto cree todavía estar en Buenos Aires. A pesar de todo, aquí también tenemos a dos referencias culturales para esa época: el nombre del cantante de tango Carlos Gardel (nacido en Francia, obtuvo su éxito tanto en Latino América como en París, adonde los argentinos llevaron el tango), junto a la referencia de Chacarita. Este último es el nombre del cementerio principal en Buenos Aires, donde están enterrados los grandes personajes argentinos y donde incluso será enterrado Luis Sandrini, el actor que interpreta a Berretín. De todas maneras, en la versión italiana el primero se ha mantenido tal cual, pero el segundo se ha trasladado con el término generalizado “cimitero” porque no es inmediato que un lector o espectador de la cultura italiana sepa qué es Chacarita, a menos que no haya estado en Buenos Aires. Por lo que tiene que ver con el análisis lingüístico, hay que enfocarse en un nuevo término: *cusifai*. En el diálogo Berretín utiliza esta palabra en sentido despectivo, porque él sabe muy bien quién es Mecha (ya ha ocurrido un análisis de un diálogo que tuvieron los dos), pero no quiere demostrar su cariño o el hecho de que a él le importa la mujer, por ende utiliza “*cusifai*” que supone “el señor, la persona, el individuo”. En este caso se trata de una mujer, por lo tanto en italiano se ha elegido “*quella di*” (hoy en día se diría “la tipa”) porque evidentemente “la persona che sta con Bonito” es demasiado larga para un eventual doblaje. Por otro lado, el verbo “plantar” ha sido traducido con un simple “irse” entonces “*andarsene*” en la versión italiana (traducción literal); *mangos*, en este ejemplo, no ha sido traducido con “*soldi*” dado que está acompañado por el número cinco, sino se ha mantenido la referencia al peso argentino. En la canción, además, Berretín sueña con imitar lo que hizo Gardel. Su idea es vivir en París, bailando y escribiendo tangos (paráfrasis del *vesre tangazo>zotangos*) engañando a las francesas (como en Buenos Aires las francesas que en realidad son polacas) diciéndolo con el verbo “engrupir”: este, en lunfardo, es “falsear, engañar”, por ende traducción literal.

Versión original (47:18-47:50)	Traducción italiana
<p>Bonito: Pero qué fenómeno este tipo y no se quiere ir a París. Con el porvenir que tiene este muchacho...Ah pero lo que es yo, no postergo este viaje a la ciudad de la lumière. Tomá. Mirá: donde dice “Mecha” agregale “y Tita”. Tratá de</p>	<p>Bonito: Ma che fenomeno questo qui e non se ne vuole andare a Parigi. Con il futuro che si ritrova...Ah però io non ho intenzione di rimandare questo viaggio verso la città della lumière.</p>

imitar bien la letra. Te juro que te compro una combinación color punzó: vas a estar bárbara .	Prendi. Vedi: dove dice “Mecha” aggiungi “e Tita”. Cerca di scrivere uguale. Ti giuro che ti compro uno di quei completi rosso accesi: sarai uno schianto.
	Estrategia: transposición.

Tabla 15.

Es aquí que Bonito, que quiere con toda su alma ir a París para ganar dinero, planea un engaño para su amigo Alberto: le hace añadir el nombre de Tita a una de las mujeres que están con él, prometéndole un traje punzó, es decir un traje de un rojo muy vivo, con el que estaría *bárbara*. Con este adjetivo, que ya hemos encontrado, Bonito quiere decir “magnífica”; en italiano, se ha optado por el mismo significado (manteniendo el registro popular) pero cambiando la categoría gramatical: de un adjetivo se ha convertido en un sustantivo.

Versión original (48:18-48:38)	Traducción italiana
Bonito: Ahora sí que nos iremos a París. A París, donde las francesas son francesas en grupo , y no como aquí que te resultan polacas. ¿Vos me entendés no?	Bonito: Ora sì che ce ne andiamo a Parigi. Parigi, dove le francesi sono francesi in gruppo, e non come qua che sono polacche. Sai di cosa parlo?
Alberto: Viejo , sacá en seguida los pasajes!	Alberto: Amico, prendi subito i biglietti!
Bonito: ¡y nos rajamos en el primer piróscrafo!	Bonito: e ci precipitiamo sulla prima nave!
	Estrategias: correspondencia

Tabla 16.

Aquí Bonito, gracias al papelito falso, convence totalmente a Alberto para que vaya a París. Entonces, muy entusiasta, Alberto dice “Viejo, ¡Sacá en seguida los pasajes!”. Similar de significado al «che», “viejo” ha sido traducido con “amico”, entonces una correspondencia, dado que tienen alusión afectiva aunque no tienen la misma forma (llamar a tu amigo “vecchio” es solamente utilizado en Venecia, pero aquí se traduce a un italiano estándar).

Una vez que Alberto regresa en Buenos Aires, Berretín le dice que había sido engañado. Al final Bonito pide perdón a Alberto, el cual va a buscar otra vez a Tita para tener su final feliz. Como frase final de la película, contenente un lunfardismo ya encontrado, se ha elegido:

“Solamente en el suburbio de Buenos Aires los tangos tienen alma”.

(*Tango!* 1933)

4.2 Segundo producto audiovisual: la película *Mercado de Abasto*

Mercado de Abasto es la segunda película que se va a examinar en esta tesis. Estrenada en 1955 y dirigida por Lucas Demare, esta película se diferencia de la primera por ser mucho más animada, rápida en desarrollarse que va de la mano con el tema que trata: las actividades comerciales de compra y venta en Abasto, un mercado proveedor de frutas y verduras de Buenos Aires, ubicado en Avenida Corrientes (la misma que del Obelisco) que desde 1998 se ha convertido en un centro comercial.



45



Ahora bien, mientras que la primera película ponía en relieve los sentimientos profundos, expresados en el tango, los bailes culturales, las frustraciones amorosas, etc., esta se enfoca, en la primera parte, en el lado económico de la Argentina, mientras que en la segunda parte trata de la historia amorosa de la protagonista: otra vez Tita Merello, aunque no interpreta a si misma, sino a una mujer llamada Paulina. Paulina, trabajadora en el mercado, es amonionada por dos hombres: Jacinto Medina (interpretado por Juan José Míguez), rufián e impostor, y el comerciante de buen corazón, odioso de los impuestos, Lorenzo Miraglia (Pepe Arias). Sin embargo, aunque empiece con animación y chiste, tendrá un final dramático. En resumen, Paulina se casa con Jacinto, que en poco tiempo la abandonará antes de saber que estaba embarazada. Para no crecer un hijo sin padre y apellido, Lorenzo propone matrimonio a la mujer. Un día Jacinto volverá por cuestiones de dinero, y Paulina decidirá ayudarlo para que no se presente nunca más en su casa. La película termina con el asesinato de Jacinto.

De todas maneras, ésta también está en blanco y negro y rica de lunfardismos, los cuales por un lado coinciden con los de la primera, por otro están relacionados con los términos económicos, comerciales, etc. Con el objetivo de tener un marco completo, se los irán presentando en su enterez.

⁴⁵ Imágenes tomadas de http://www.arcondebuenosaires.com.ar/mercado_de_abasto.htm y <https://cinenacional.com/pelicula/mercado-de-abasto/> respectivamente. [última visita: 24/09/24].

Versión original (4:25-4:36)	Traducción italiana
Lorenzo: ¡ Che! Te tengo que descontar cuatro cajones.	Lorenzo: Ehi tu! Ti devo scontare quattro casse.
Vendedor: ¿Por qué?	Venditore: Perché?
Lorenzo: La partida de ayer estaba pasada!	Lorenzo: La partita di ieri faceva pena!
Vendedor: ¡Usted siempre pichuleando!	Venditore: Sempre a chiedere sconti tu!
Lorenzo: ¡No! Yo siempre defendiendo al cliente, ¡que no es lo mismo!	Lorenzo: No! Io difendo sempre il cliente, che non è lo stesso!
	Estrategias: ampliación lingüística/ paráfrasis.

Tabla 1a.

Estas son las primeras líneas de Mercado de Abasto: como ya anticipado, se desarrolla durante las ventas de mercadería, por ende hay confusión, se grita, se habla vulgar, se vende, etc. Aquí, en la tabla 1a Lorenzo Miraglia pide a un vendedor que le descuente unos cajones, porque la partida estaba en un estado feo y no se podía consumir. Para llamar la atención del vendedor grita “Che”, el clásico término lunfardo para llamar a personas que te rodean. Sin embargo, el vendedor no es amigo suyo, pero igual utiliza el “che” para que el otro se de cuenta de que le quiere hablar. Al italiano se ha ampliado a un “ehi tu”, el cual contiene tanto el pronombre personal como el llamativo “ehi”. El otro, que no está de acuerdo con el quitarle el precio de cuatro cajones, lo acusa de estar siempre *pichuleando*: “regatear// hacer negocios menudos// conseguir ventajas o ganancias pequeñas en las compras” (Todotango)⁴⁶. Por ende, si el significado es el de pedir descuentos cada vez, en italiano se ha utilizado una expresión que explicase el significado, aunque más larga en la forma: paráfrasis.

Versión original (4:45-4:55)	Traducción italiana
Lorenzo: ¡ Che , genovés! La berenjena con polvito de hongo no corre!	Lorenzo: Tu, genovese! La melanzana con i funghi non va!
Vendedor genovés: ¿Qué berenjena?	Venditore genovese: Quale melanzana?
Lorenzo: ¿A mí me vas a pasar? Vamos, ¡ che!	Lorenzo: Me vuoi imbrogliare? Dai, va'!
	Estrategias: equivalencia/ correspondencia.

Tabla 2a.

En esta escena Lorenzo sigue quejandose de los negocios, así que va también al genovés y pide su atención con el mismo “Che” pronunciando la respectiva regionalidad; en italiano esta vez se ha mantenido sólo el pronombre, dado que la especificación de quién exactamente llamaba, sigue de inmediato. En el segundo “che”, durante el cual Lorenzo imita un movimiento con la mano muy italiano, no se ha puesto el pronombre en la versión italiana, sino un verbo que indicase la

⁴⁶ Pichulear, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=pichulear> [última visita: 24/09/24].

“bronca”(enojo, en lunfardo) que tenía Lorenzo al sentirse engañado por el genovés: “va’”, troncamiento del “vai” en sentido metafórico que alguien utiliza cuando está cerrando una conversación agotadora. Por esta razón, la técnica en este caso es correspondencia.

Versión original (7:33-7:45)	Traducción italiana
Amanda: A qué hora volvés, viejo ?	Amanda: A che ora torni?
Chino: No sé, hoy tengo una vuelta larga.	Chino: Non so, oggi ho tanto da fare.
Amanda: Más o menos!	Amanda: Più o meno!
Paulina: Pero che , ni que estuvieras en plena luna de miel para que lo extrañés tanto.	Paulina: Mamma mia, nemmeno foste appena sposati che senti la sua mancanza.
Amanda: Es para prepararle la comida.	Amanda: È per preparagli il pranzo.
Chino: Llegaré de noche y tardecito. Hasta luego! Chau hermana!	Chino: Torno stasera e Ciao! Ciao Paulina!
	Estrategias: omisión/ congruencia/ congruencia.

Tabla 3a.

Aquí otra vendedora en el mercado, Amanda, casada, está informándose por su marido Chino (al que se refiere con *viejo*, que seguramente en este caso no significa “amigo”, por ende se ha quitado) a qué hora volverá por la noche; esto, porqué recién otro hombre quiere encontrarse con ella. Al escuchar la conversación entre su hermano y su cuñada, Paulina le dice “pero che”, que no es exactamente una manera para llamar la atención aquí, sino una expresión de sorpresa. Recordemos que en el diccionario online⁴⁷ se encuentra esta definición: “Vocativo de pronombre personal de segunda persona en singular y plural; vos// interjección con la que se llama a una persona // también expresa sorpresa o asombro”. Entonces, en este caso se ha utilizado una expresión idiomática que igualmente representa sorpresa en italiano: *Mamma mia*, aplicando una congruencia. Por último, se puede notar la despedida con un “Chau”. Este equivale a “adiós”⁴⁸; pero dado que es de procedencia italiana, tiene sentido mantenerlo en su forma original: *Ciao*. Entonces, aquí es exactamente otra congruencia.

Poco después, Paulina descubre la infidelidad de su cuñada y explota un lío en todo el mercado: las dos empiezan una pelea, que causa la llegada de la policía. La escena es la siguiente:

Versión original (10:58-11:09)	Traducción italiana
Policia: nombre, apellido y edad.	Agente: nome, cognome, età.
Amanda: Amanda Domínguez, 28 años.	Amanda: Amanda Dominguez, 28 anni.

⁴⁷ Che, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=che> [última visita: 24/09/24].

⁴⁸ Chau, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=chau> [última visita: 24/09/24].

Paulina: De mercado.	Paulina: Di mercato.
Amanda: No podés negar que me tenés aquí.	Amanda: Non puoi negare di avermi qui.
Paulina: Te tenía. Ahora no puedo decir donde te tengo porqué hay gente.	Paulina: Ti avevo. Ora non posso dire dove ti ho perché c'è gente.
Amanda: Andá, conventillera!	Amanda: Vattene, pettegola!
Paulina: ¿Conventillera a quién?	Paulina: Pettegola a chi?
	Estrategias: paráfrasis.

Tabla 4a.

Aquí en el caso de “conventillera”, expresión nacida por cuestiones obvias, se ha perdido en la traducción la referencia cultural. Decir en italiano “conventillera” por si solo, deja confundido el lector. En la escena siguiente se entiende que el significado de “conventillero/a” es “chismosa”, es decir alguien que quiere saber de todo y todos; deriva del hecho de que en los conventillos, dado que no había ningún tipo de privacidad física, todos conocían los asuntos de cada quien. Por esta razón, es una referencia cultural que en italiano se ha transcrito como “pettegola” (paráfrasis).

Versión original (11:37-11:52)	Traducción italiana
Paulina: De mi hermano no se ríe nadie.	Paulina: Di mio fratello non ci si prende gioco.
Amanda: Te prometo no volver a mirarlo. En realidad no hubo nada entre nosotros.	Amanda: Ti prometto che lo lascerò stare. In realtà non c'è stato niente.
Paulina: ¿Y el chapa chapa que yo vi?	Paulina: E il bacio che ho visto?
Amanda: Fue lo único. Sé que estuve mal, pero me pasó algo raro; lo que le pasa a todas las mujeres con ese hombre.	Amanda: Solo quello. So di aver sbagliato, ma mi sentivo strana; come ogni donna vicino a quell'uomo.
	Estrategia: reducción.

Tabla 5a.

En la cárcel, Amanda pide a Paulina que no le diga nada a su hermano, insistiendo que no pasó nada, afirmación hasta la cual Paulina responde con “¿Y el chapa chapa que yo vi?”, donde *chapa chapa*, expresión muy lunfarda, significa “individuo pródigo en caricias amorosa”⁴⁹. Paulina se estaba refiriendo al beso que vio entre la cuñada y el hombre; en italiano, no existiendo una expresión coloquial que comprenda un beso, ha sido traducida utilizando una reducción.

Versión original (19:20-19:32)	Traducción italiana
Lorenzo: Nos están humillando.	Lorenzo: Ci stanno umiliando.

⁴⁹ Chapa chapa, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=chapa+chapa> [última visita: 24/09724].

Paulina: ¿Y el número nuestro? ¿Dónde está el dúo criollo de los Hermanos Bontempo?	Paulina: E il nostro numero? Dov'è il duo dei fratelli Bontempo?
Hombre de atrás: Se les enfermó la madre.	Uomo da dietro: Si è ammalata la madre.
Paulina: Ah, justo hoy.	Paulina: Ah, proprio oggi.
Lorenzo: ¡Qué papelón!	Lorenzo: Che figura!
Paulina: Ta ⁵⁰ que te ahogás en un vaso de agua. ¡Tené!	Paulina: Stai annegando in un bicchier d'acqua. Tò!
Lorenzo: Qué vas a hacer?	Lorenzo: Che farai?
Paulina: Qué voy a hacer? Aprovechar las fusas y rantifusas de los pitucos de enfrente.	Paulina: Che farò? Gliela faccio vedere a quei bastardi ricconi lì di fronte.
	Estrategias: equivalencias

Tabla 6a.

Esta es una escena afuera del mercado, aunque todos los que trabajan en el mercado se encuentran en esta escena. Se trata de una fiesta de barrio, donde cada “equipo” presenta un número. El equipo de Paulina, que comprende a Lorenzo y otros, se encuentran sin número por indisponibilidad. Así, Paulina decide improvisar empezando a cantar. Antes de hacerlo, exclama que va a “aprovechar las fusas y rantifusas de los pitucos de enfrente.”. Con “fusas y rantifusas”, donde el primero es simplemente un apócope del segundo, quiere referirse a “persona despreciable”, como sugiere el Diccionario de americanismos⁵¹. Además, los “pitucos” son, siempre en lunfardo, aristócratas, o alguien afeminado. En la traducción, ha emergido el aspecto despectivo de los rantifusas, por ende se puede notar una equivalencia en “bastardi”. Por lo que tiene que ver *pitucos*, se ha mantenido la primera acepción, eligiendo así “ricconi” con sentido despectivo (equivalencia).

Versión original (18:40-18:51)	Traducción italiana
Lorenzo: Faber número uno, faber número dos y faber número tres. Pero, ¿Quién le invitó a estos tres mafiosos?	Lorenzo: Gangster numero uno, gangster numero due, gangster numero tre. Ma chi ha invitato questi tre mafiosi?
	Estrategia: congruencia

Tabla 7a.

Al ver llegar Jacinto y sus dos hombres cuya reputación en el mercado se sabe ser fea, Lorenzo pronuncia esta “fórmula” repitiendo tres veces, una por cada hombre, “faber”. En vocabulario lunfardo⁵², significa “apuntador de juego ilícito” por ende algo criminal, como se entiende de la película que estos tres no ganan dinero honestamente. Al italiano, “faber” se ha convertido en “gangster”, igual en forma (una palabra, que además termina en -er) y en significado (pertenecientes a bandas criminales).

⁵⁰ Manera criolla de decir “la puta madre”.

⁵¹ Rantifuso, sa. (3.), <https://www.asale.org/damer/rantifuso> [última visita: 24/09/24].

⁵² Faber, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=faber> [última visita: 24/09/24]-

Versión original (19:39-21:49)	Traducción italiana
<p>Paulina: Se dice de mí... Se dice de mí... se dice que soy <i>fiera</i>, que camino a lo malevo, que soy chueca y que me muevo con un aire compadrón, que parezco Leguisamo⁵³, mi nariz es puntiaguda, la figura no me ayuda y mi boca es un buzón. [...]</p> <p>Si fea soy, pongámosle, que de eso aún no me enteré. En el amor, yo solo sé, que a más de un gil, dejé a pie. Podrán decir, podrán hablar y murmurar e rebuznar mas la fealdad que Dios me dio, muchas mujeres me la envidió. Y no dirán que me engrupí porque modesta siempre fui... ¡Yo soy así! [...]</p> <p>Los hombres de mí critican la voz, el modo de andar, la pinta, la tos.</p>	<p>Paulina: Dicono di me... Dicono di me... Dicono che sono <i>fiera</i>, Che cammino dal cattivo, Che sono storta e che mi muovo con aria da altezzosa, che assomiglio ad un fantino, il mio naso è tutto a punta, la figura non mi aiuta e la mia è una linguaccia. [...]</p> <p>Se son brutta, supponiamo, che questo ancora non lo so. Nell'amore, io so solo, che più imbecilli ho lasciato star. Potranno dire, potran parlare E mormorare e tagliare Ma la fedeltà che dio mi da, molte me la invideran. E non diranno che mi vanto Perché modesta lo son già... ¡lo son così! [...]</p> <p>Gli uomini di me criticano la voce, il modo di camminare, il vestire, la tosse.</p>
	<p>Estrategias: trad.literal/congruencia/ equivalencia/ congruencia/ trad.literal/ reducción</p>

Tabla 8a.

Gracias a esta canción (interpretación de Tita Morello de la versión original “Se dice de mí” de Ivo Pelay y Francisco Canaro), Jacinto, el hombre con el que Amanda estaba traicionando su marido, se acerca a Paulina, que con esta canción hizo un gran show. Primero, Paulina afirma que le dicen *chueca*, un defecto en la acción de caminar. Entonces, este término lunfardo que ahora entró a ser parte del habla cotidiano popular, ha sido trasladado con “storta” en italiano (traducción literal). Inmediatamente en la línea después, dice que camina con aire *compadrón*: este, aumentativo de “compadre”, describe las personas como “altaneras, desafiantes”. Al italiano, se ha mantenido el mismo nivel de vulgaridad con un sinónimo de “arrogante”: *altezzosa* (congruencia). Siempre de ella, dicen que tiene boca *buzón*: este, en lunfardo⁵⁴, define las personas chismosas, un poco como sinónimo de “conventillera”. En la traducción se puede ver puesto como “e la mia è una linguaccia”,

⁵³ Jinete uruguayo (Salto, 1903-Buenos Aires, 1985).

⁵⁴ Buzón, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=buz%c3%b3n> [última visita: 24/09/24].

expresión que cambia la figura de la boca en lengua, pero mantiene el significado implícito de chismosa (equivalencia).

Luego, utiliza el término “gil”, que aquí también ha sido traducido con “imbecilli”, por ende utilizando la misma metáfora (congruencia). El verbo *engrupirse*, diferente de *engrupir* que se ha visto ser “engañar” en la primera película, significa “envanecerse, ensobercerse, sobreestimarse”, por ende al italiano se le ha dado la versión literal de “vantarsi”. Como último aspecto que le critican a esa mujer, la *pinta*. En lunfardo, la *pinta* es el aspecto de una persona, su manera de vestirse, tal vez su elegancia. En italiano, se ha optado por la primera, es decir la manera de vestir, reducido a “il vestire”.

Ahora bien, la relación entre Jacinto y Paulina ha comenzado, lo que pone a Lorenzo muy triste, dado que no quiere que una mujer como ella termine en asuntos mafiosos: se preocupa por su seguridad.

Versión original (28:40-29:11)	Traducción italiana
Lorenzo: ¿Cuánto me toca pagar este año?	Lorenzo: Quanto mi tocca pagare quest'anno?
Acreeador: 20.000 pesos.	Creditore: 20.000 pesos.
Lorenzo: Muy bien. El Estado me queda debiendo cinco, pero se lo perdono y estamos a mano.	Lorenzo: Molto bene. Lo Stato me ne deve dare cinque mila, ma lo perdono e siamo pari.
Acreeador: Usted no puede manejar los impuestos por su cuenta.	Creditore: Non può decidere lei le tasse da pagare.
Lorenzo: Ah no? Y qué quiere, ¿manejarlos usted? No. Con mi plata hago lo que me da la gana.	Lorenzo: Ah no? E che vuole, gestirle lei? No. Con i miei soldi faccio ciò che mi va.
Acreeador: Usted es un loco.	Creditore: Lei è pazzo.
Lorenzo: Y usted un avivado .	Lorenzo: E lei un mascalzone!
Acreeador: Ya nos volveremos a ver.	Creditore: Ci rivedremo.
Lorenzo: Como no, cuando guste. ¡Lo que no va a ver nunca es un mango mío! Ha ha ha! Qué tapa le puse !	Lorenzo: Come no, quando vuole. Ciò che non vedrà mai saranno i miei soldi! Ha ha ha! Gli ho tappato la bocca.
	Estrategias: congruencia/ generalización/ congruencia.

Tabla 9a.

Lorenzo se distingue por odiar los impuestos, como se puede notar en esta escena. Al decirle que no puede hacer lo que quiera con los impuestos, el creador lo trata de loco; a esto, Lorenzo contesta con acusarlo de ser un *avivado*: en el Diccionario de la RAE⁵⁵, es una expresión coloquial que define a las personas “aprovechado, que actúa rápidamente en beneficio propio”; en Todotango, lo definen:

⁵⁵ Avivado, da., <https://dle.rae.es/avivado?m=form> [última visita: 24/09/24].

“astuto, sagaz// aprovechador // bribón”. Siendo esta de Lorenzo una acusación, entonces un momento de rabia y ofensas, se ha optado por la traducción más vulgar de las tres: “bribón”, trasladado al italiano con “mascalzone”, así que se ha mantenido la misma variedad diafásica y se ha representado una ofensa (estrategia de congruencia). Obviamente, ya que se habla de dinero, salió la palabra lunfarda *mango*: en italiano se ha representado con una generalización, además de cambiarla al número plural “soldi”. Como el acreedor se fue ofendido, Lorenzo exclama haberle «puesto la tapa»: éste es sinónimo de ganar, vencer al otro, derrotarlo. En consonancia con lo que ha hecho Lorenzo, esta expresión ha sido traducida con exactamente la misma que existe en italiano: *tappare la bocca*. Por ende se ha empleado una congruencia.

Tras el enojo causado por discutir con el acreedor, Lorenzo siente un dolor fuerte en el pecho. Sin darse cuenta del momento, Paulina llega gritando la noticia que ella y Jacinto se van a casar. A esto, Lorenzo le dice:

Versión original (30:00-30:07)	Traducción italiana
Lorenzo: Mirá que despreciar a tantos para venir a ensartarte con ese punto ...	Lorenzo: Fra tanti pretendenti vai a finire con quello lì.
	Estrategias: correspondencia/ congruencia.

Tabla 10a.

Aquí está tratando explicar a Paulina, aunque sea mujer grande y madura, que se está poniendo en una situación peligrosa con esa persona, utiliza “ensartarte con ese punto”, donde “ensartarse” es equivalente de errar, por ende equivocarse; en italiano se ha preferido utilizar otra expresión sinónimo de “acabar”, aunque el significado no se modifica tanto. Con “punto”, en contraste, hay una cantidad enorme de acepciones: “prostituta// persona ingenua// persona innominada// hombre que mantiene una amante o querida o que paga los favores de una mujer// pederasta pasivo masculino// persona tomada como centro de una broma o burla// individuo de avería// víctima de una estafa o hurto”⁵⁶. Como acaba de verse en la escena, Lorenzo está haciendo referencia a aquel mafioso de Jacinto, que le da tanto enojo que ni siquiera puede nombrarlo; por ende, hay que considerar el significado de “persona innominada”. En italiano también existe una forma para no nombrar, pero al mismo tiempo nombrar a alguien de manera poco considerada, la cual es “quello lì” (congruencia).

Versión original (35:24-35:48)	Traducción italiana
Lorenzo: Dame un poco de Fernet.	Lorenzo: Versami del Fernet.
Doña Asunción: Tomá aquí.	Asunción: Prendi.
Lorenzo: Doña Asunción, ¡tuvo cuadrillizos!	Lorenzo: Signora Asuncion, ha avuto quattro gemelli!
[...]	[...]
Doña Asunción: Te los elejé especialmente.	Asuncion: Te li ho scelti appositamente.
Paulina: ¿Cómo están?	Paulina: Come sono?
	Asuncion: Perché sei tu, 90 pesos per quattro.

⁵⁶ Punto, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=punto> [última visita: 24/09/24].

Doña Asunción: Por ser para vos, 90 pesos los cuatro.	
Paulina: Doña Asunción, para cortar este voy a necesitar un abrelatas. No me encaje la mula a mí, que fui sacristán antes que fraile.	Paulina: Signora Asunción, per tagliarli mi ci vuole un apri-lattine. Non mi prenda per scema, che sono stata anch'io da quel lato.
	Estrategia: correspondencia.

Tabla 11a.

En esta escena, que se desarrolla en el boliche que Paulina recién compró al retirarse del mercado, llega Doña Asunción (vendedora en el mercado) e intenta vender unos cuatros pollos a Paulina: intenta vendérselos a 90 pesos, una acción muy audaz dado que Paulina es del oficio y sabe tanto de precios como ella, por ende utiliza la expresión “no me encaje la mula”. El verbo *encajar* es sinónimo de “dar”, “hacer tomar otra cosa a otro”, pero junto a “mula”, el significado de la expresión adquiere inmediatamente sentido: *mula*, en lunfardo, significa “engaño” o “mentira”. Por ende, la expresión junta es: no me engañes, que fui vendedora de pollos antes de vender bebidas. Poco arriba, se entiende que vende bebidas (y alcohol) porque Lorenzo pide un Fernet, un licor de origen italiana que pasó a formar parte de la cultura argentina). De todas maneras, la expresión de origen lunfardo, que ahora ha caído en disuso, ha sido traducida con otra expresión igual en significado de la lengua italiana “prendere per scemo”, aunque diferente en la forma (correspondencia).

Mientras que Paulina cuenta la primera noche de casamiento con Jacinto, nota que uno de sus vendedores en el boliche no está registrando a un cliente la comida, entonces irónicamente le dice:

Versión original (36:22-36:28)	Traducción italiana
Paulina: Che , ¿ese minestrón va de contrabando?	Paulina: Ehi, quel minestrone lo contrabbandiamo?
Bolichero: ¿Por?	Commesso: Per?
Paulina: ¡Como no lo fichás!	Paulina: Non te lo annoti!
Bolichero: Uy, me olvidaba.	Commesso: Oh, dimenticavo.
	Estrategias: reducción/ trad.literal

Tabla 12a.

Además del “che”, muy utilizado en esta película, que representa los años cincuenta, hay un elemento italiano. El *Che* fue traducido solamente con “ehi” sin pronombre, por ende una simple reducción. En cambio, la palabra *minestrón* (que en Todotango escriben que es una sopa de arroz con pastas y legumbres, culturalmente diferente al concepto de minestrone italiano donde el primer ingrediente son las verduras) ha sido prestada del italiano, así que al hacerla volver a su origen, no sufrirá ningún cambio.

Versión original (41:12-41:23)	Traducción italiana
--------------------------------	---------------------

Paulina: Lorenzo! Lorenzo. No me equivoqué. Voy a tener un hijo. ¿Te das cuenta? ¡Un hijo! Pero che , no te quedés con esa cara de momia...Te estoy diciendo que voy a tener un pibe!	Paulina: Lorenzo! Lorenzo. Non mi sbagliavo. Sarò mamma. Ti rendi conto? Un figlio! Ma, non fare quella faccia da funerale. Ti sto dicendo che avrò un figlio!
	Estrategias: omisión/reducción.

Tabla 13a.

Con toda la felicidad del mundo, Paulina corre al boliche a informar a Lorenzo que va a ser madre, pero este no puede felicitarla, del momento que acaban de entrar dos policías con la primera esposa de Jacinto, el cual, al verlos llegar, se había escapado poco antes. Seguimos con el análisis: esta vez, el «che», que Paulina utiliza para llamar su atención, ha sido omitido. Luego, está “pibe”, con el que Paulina quiere decir que va a tener un hijo. Dado que en lunfardo este término se refiere a persona joven, y en este caso se sabe que todavía no tiene edad porque está en su vientre, se ha reducido a “figlio”. Obviamente, al enterarse poco después de la presencia de los policías y de la mujer de Jacinto, también Paulina hace cara de momia, dado que descubre toda la verdad: es decir, que además de estar ya casado con otra mujer en Córdoba, Jacinto compró la casa con el dinero de ella en lugar del suyo –dinero, supuestamente, robado.

Una vez nacido el bebé, Paulina vuelve a trabajar en el mercado. Pocos meses después, Lorenzo tiene otro ataque al corazón y, basándose en lo que dijo el doctor, está en punto de muerte, así que propone a Paulina que se case con él, de manera que su hijo tenga un apellido y medios económicos para vivir. Poco después hay un funeral pero, sorprendentemente, es el doctor que ha fallecido y no Lorenzo. Al final de la ceremonia funeraria, uno de los tres pacientes del doctor exclama:

Versión original (52:46-53:11)	Traducción italiana
Hombre: Pobre, como le gustaba past' e fasul .	Uomo: Povero, come gli piaceva la pasta e fagioli.
Lorenzo: Quien me hubiera dicho que <i>yo</i> lo iba a enterrar a <i>él</i> .	Lorenzo: Chi avrebbe mai detto che sarei stato <i>io</i> a sotterrare <i>lui</i> .
Hombre: Alguna vez tenía que tocarle a uno de ellos.	Uomo: Prima o poi sarebbe toccato a qualcuno.
Lorenzo: Era un buen médico: recetaba poco.	Lorenzo: Era un bravo medico: prescriveva poco.
Hombre(2): A usted le salvó la vida.	Uomo (2): Le ha salvato la vita.
Lorenzo: ¿A mí? Qué me perdone el fináu ⁵⁷ , pero lo que me salvó la vida no fue él, sino Rabanito ⁵⁸ .	Lorenzo: A me? Che il defunto mi perdoni, ma a salvarmi la vita non è stato lui, bensì Rabanito.
	Estrategias: calco

Tabla 14a.

⁵⁷ Versión rural de “fallecido”.

⁵⁸ En jerga insurreccional, “comunista”, “socialista”. En este caso, el hijo de Paulina.

Aquí hay un préstamo cultural: pasta e fasul (pasta y frijoles), una comida original italiana. Al devolverla a su idioma, que se entendería también en la versión argentina, se ha neutralizado a la lengua estándar (pasta e fagioli) aplicando un calco.

Versión original (56:07-56:35)	Traducción italiana
Coral: [...] Que no sé, que no sé lo que será Del Abasto es la patota Que termina, que termina de ganar! [...] ni siquiera no consiguen empatar Rabanito es la mascota , con su ayuda volveremos a triunfar! [...]	Coro: [...] Che non so, che non so che ne sarà. Dell'Abasto è la banda Che finisce, che finisce di vincere! [...] nemmeno riescono a pareggiare Rabanito è la fortuna, col suo aiuto torneremo a triunfar! [...]
	Estrategias: equivalencia/paráfrasis.

Tabla 15a.

Con el hijo, ahora más grande, de Paulina, la banda del mercado de Abasto va a los partidos de fútbol. Gritan ser una *patota*: en lunfardo, significa “pandilla de jóvenes que se reúnen en la calle y atacan a determinadas personas haciéndole daño o mofándose de ellas, ya por venganza o antipatía, ya por diversión y entretenimiento; reunión o grupo formado por varias personas; pequeño grupo de personal policial de Investigaciones, en ocasión de recorrida callejera.” (Todotango)⁵⁹. Razonando por exclusión, queda la definición de un simple grupo de personas. De hecho, en italiano se ha optado por “banda” que da un matiz de ‘unión’ además de recordar una banda que canta, cosa que efectivamente pasa (equivalencia). Hoy en día, la connotación es negativa. En segundo lugar, elogian a Rabanito por ser su *mascota*: seguramente no indica un animal doméstico, por ende hay que seguir la definición de “amuleto que augura dicha, suerte o fortuna” y es un término que deriva del francés *mascotte*. Al traducirlo al italiano, de todas maneras, se ha utilizado un término parafraseado: “fortuna” (suerte).

Y a propósito de fútbol, en otra escena Lorenzo abraza Rabanito por lo feliz que está de haber ganado el partido, diciéndole:

Versión original (57:10-57:14)	Traducción italiana
Lorenzo: He! Ya oí los cantitos; tenía que ir vos para que ganaran esos pataduras!	Lorenzo: He! Senti che cori; dovevi esserci tu perché si svegliassero quegli incapaci!
	Estrategia: equivalencia

Tabla 16a.

Ya que el término “Patadura” se refiere a “inhábil, incapaz, inepto // deportista poco diestro, de escasos recursos futbolísticos”⁶⁰, se entiende que es lunfardo de la esfera deportiva. Al traducirlo en italiano, se ha encontrado un sinónimo manteniendo el mismo significado (literalmente no se puede traducir, porque en italiano “gambadura” no tiene sentido).

⁵⁹ Patota, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=patota> [última visita: 24/09/24].

⁶⁰ Patadura, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=patadura> [última visita: 24/09/24].

Otra escena en que Lorenzo demuestra odiar a la manera del Estado de poner impuestos, habla con el acreedor diciendo:

Versión original (58:22-58:36)	Traducción italiana
Lorenzo: Veo que hay algunos delatores...Pero, se me ne frega . Ustedes tendrán pruebas, pero yo no tengo un solo centavo a mi nombre. Se van a quedar con las ganas.	Lorenzo: Vedo che ci sono delle spie...Però, me ne frego. Avrete delle prove, ma io non ho un solo centesimo a mio nome. Rimarranno con la voglia.
	Estrategia: congruencia

Tabla 17a.

¿Qué más italiano aquí que la expresión “fregarsene”? Obviamente, manteniendo el significado de “no preocuparse de algo para nada”, al italiano se ha trasladado de la misma manera. Aquí también se puede ver lo que influyó lingüísticamente la lengua italiana de los inmigrados en la Argentina.

Versión original (1:03:13-1:03:24)	Traducción italiana
Caburé: ¿Por qué no se lo pide a Paulina?	Caburé: Perché non lo chiedi a Paulina?
Jacinto: ¿Estás loco? ¿O te olvidaste que la dejé en la calle?	Jacinto: Sei pazzo? O dimentichi che l’ho lasciata sola?
Caburé: Ahora está muy bien.	Caburé: Ora sta benone.
Jacinto: No me digas...	Jacinto: Non mi dire...
Caburé: Cuando volví me enteré de todo el fato .	Caburé: Di nuovo qui ho saputo delle nozze.
Jacinto: ¿Se casó? ¿Con quién?	Jacinto: Sposata? Con chi?
	Estrategia: nueva creación.

Tabla 18a.

En esta escena se nota que Jacinto ha vuelto. Una noche, decide regresar para pedir a su amigo mafioso Caburé un poco de dinero (10000 pesos) para poder escaparse otra vez, tras haber cometido un homicidio. Su amigo no puede conseguirse, por ende le aconseja que vaya a casa de Paulina. Con la ocasión, le cuenta como fue su vida después que Jacinto desapareció: le dice “me enteré de todo el fato”, además de que tuvo un hijo, que todos creen que es de Lorenzo, a parte Lorenzo y Tita. Con esa expresión, de todas maneras, quiere referirse a que se ha casado, dado que Jacinto le pregunta con quién. En lunfardo⁶¹, tiene tres acepciones: “amor clandestino y pasajero// hombre con el que una mujer mantiene relaciones amorosas y viceversa// asunto, cosa o situación reservada// cosa turbia, negociado”. Ahora bien, las últimas han de ser excluidas, porque un matrimonio no es cosa reservada ni algo turbio; amor clandestino, tampoco. Por ende, hay que fijarse en la segunda: efectivamente, Lorenzo y Paulina ya se conocían, por ende pueden haber mantenido una relación de afecto; sin embargo, el significado en este caso es más “matrimonio”,

⁶¹ Fato, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=fato> [última visita: 24/09/24].

dado lo que dice Jacinto después. Entonces, no siendo cosa oculta ni ilegal, se ha creado un nuevo significado (nueva creación).

Versión original (1:06:03-1:06:15)	Traducción italiana
Paulina: Hola. Ah, ¿qué decís Chino? No, todavía no volví; hace dos horas que debía estar aquí.	Paulina: Pronto. Ah, che c'è Chino? No, non è ancora qua; doveva arrivare due ore fa.
Chino: Ya, qué macana . Se llevó las órdenes y no podemos cargar. Apenas vuelva, decile que venga a verme.	Chino: Sì che disastro. Si è preso la lista e non possiamo iniziare. Appena arriva, digli che venga qui.
Paulina: Bueno.	Paulina: Certo.
	Estrategia: equivalencia.

Tabla 19a.

En esta, al no ver a Lorenzo llegar para poder seguir con los asuntos comerciales, Paulina y Chino hablan por teléfono. Chino, preocupado por los negocios, exclama “qué macana” que, en lunfardo, significa “inconveniente// comisión de una falta”⁶²; en italiano se ha convertido en “che disastro”; aunque el registro no es igualmente coloquial, pero el significado es lo mismo (equivalencia).

Versión original (1:09:55-1:10:03)	Traducción italiana
Jacinto: Aunque no lo creas, nunca quise hacerte daño.	Jacinto: Anche se non ci credi, non volevo farti male.
Paulina: Mentira. Necesitabas una pantalla para tus chanchullos y me usaste a mí. Nunca te importó nada.	Paulina: Menzogne. Necessitavi di un capro espiaatorio per i tuoi sporchi affari e hai usato me. Non ti è mai importato.
	Estrategia: equivalencia.

Tabla 20a.

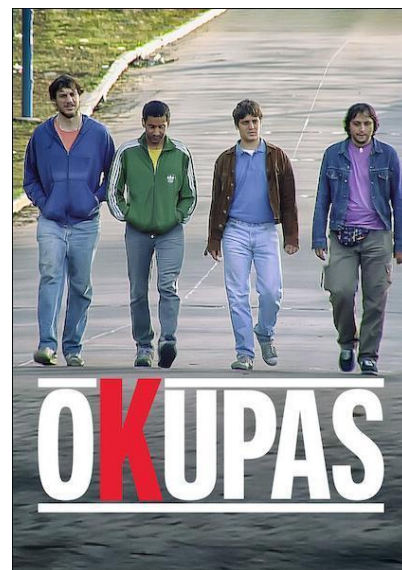
Esta es una de las últimas escenas, donde Paulina ha ido a casa de los mafiosos para darle dinero a Jacinto (el mismo dinero que era para el futuro de Rabanito). Al final, Paulina decide informarle que el hijo es suyo, haciéndole prometer que nunca iría a molestarlo y que iría a desaparecer para siempre. Los dos discuten, Paulina se siente herida por lo que ha hecho el hombre, que, no obstante todo, le dice que nunca quiso hacerle daño: obviamente Paulina no le cree, por ende lo acusa que siempre ha necesitado una pantalla para sus *chanchullos*. Con esto, quiere decir “negocio sucio”, traducido al italiano con “sporchi affari” que, aunque mantenga el mismo significado, no tiene forma dialectal (equivalencia).

⁶² Macana, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=macana> [última visita: 24/09/24].

4.3 Tercer producto audiovisual: la serie televisiva *Okupas*

Como último producto se ha elegido de hecho una serie televisiva. Esta decisión es dictada por el hecho que es la que más representa el habla porteña de esa época, es decir de los años 2000, además de estar riquísima de lunfardismos. Representa igualmente el habla juvenil, demostrando que el lunfardo sí está incluido en casi todos los diálogos –serios o irónicos, felices o de cólera que sean– pero se nota la diferencia del mismo comparado a los años 30. Se nota, además, que en su tercera y última etapa (la de rebrote, de 1953 a hoy) hay nuevos lunfardismos, nuevas maneras de llamar la atención de un amigo o de una persona, nuevas expresiones, etc. Se sabe que un habla es un fenómeno vivo, que sigue cambiando en el tiempo y en la sociedad, por ende quizás en un par de décadas habrá que realizar otros estudios, otras investigaciones, añadir una nueva etapa. Por ahora, nos enfocamos en la que es la investigación de las tres etapas históricas del lunfardo.

Antes de proceder con la investigación lingüística de este tercer producto audiovisual, hay que hacer una pequeña introducción de qué serie televisiva se trata. Estrenada en el año 2000, escrita y dirigida por Bruno Stagnaro, esta miniserie cuenta las vicisitudes de Ricardo Riganti, un estudiante de medicina de la clase media, que decide alojarse en una casa recién liberada por unos okupas (el primer episodio se abre con “Mamma” de Luciano Pavarotti que hace de tema musical al momento en que la policía echa afuera con la fuerza toda la gente del edificio). Aquí, vivrá sus más variadas aventuras junto a sus tres amigos: “Pollo” (apodo de Sergio), Walter y el Chiqui. Esta serie es de género dramático, ya que los episodios están caracterizados por la sobrevivencia a la crisis económica que afectó a la Argentina desde los años 90, venta de droga, vida de los barrios de la clase medio-baja. Se trata sí de una historia desarrollada en Buenos Aires, más bien en el barrio de San Nicolás, donde está la casa, un barrio céntrico de la ciudad. En línea con la incertidumbre del futuro, la violencia creciente y la delincuencia, la serie refleja la sociedad y la situación argentina de la época. A pesar de esto, los cuatro amigos irán fortaleciendo su amistad. Un serie, esta, que ganó tres de los cuatros Premios Martín Fierro tras ser nombrada una serie exitosa por la crítica y el público.



63

⁶³ Imágenes tomadas de https://www.elindependiente.com.ar/pagina.php?id=283702#google_vignette y de <https://www.filmaffinity.com/es/film231081.html> respectivamente. [última visita: 24/09/24].

Ahora que se ha dado una pequeña información del contexto, se puede seguir con el análisis. Se ha elegido de llevar a cabo la transcripción de los diálogos que incluyen lunfardismos del primer episodio: “Los cinco mandamientos”, de la duración de 39 minutos.

La casa en la que estaban los okupas y a la que se muda Ricardo, por estar muy descuidada tras el desalojamiento turbulento, es invendible para los agentes inmobiliarios. Si no fuera que a Clara, una de los agentes, se le ocurre preguntar a su primo Ricardo, justamente sin domicilio propio. Este acepta inmediatamente. Una vez que los dos entran en el edificio y notan el asco que domina el salón, Clara le pregunta:

Versión original (7:43-7:45)	Traducción italiana
Clara: ¿Te vas a bancar un par de días así?	Clara: Ce la fai per un paio di giorni cosí?
	Estrategia: congruencia

Tabla 2b.

En lunfardo el verbo “bancar” tiene cinco acepciones: 1. Aguantar, soportar, tolerar//2. Garantizar un pago//3. Financiar// 4. Acompañar //5. Aceptar apuestas (Todotango)⁶⁴. El tema es que viendo el contexto, donde evidentemente sería difícil vivir con una suciedad como esa, la pregunta se traduciría con “Ce la fai...”, sinónimo de tolerar, soportar. Por ende, aplicando una congruencia, se ha encontrado la misma expresión del primer significado.

Poco después, los dos llevan a cabo el negocio:

Versión original (7:53-8:02)	Traducción italiana
Clara: Yo igual te voy a mandar alguien para que limpie.	Clara: Comunque ti manderò qualcuno a pulire.
Ricardo: Igual yo le voy a dar una barridita , eh, no te preocupes. Che , está bárbara eh.	Ricardo: lo comincio già col sgomberare, eh, nessun problema. È proprio fica eh.
Clara: Bueno.	Clara: Bene.
	Estrategias: congruencia/omisión/congruencia

Tabla 3b.

Ricardo promete que le va a dar una “barridita”. Este es el diminutivo de “barrida”, que significa “detención de malvivientes efectuada en forma colectiva por la Policía en un lugar”⁶⁵. Este refleja perfectamente la situación de la casa metáfora y literalmente: quizás Ricardo ha puesto un poco de ironía en base a lo que pasó anteriormente: es decir que la policía sacó afuera del edificios todas las familias que lo estaban ocupando ilegalmente. Término que, en este caso, sería indicado para referirse a limpiar, sacando del medio toda la suciedad y las pertenencias de los viejos “propietarios”. En italiano, se ha traducido el término con “sgomberare”, es decir la misma acepción para objetos y personas (congruencia). Aquí aparece el primer «che», además. Sin embargo, en la versión italiana se ha omitido, porque el pronombre ‘tu’ no es apropiado. Al contrario, en el caso de “bárbara”, otro término que encontramos desde la primera película, se ha empleado la estrategia de congruencia: la versión italiana ha transmitido el mismo significado

⁶⁴ Bancar, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=bancar> [última visita: 24/09/24].

⁶⁵ Barrida, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=barrida> [última visita: 24/09/24].

de “espléndido” que quiere decir el original, con la nota “vulgar” que no neutralizase el lunfardismo.

Versión original (8:10-8:11)	Traducción italiana
Ricardo: Che , ¿quién vivía antes acá?	Ricardo: Ma chi viveva qui prima?
	Estrategia: equivalencia.

Tabla 4b.

En este caso, cuando Ricardo recoge un juguete que muy probablemente era de un perro, pregunta a Clara quién vivía allí, en la ignorancia total. Hay que saber que los argentinos utilizan el «che», como el «boludo» o el «flaco» y otros ejemplos que se irán descubriendo y analizando más tarde, como sinónimos de las interjecciones ‘ehí’, ‘ehi tu’ sin especificar el nombre de la persona, en caso de que se tenga confianza o, como se verá, no. Como explica el diccionario Treccani⁶⁶, “ <éi> interiez. – Serve a chiamare persona con la quale si è in gran confidenza (ehi! Giovanni!), o per interpellare qualcuno in tono secco e aspro (*ehi, tu!*); a richiamare minacciosamente l’attenzione di qualcuno: *ehi! pensi bene a quello che dice!*; o rispondendo a persona familiare che ci chiami: «Carlo!» «Ehi!». Anche come rafforzativo di eh, sia nelle ripetizioni (*eh eh ehi!*), sia per esprimere vivacemente ammirazione, stupore, o risentimento, indignazione (e in questi casi mantiene sempre un valore più o meno avvertito di richiamo): *ehi! che sventola!*; *ehi! che maniere sono queste? Talvolta* rafforzato dall’avv. là, anche in grafia unita (ehilà): *ehilà, ragazzi!*; *ehilà, che sorpresa!* A pesar de esto, en el diálogo arriba, el “che” puede estar substituido por un “ma”, que en italiano coloquial a veces sirve para empezar una frase y llamar la atención al mismo tiempo (equivalencia).

Versión original (8:32-8:39)	Traducción italiana
Clara: ¿Cómo vas en la facultad? ¿Ya te recibís?	Clara: Come vanno gli studi? Ti laurei a breve?
Ricardo: No, falta un poquito. Un añito, añito y medio, más o menos.	Ricardo: No, manca un pochino. Un anno, un anno e mezzo, più o meno.
Clara: Espero que te arregles bien, che .	Clara: Spero che tu stia bene qua.
	Estrategia: omisión

Tabla 5b.

Al platicar, Clara le pregunta a Ricardo cómo sigue su carrera. Al concluir la conversación, ella le desea que se arregle bien en la casa, no obstante no haya luz, ni gas. En este caso, por ejemplo, el «che» se ha omitido, ya que en este caso no es para llamar la atención, sino una manera para concluir la frase, por ende no necesario.

Antes de irse, Clara define las reglas de la casa:

Versión original (8:48-9:09)	Traducción italiana
Clara: Bueno, esto es lo más importante. Son los cinco mandamientos. ¿Sabés lo que es un mandamiento?	Clara: Bene, questo è importante. Sono i cinque comandamenti. Sai cos’è un comandamento?

⁶⁶ Ehi, <https://www.treccani.it/vocabolario/ehi/> [última visita: 24/09/24].

Ricardo: Una vaga idea.	Ricardo: una vaga idea.
Clara: Bueno, son cinco razones por las cuales yo te puedo echar a patadas de acá, eh.	Clara: Okay, sono le cinque ragioni per le quali posso cacciarti fuori da qua.
Ricardo: Tá bien.	Ricardo: Va bene.
Clara: No quilombo , no drogas, no música fuerte, chicas con discreción y no metes a nadie, absolutamente a nadie acá adentro. ¿Sí?	Clara: No casino, no droga, no musica alta, ragazze discrete e non far entrar nessuno, ma proprio nessuno qui dentro. Sì?
	Estrategia: congruencia.

Tabla 6b.

Aquí se puede ver otra palabra presente ya anteriormente: quilombo. Como ya dicho antes, el quilombo en lunfardo se refiere al prostíbulo. En este caso, claramente no es el caso literal, pero la referencia implícita es que no haya confusión; de hecho, en italiano se ha encontrado un equivalente del habla coloquial, “casino”, llegando a una congruencia.

De repente, a Ricardo se le ocurre invitar a su viejo amigo Sergio, cuyo apodo es «(el) Pollo». Para buscarlo, lo llama con el teléfono a su casa, pero contesta la madre, que no tiene la menor idea de donde esté su hijo. Mientras está hablando, un indigente en la calle sentado al lado de la cabina telefónica que está utilizando Ricardo, le pregunta:

Versión original (12:06-12:11)	Traducción italiana
El Chiqui: Flaco...Flaco , ¿no te sobra una moneda que me puedas bancar ...para el bondi ?	El Chiqui: Ehi tu...ehi, non hai qualche moneta da prestarmi? Per l'autobus?
	Estrategias: equivalencia/congruencia/equivalencia

Tabla 7b.

Como se puede ver, el indigente (cuyo nombre saldrá más adelante por ser amigo del Pollo) llama a Ricardo “flaco”. Esto, igual que el «che», es un “sobrenombre de persona” o “hombre o mujer en sentido cariñoso”, según Todotango⁶⁷. Dado que los dos no se conocen, la mejor opción es la primera: al traducirlo al italiano, se ha optado por un genérico “ehi/ehi tu”, el cual determina sí el mismo sentido, aunque no la misma categoría gramatical. El segundo término, ya visto un par de páginas atrás, en este caso tiene la acepción de “financiar”, “prestar dinero”, por esto se ha traducido con “prestare”, manteniendo el mismo significado de “dar monedas” y el clásico modo de pedir dinero en italiano. El dinero, dice El Chiqui, lo necesitaba para el bondi, otra palabra lunfarda: está por “colectivo”, “tranvía”, pero no encontrando un equivalente italiano igualmente coloquial, se ha traducido con un simple “autobus” (equivalencia). Obviamente ese dinero sería para la droga.

⁶⁷ Flaco, ca., <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=flaco%2fca> [última visita: 24/09/24.

Versión original (12:14-12:49)	Traducción italiana
Hombre: Yo no te estoy diciendo que no te la voy a dar, pero necesito un poco más de tiempo. Bancame un poco más.	Uomo: Io non ti sto dicendo che non te la do, ma devo avere un po' più di tempo. Aspetta un po' ancora.
El Pollo: Nosotros el laburo ya lo hicimos, eh.	El Pollo: Noi il lavoro l'abbiamo fatto, eh.
Hombre: Pero nadie dice nada de ustedes, yo sé que el laburo lo hicieron, bien, diez puntos... Pero acá el problema es un tema de movimiento de guita , entendés? Es como si fuera una rueda financiera: la guita se mueve en masa, ¿entendés? Pasa que vos venís a mí, me pedís la guita, porque yo soy la punta del ovillo, y vos tenés que entender esto, la rueda financiera. Bancame un toque que me estoy meando.	Uomo: Però qua nessuno dice niente di voi, io so che lo avete fatto, bene, dieci punti...Però qua il problema sta nel movimento della grana, ci sei? È come se fosse una ruota finanziaria: la grana si muove in massa, ci sei? Qua sei tu a venire da me, me la chiedi, perché sono io la punta della questione, e tu devi capire questo, la ruota finanziaria. Aspettami qua che mi sto pisciando addosso.
	Estrategias: paráfrasis/calco/congruencia/ paráfrasi/amplificación lingüística

Tabla 8b.

En esta escena el Pollo está tratando un negocio con un señor, que intenta de todos modos de no pagarlo. Pero el Pollo, amigo de infancia de Ricardo pero de la clase pobre, es un medio delincuente que intenta quitarse las deudas familiares. En este diálogo aparece otra vez el verbo “bancar”, aunque aquí tiene otra acepción: la de “esperar”, según el contexto. Poco después, aparece la expresión “bancar un toque”, la cual es una expresión argentina (muy de uso corriente) modificada del lunfardo: según *Diccionario Argentino*⁶⁸ es “esperar un momento”, traducido al italiano de manera explicativa (paráfrasis). El negocio del que están hablando es un cierto *laburo*: obviamente, ya que es una palabra de derivación italiana, se ha traducido con “lavoro” (calco). Una nueva palabra que surge del diálogo y por primera vez en los tres productos audiovisuales, es *guita*: esta, muy lunfarda, indica el dinero. Para mantener una congruencia, entonces el mismo significado y la misma estructura, se ha utilizado “grana”. Como último término, igualmente lunfardo, está *mear*, es decir “orinar”, que ha sido traducida empleando una amplificación lingüística: en italiano es reflexivo pero necesita un adverbio (*addosso*), mientras que en lunfardo solamente es reflexivo.

Pocos segundos después, mientras que el hombre estaba en el baño, El Pollo lo va a asustar diciéndole:

Versión original (13:19-13:44)	Traducción italiana
Hombre: ¿Qué pasa Pollo? ¿Qué vas a hacer?	Uomo: Che hai Pollo? Che fai?
Pollo: ¿Qué, ¿me estás tomando de boludo vos? ¿De qué rueda me hablás?	Pollo: Che, mi stai prendendo per uno scemo? Di che ruota mi parli?
Hombre: Pero... ya te lo expliqué...	Uomo: Però...già te l'ho detto...

⁶⁸ Bancar un toque, <https://www.diccionarioargentino.com/term/Banca+un+toque> [última visita: 24/09/24].

Pollo: Yo lo que entendí de la rueda es la bicicleta que me estás haciendo.	Pollo: lo quello che ho capito della ruota è che mi vuoi solo raggirare.
Hombre: No, ¿qué bicicleta? Pollo, vos me conocés a mí, yo no te voy a decir una cosa por otra. Si querés llevate algo mío, para que te quedes más tranquilo. ¿Querés llevarte la campera?	Uomo: No, che raggirare? Pollo, tu mi conosci, non ti dico una cosa per un'altra. Se vuoi prenditi le mie cose, così ti calmi. Vuoi prendere la giacca?
	Estrategias: traducción literal/ congruencia

Tabla 9b.

Aquí se percibe bien el carácter fuerte de Pollo, decidido a no dejar en paz el hombre que le prometió el dinero en cambio de una tarea que seguramente no era gratuita. Por esto, Pollo insiste con seguirlo hasta el baño, donde lo acusa en tono tranquilo pero muy amenazador estar tomándolo de *boludo*: esta palabra, muy utilizada también hoy en día, tiene significado de “estúpido”, “negligente”, “tonto”, “imbécil”, etc. Sin embargo, hay contextos en el que esta no significa lo anterior, sino es una manera para llamar al otro como puede ser el «che»: a veces hasta juntos son pronunciados. Veremos unos ejemplos más adelante. Este es el caso de ofensa, por ende se ha traducido literalmente con “scemo”. Poco después, Pollo le comunica que se ha dado cuenta de que el otro lo está engañando porque le dice que le está haciendo una *bicicleta*: es una metáfora continúa, esta, dado que poco antes el otro había dicho algo de una rueda. En italiano se ha encontrado una traducción que igualmente pueda mantener la metáfora: sin embargo, en lunfardo dice “hacer una bicicleta” (literalmente “engañar a alguien en cuestiones financieras”, es decir cuando no pagas cuando tendrías que pagar) y en italiano se ha resumido con “raggirare”, manteniendo sí el significado de engañar, pero conservando la metáfora de los rayos de la bicicleta.

Versión original (14:18-14:23)	Traducción italiana
(cantando) Ricardo: <i>Hey nena, cómo te va mujer?</i>	(cantando) Ricardo: <i>Hey pupa, come ti va?</i>
	Estrategia: congruencia

Tabla 10b.

Mientras que en su casa todo solito canta, Ricardo pronuncia una palabra que es muy utilizada tanto en el habla cotidiano como en las canciones: *nena*. Como se podrá intuir, se está refiriendo a una mujer, aunque, para no repetir el término “mujer”, utiliza un lunfardismo. Específicamente, según Tacchisolitari⁶⁹, quiere decir “bimbo, bimba. /Ragazzo, ragazza. Individuo temibile per le sue azioni./ Ugual a “compadrito” / la tua compagna, chi ti ama. Cocca, piccina, pupa, coccola”. A juzgar del contexto de la primera línea, no parece ser una persona con la que está en confianza. Se ha elegido, por esta razón, la última acepción: pupa, manteniendo así el habla jergal.

⁶⁹ Nene, nena, <https://tacchisolitari.altervista.org/vocabolario-di-lunfardo-italiano/lettera-n-vocabolario-lunfardo/> [última visita: 24/09/24].

Durante una fiesta bastante ilegal en la casa de Miguel, un amigo de Pollo, de un diálogo de los dos emerge el aspecto coloquial que tienen ciertos lunfardismos:

Versión original (17:43-17:56)	Traducción italiana
Pollo: Che, hay mucha gente acá eh?	Pollo: Ehi, molta gente qua eh?
Miguel: Qué querés que haga, boludo ?	Miguel: Che dovrei fare, amico?
Pollo: Sacá a alguien, boludo, cómo “qué querés que haga”? Dónde está Pablo?	Pollo: Mandane via, amico, come “che dovrei fare”? Dov'è Pablo?
Miguel: ¿Qué pasa?	Miguel: Perché?
Pollo: Qué pasa qué, boludo?	Pollo: Perché cosa, amico?
Miguel: Andalo a buscar, forro .	Miguel: Vai a cercarlo, amico.
Pollo: Ma qué lo busco, boludo, ¿qué sos, secretario vos, boludo , que me preguntás? Decime dónde está.	Pollo: Ma che cercare, amico, che sei, un segretario tu, che domandi? Dimmi dove sta.
	Estrategias: equivalencia/ equivalencia/ omisión

Tabla 11b.

Este es muy probablemente uno de los diálogos en la historia entera donde se pronuncia “boludo” la mayor cantidad de veces. En todos los casos, los dos utilizan “ofensas” como interjecciones, porque el tono con el que lo dicen no es ni de rabia ni de molestia. Por esto, en italiano se ha convertido en “amico” en el primer caso, que es igual como interjección y significado (aunque no se utiliza una ofensa); en el último, al contrario, se ha omitido. *Forro*, por su parte, es un término nuevo y significa metafóricamente “tonto, despreciable”⁷⁰. Aquí, toma el significado de “amigo”, porque funciona tal cual como “boludo”.

También en este tercer producto está emergiendo que la característica vulgar del lunfardo: aparecen menos referencias a las prostitutas, pero han aumentado las ofensas, nuevas maneras de llamar la atención y como se podrá ver poco más adelante, nuevas expresiones.

Versión original (18:04-18:21)	Traducción italiana
Pablo: ¿Qué, loco ? Me estoy echando un cago. Pollo: La policía.	Pablo: Eh? Sono in bagno amico. Pollo: La polizia.
Pablo: Ah, ¿sos vos turrón ?	Pablo: Ah, sei tu amico?
Pollo: Dale, qué hacés?	Pollo: Dai, che fai?

⁷⁰ Forro, <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=forro> [última visita: 24/09/24].

Pablo: ¿Fuiste allá, loco ?	Pablo: Ci sei andato?
Pollo: Sí fui.	Pollo: sì, sì.
Pablo: ¿Y qué pasó con eso?	Pablo: E com'è andata?
Pollo: Loco la guita no está. Este me está tirando un papo...no lo puedo creer.	Pollo: Amico la grana non c'è. Questo mi sta fregando alla grande, non ci credo.
Pablo: ponele las pilas al chabón, loco.	Pablo: Fa' che il tipo muova il culo, amico.
	Estrategias: compensación/ omisión/ equivalencia/equivalencia/equivalencia/ Congruencia/equivalencia.

Tabla 12b.

Al hablar con Pablo, que no entra en la escena sino con la voz, al otro lado de la puerta del baño, Pollo le comunica lo que pasó con el hombre de la guita. Obviamente, aquí también no pierden ocasión de utilizar otra interjección, es decir “loco”, sinónimo de “che”, “flaco”, “boludo”, etc. En el primer caso se ha puesto al final, por ende una compensación. El segundo, para mantener la misma cantidad de palabras, se ha omitido. En el tercero y en el último se ha optado por “amico”, es decir traduciendo con la misma metáfora. Hay otra fórmula similar al “loco”, aunque menos utilizada: *turrón*. En este caso, no se trata del dulce de Navidad, sino de un sinónimo de “loco”, que en este diálogo ha sido traducido con “amico”, razonando de la misma manera que para los últimos dos casos de “loco”. Por último, hay una expresión que merece la pena analizar: *poner las pilas a alguien*. Según la RAE, la expresión tiene significado de “disponerse a emprender algo con energía y resolución”⁷¹. Entonces, sabiendo que el hombre no quiere pagarlos, la traducción más adecuada es “apurarle”. De hecho, en italiano, se ha puesto “fa' che muova il culo”, que es la expresión igualmente vulgar y que mantiene el mismo significado (congruencia). El *chabón*, en lunfardo, no es nada más que sinónimo de “esa persona” (Diccionario de americanismos: “chabón, -na: m. y f. Ar, Ur. Persona, tipo.”)⁷², traducido al italiano con una equivalencia.

Versión original (18:25-18:38)	Traducción italiana
Miguel: ¿Qué guita, boludo?	Miguel: Che grana, amico?
Pollo: La guita de tu vieja anoche, boludo.	Pollo: La grana di tua madre ieri notte.
Miguel: Dale, pelotudo , te digo en serio.	Miguel: Dai, amico, sono serio.
Pollo: La de Omar.	Pollo: Di Omar.
Miguel: ¿Qué, todavía no cobramo' eso?	Miguel: Deve ancora pagarci?
	Estrategias: equivalencia.

Tabla 13b.

⁷¹ Poner las pilas (a alguien), <https://dle.rae.es/pila?m=form> [última visita: 24/09/24].

⁷² Chabón, na, <https://www.asale.org/damer/chab%C3%B3n> [última visita: 24/09/24].

A medida que el episodio sigue, las palabras se repiten casi en cada diálogo. Aquí, por ejemplo, encontramos nuevamente “guita” y “boludo”. Mientras que “guita” siempre se ha convertido en “grana” (congruencia, pero aquí no se ha escrito en la tabla), “boludo” se ha indicado en dos maneras: antes “amico”, luego se ha omitido (no se ha escrito en la tabla). Por lo que tiene que ver con la palabra en negrita, *pelotudo*, hay que notar que es otro sinónimo de “boludo”: se utiliza tanto como ofensa (decirle “tonto” o “estúpido” a alguien) que como interjección “afectuosa”, la manera de tratarse entre amigos pues. La estrategias, entonces, es la misma que la de “boludo”: equivalencia.

Versión original (18:44-19:21)	Traducción italiana
Pollo: Y esta? Quién es?	Pollo: E questa? Chi è?
Miguel: Catalina, boludo.	Miguel: Catalina, amico.
Pollo: Qué Catalina, ¿Dlugi?	Pollo: Quale, Dlugi?
Miguel: Catalina, zapato , la mina que me volteé el otro día; te acordás que te conté? Pero sí, boludo, lo que pasa es que vos no escuchás. ¡Cata! [...]	Miguel: Catalina, amico, quella che mi sono fatto l’altro giorno; ti ricordi che te l’ho detto? Ma sì, amico, ogni volta che ti parlo non ascolti. Cata! [...]
Pollo: ¿Y qué hace Catalina acá?	Pollo: E che fa Catalina qua?
Miguel: Nada, ¿qué va a hacer? No tenía donde parar y le dije que se venga.	Miguel: Niente, che fa? Non aveva dove andare e l’ho invitata.
Pollo: ¿Qué somos, de la beneficencia boludo nosotros?	Pollo: Che siamo noi, quelli della beneficenza?
Miguel: Pará, loco, ¿qué te pasa?	Miguel: Calmo, amico, che hai?
Pollo: Supongo que va a poner plata, no la vas a poner vos por ella, la va a poner ella...	Pollo: Suppongo che metterà dei soldi, non lo farai tu per lei, li metterà lei...
Miguel: No, loco, El Negro Pablo dijo que está todo bien.	Miguel: No, amico, Negro Pablo dice che va bene così.
Pollo: ¿El Negro Pablo te dijo que está todo bien? Yo te digo que está todo mal.	Pollo: Il Negro Pablo dice che va bene così? Io dico che non va.
Miguel: ¿Y qué sos, el guacho Gardel de esta casa?	Miguel: Ti credi di essere il capo di questa casa?
Pollo: El mismo, y esta pendeja de acá vuela.	Pollo: Proprio così, e lei smamma da qua.
	Estrategias: equivalencia/ equivalencia/ reducción/ reducción.

Tabla 14b.

Desde aquí se percibe cómo el habla de la clase baja de los años 2000 era monótona respecto a los lunfardismos. Al parecer, han sido más originales los diálogos de los primeros dos productos. Pero bien, este es un análisis lingüístico, por esto hay que averiguar todos los posibles cambios que ocurrieron en el habla social desde el nacimiento del lunfardo hasta los años 2000.

De todas maneras, aquí podemos ver una nueva palabra sinónimo de “boludo”, es decir *zapato*, que no, no es la prenda de ropa que se pone en los pies. En realidad, no hay sitios o diccionarios que certifiquen su significado⁷³, pero a juzgar del contexto, Miguel está tratando de “pollo” su amigo Pollo, es decir que no se acuerda este detalle que ocurrió en su vida, irónicamente. En ese contexto, entonces, podemos considerarlo como otra vez “amico”, aunque en italiano no haga referencia a la ropa (equivalencia).

Y hay una segunda referencia a una mujer, que es llamada *mina*. Este ya ha sido analizado anteriormente. Sin embargo, en este contexto no ha sido traducido con “mujer”, entonces con una neutralización, sino con una manera tan coloquial como “mina” con la ayuda de un solo pronombre (quella), aplicando así una equivalencia. En la misma frase, Miguel dice que se la *volteó*: en lunfardo, esta expresión indica “poseer sexualmente a alguien” (Diccionario de americanismos⁷⁴). Por esta razón, deduciéndolo del contexto, se ha amplificado la expresión con una igualmente vulgar: quella che *mi sono fatto* l’altro giorno.

Del diálogo surge otro adjetivo procedente del lunfardo, que es *guacho*. Este adjetivo identifica una táctica de menosprecio en cuanto Miguel se está enojando con su amigo por siempre tener carácter dominante. En italiano, dado que la definición original es “persona que actúa con suficiencia y autoconfianza”, ha sido traducido con “il capo”, que sí es una reducción pero mantiene el mismo significado.

Por último está *pendeja*, una nueva ofensa dirigida a la chica que Miguel invitó a la fiesta sin aprobación, Catalina. Ahora bien, aunque en otros Países como México hoy en día es una ofensa, aquí se trata de referirse a una joven, o también a “una persona que se comporta como un niño siendo adulta”, que parece justo el caso nuestro, dado que Catalina no es ni educada ni compuesta. En italiano, simplemente se ha optado por “lei”, que es una reducción. Poco después estalla una pelea entre los chicos.

En la escena siguiente, cuando Ricardo está regresando de comprar velas y comida, se le acerca su vecina, una chica con la que conversa:

Versión original (20:00-21:04)	Traducción italiana
Ricardo: Cómo sabés que vivís al lado de mi casa?	Ricardo: Come sai che vivi accanto a me? Ragazza: Perché oggi vedevo che mi spiavi.

⁷³ Lo único que nos ocurrió fue del sitio <https://www.diccionarioargentino.com/term/Zapato> [última visita: 24/09/24] donde se asume que tenga significado de “persona que carece de conocimientos básicos” (además de la referencia literal de prenda de vestir para los pies), que en parte correspondería con la propuesta de traducción.

⁷⁴ Voltearse, <https://www.asale.org/damer/voltear> [última visita: 24/09/24].

<p>Chica: Porqué te vi a la tarde que me espiabas.</p> <p>Ricardo: Qué? No, flaca vos estás re loca. Sos medio fantasiosa vos, ¿puede ser?</p> <p>Chica: No. ¿Vivís solo?</p> <p>Ricardo: Sí, y ahora quiero invitar a un amigo, para que venga a vivir conmigo. ¿Vos vivís sola?</p> <p>Chica: No.</p> <p>Ricardo: ¿Vivís con amigas?</p> <p>Chica: Sí, hay algunas amigas.</p> <p>Ricardo: Y qué onda? Dónde está la conga acá?</p> <p>Chica: Qué conga? Qué es “conga”?</p> <p>Ricardo: Digo el descontrol, así..</p> <p>Chica: Me estoy yendo... me estás aplastando contra la pared, correte.</p> <p>Ricardo: Bueno, perdón, perdón... ¿eh?, ¿dónde está?</p> <p>Chica: ¿Vos querés conga? Acá hay conga por todos lados, ¿eh?</p> <p>[...]</p> <p>Chica: Qué, ¿es así como vos tu amigo?</p> <p>Ricardo: Cómo soy yo?</p> <p>Chica: Así, como mantequita.</p>	<p>Ricardo: Che? No, mi sa che sei pazza. Ti inventi le cose, può essere?</p> <p>Ragazza: No. Vivi solo?</p> <p>Ricardo: Sì, e ora voglio invitare un amico, perché viva con me. Tu vivi sola?</p> <p>Ragazza: No.</p> <p>Ricardo: Vivi con amiche?</p> <p>Ragazza: Sì, ci sono delle amiche.</p> <p>Ricardo: E che si dice? Dov'è lo spasso qua?</p> <p>Ragazza: Che spasso? Che vuoi dire?</p> <p>Ricardo: Dico dove ci si sbornia, ecco...</p> <p>Ragazza: Me ne sto andando... Mi stai schiacciando, fatti in là.</p> <p>Ricardo: Okay, scusa, scusa...Eh? Dove si va?</p> <p>Ragazza: Vuoi spassartela? Qua si può farlo ovunque, sai?</p> <p>Ragazza: Ma, il tuo amico è come te?</p> <p>Ricardo: Come sono io?</p> <p>Ragazza: Sì, tipo rammollito.</p>
	<p>Estrategias: transposición/modulación/ Congruencia/congruencia/transposición/ Congruencia.</p>

Tabla 15b.

Entonces, aquí se puede notar que “flaco” es también indicado para las mujeres. En este caso, no se ha traducido, porque en italiano no existe manera para llamar a alguien con el que no tienes confianza de manera “chistosa” (escribir “amiga” no tiene sentido, porque no son como Miguel y Pollo). Se ha substituido la interjección con un verbo, solamente por cuestiones de

misma longitud (transposición). En cuanto a “re”, se nota que es algo nuevo; de hecho, es una novedad de la tercera fase, es decir una de las modificaciones lingüísticas que el lunfardo recibe con el pasar de los años. Aquí, el “re” puesto delante de un adjetivo, aumenta el grado del mismo: en lugar de decir “muy loca”, los porteños dicen “re loca”: es como un superlativo. Sin embargo, en la traducción no se ha indicado con un superlativo; más bien, se ha modificado la frase con una modulación.

Los dos se ponen a charlar, y durante la conversación Ricardo le pregunta *qué onda*: según el diccionario Todotango⁷⁵, la “onda” es “dato, noticia”, por ende le está preguntando qué hay de nuevo; asimismo se utiliza para preguntar ¿cómo estás?. En italiano se ha aplicado una congruencia.

En la misma línea, Ricardo le pregunta si sabe dónde está la *conga*: esto sería como decir “fiesta”, o en general algo movimentado. Por esta razón, se ha traducido al italiano con “spasso”, para mantener el significado de “diversión”, con una expresión igualmente coloquial. Diferente es el término que sigue: no es lunfardo, pero supone un lugar de fiesta con incluso alcohol. En los casos siguientes con “conga” se ha mantenido el primer término, a veces cambiando de categoría gramatical (*¿Vos querés conga? Acá hay conga por todos lados, ¿eh?> Vuoi spassartela? Qua si può farlo ovunque, sai?*). Ahora el último término, *mantequita*: entrado mucho en el habla coloquial, el lunfardismo “mantequita” supone una persona sin determinación, especialmente un “llorón, flojo, quejumbroso, poco hombre”⁷⁶. Deriva obviamente de “manteca”, que suele ser suavcita: en italiano se ha encontrado un adjetivo que mantuviese la idea de flacidez: “rammollito” (congruencia).

Versión original (21:04-21:40)	Traducción italiana
Pablo: Pará Pollo, quedate tranquilo. Quedate en el molde loco , andá a chamuyar acá tranqui loco; ¿qué es lo que pasa? Por qué tanto bondi ahí adentro?	Pablo: Calmo Pollo, stai tranquillo. Rimani in te amico, parliamo un attimo, amico; che ti succede? Perché tanto casino lì dentro?
Pollo: Porque me tiene podrido loco este pendejo, ya. Están todo el día bardeando, descontrolados .	Pollo: Perché mi dà fastidio quello lì, amico. Tutto il tempo a insultare, fuori controllo.
Pablo: Por eso, por eso casi lo matás a trompadas ahí adentro al guacho ? Dejate de joder , no te pongas en fleco, loco.	Pablo: Per questo volevi uccidere quel figlio di puttana a pagni lì dentro? Basta, non cadere dal pero, amico.
Pollo: Yo me pongo en fleco?	Pollo: lo cado dal pero?
Pablo: Y si estamos ranchando así, cuál es la que hacés Pollo, al final?	Pablo: E se qua si fa così, di che ti preoccupi Pollo alla fine?

⁷⁵ Onda, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=onda> [última visita: 24/09/24].

⁷⁶ Mantequita, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=mantequita> [última visita: 24/09/24].

<p>Pollo: Y qué querés, estamo' acá bardeados hace cuatro meses que nadie pone una moneda. Nadie se hace cargo de nada, me tengo que hacer cargo de todo yo, loco, ¿cómo es la historia?</p> <p>Pablo: 'Ta todo bien, Pollo, 'ta todo bien, pero acá ranchamo' así, y vos sabés bien que ranchamo' así.</p> <p>Pollo: Pero así no era, loco, cuando vinimo', eh?</p> <p>Pablo: Pero si a vos no te gusta ranchar así acá conmigo y con la gente, ya sabés lo que tenés que hacer, loco, me extraña de vos.</p>	<p>Pollo: E che vuoi, siamo qua da quattro mesi e nessuno sgancia un solo centesimo. Nessuno si preoccupa di niente, faccio tutto io, amico, che è 'sta storia?</p> <p>Pablo: va bene, Pollo, va tutto bene, però qui facciamo questo e tu lo sai benissimo.</p> <p>Pollo: Però non era così all'inizio, eh?</p> <p>Pablo: Però se a te non sta bene fare così con me e con la gente, sai già cosa devi fare, amico, mi fa strano da te.</p>
	<p>Estrategias: equivalencia/equivalencia/paráfrasis/ Equivalencia/congruencia/congruencia/ Amplificación/ omisión/generalización.</p>

Tabla 16b.

Hasta ahora es el diálogo con más lunfardismos y expresiones villeras. Aquí se percibe el matiz vulgar y violento que tanto el lunfardo –dado que surgió así– como la serie misma de Okupas –que al final cuenta de la vida conflictiva de la clase medio-baja– demuestra.

Después de que la pelea entre los del grupo terminó, Pablo intenta calmar a su amigo Pollo. Le dice que *se quedara en el molde*, una expresión que es sinónimo de “no inmutarse, permanecer impasible”. En italiano, la estructura es un poco distinta, pero el significado se ha mantenido igual: “rimani in te” (equivalencia). Luego, por segunda vez hasta ahora aparece el verbo *chamuyar*: en este caso no es “hablar con el intento de enamorar a alguien, porque en la escena no hay mujeres; sino tiene la acepción de simplemente hablar, en cuanto el objetivo de Pablo es escuchar cuáles son los problemas de Pollo. Aquí, entonces, podemos considerarla una estrategia de equivalencia. Otra vez que el término “bondi” aparece: aquí no se refiere al colectivo, sino a la confusión que hay en los colectivos: es algo que suelen decir los villeros, por ende que contituye el habla de los de la clase baja, violenta (para quedar en tema con las orígenes del lunfardo). Entonces, se ha aplicado una paráfrasis. El Pollo le confía a su amigo que el “pendejo”(Miguel) que estaba ahí adentro lo *tiene podrido*: en lunfardo, esta expresión quiere indicar mucha molestia, hartó (Todotango)⁷⁷. Esto, en italiano, se ha convertido en “mi dà fastidio quello lì”, donde se ha aplicado por ende una equivalencia (no se ha podido mantener la imagen de la podredumbre). Lo que hacen todo el tiempo es *bardear* y estar *descontrolados*. En el primer caso, el verbo es “contar algo falso; dar una información falsa”, aunque en este caso es más insultar, como sugiere el Diccionario de americanismos⁷⁸; por esto se ha convertido en italiano

⁷⁷ Tener podrido, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=podrido> [última visita: 24/09/24].

⁷⁸ Bardear, <https://www.asale.org/damer/bardear> [última visita: 24/09/24].

con “insultar”, es decir una equivalencia. Mientras que para el segundo (estar *descontrolados*), que es el mismo que en el diálogo entre la chica y Ricardo, es estar de fiesta, hasta borrachos, tirados todo el tiempo, sin preocupaciones. En italiano se ha encontrado un resumen que imita a la metáfora original: “fuori controllo” (congruencia).

Trompadas, por su parte, es sinónimo de “Puñetazo”, es dar golpes de puño, según el diccionario Todotango. En italiano se ha traducido con una congruencia. *Guacho*, comparado al diálogo precedente, ha sido traducido en manera diferente: “figlio di puttana”, en realidad aplicando una amplificación y además haciéndolo más vulgar que el original, para compensar otras expresiones anteriores que fueron neutralizadas.

“*Dejate de joder*” es otro consejo que Pablo da a su amigo. Con esto quiere decir que deje de perjudicar, fastidiar, molestar a si mismo. En realidad, esto se ha omitido en la traducción. Por último, el verbo *ranchar*: según el Diccionario Argentino⁷⁹, es el “simple hecho de estar en algún lugar con otras personas”, justo es el caso de los okupas: esto es lo que están haciendo los chicos, ocupando un lugar ajeno. Al italiano se ha trasladado con un genérico “fare così”, sin utilizar un verbo específico (generalización).

De repente en la casa, Ricardo escucha unos ruidos, especialmente contra la pared. Así que va a averiguar y, preocupándose por el ruido cada vez más intenso, sale de casa apurado y se precipita al timbre de su vecina, la chica, a la que le dice:

Versión original (27:32-27:41)	Traducción italiana
Ricardo: Hola, ¿si puede ser que me estén golpeando la pared de mi casa?	Ricardo: Pronto, è possibile che mi stiate tirando colpi al muro di casa?
Chica: No, no querido, deben ser los negros de acá a la vuelta.	Ragazza: No, no, caro, devono essere quelli all’angolo.
Ricardo: Cómo los negros de acá a la vuelta?	Ricardo: Come quelli all’angolo?
Chica: Los del otro lado de la manzana ⁸⁰ , pibe .	Ragazza: Quelli dall’altra parte della strada, tesoro.
	Estrategia: correspondencia.

Tabla 17b.

Como aquí en este producto aparece “pibe” también, hay que notar que en la traducción italiana no se ha mantenito el concepto de jovencito, sino que se ha convertido en un sustantivo afectuoso que, a juzgar del tono, quiere tranquilizarlo. Es una metáfora diferente con estructura diferente, por esto es una correspondencia.

Al tocar el timbre de los de la vuelta, unos salteños, ellos le dicen que no saben nada y que la casa donde se mudó está engualichada. Así, Ricardo se precipita a la misma cabina telefónica para llamar a su abuela, la Coca, pero ella no contesta y Ricardo, tras preguntar a diferentes

⁷⁹ Ranchar, <https://www.diccionarioargentino.com/term/Ranchar> [última visita: 24/09/24].

⁸⁰ Como dice la RAE (2.), es el “espacio urbano, edificado o destinado a la edificación, generalmente cuadrangular, delimitado por calles por todos sus lados. SIN.isla, cuadra. <https://dle.rae.es/manzana> [última visita: 26/09/24].

personas pero sin recibir ayuda, decide irse al parque, donde encuentra un hombre con dos perros. A eso, Ricardo se le ocurre preguntarle algo:

Versión original (31:14-31:28)	Traducción italiana
Ricardo: Flaco ...No querés ganarte unos pesos?	Ricardo: Ehi tu...Vuoi fare un po' di soldi?
Hombre: Loco fijate bien lo que me vas a decir porque te puedo llegar a cagar a trompadas.	Uomo: Pensa bene cosa dirai perché potrei finire per prenderti a pugni.
	Estrategia: transposición/omisión

Tabla 18b.

Aquí también se puede leer “flaco”, pero es cierto que en este caso es para llamar la atención del hombre sentado en el parque que ni siquiera lo estaba mirando. Así que, en italiano, se ha convertido en un “ehi tu” que es una categoría gramatical diferente aunque tenga la misma función lógica. “Loco”, al contrario, ha sido omitido.

Poco después, en la casa “engualichada”, Ricardo quiere que los perros ladren, así que los “espíritus” de la otra pared dejen de asustarlos.

Versión original (31:41-32:13)	Traducción italiana
Hombre: Vamos che. Dale che. Vamos.	Uomo: Dai andiamo. Dai. Andiamo.
Ricardo: Dale, dale.	Ricardo: Dai, dai.
Hombre: Esto no será para Telenoche Investiga, no?	Hombre: Tutto ciò non è per il programma di investigazione, no?
Ricardo: ¡Qué Telenoche Investiga! Que ladren, loco! Dale, loco, dale!	Ricardo: Che programmi! Fallo abbaiare dai, amico, dai.
Hombre: ¿Y dale qué?	Uomo: Dai cosa?
Ricardo: ¡Que ladre, loco!	Ricardo: Che abbai, dai!
Hombre: ¿Y qué querés, boludo? si no ladran, ¿qué querés que haga?	Uomo: E che vuoi, amico? Se non abbaia che ci devo fare?
Ricardo: Mirá, se ponen a coger , loco.	Ricardo: Guarda, si mettono pure a scopare.
	Estrategias: congruencia.

Tabla 19b.

Así se ve, que por lo miedo que tiene Ricardo por esos golpes, insiste en que los perros ladren. Lamentablemente, son perros todos menos peligrosos, ya que siguen llorando asustados. Al insistir, Ricardo utiliza siempre la misma fórmula: *Dale, qué ladre, loco, dale*. Todas expresiones que ya se han analizado, quien se ha omitido, quien no. Sin embargo, hay, en la última línea, un verbo muy lunfardo, entrado en los coloquialismos argentinos: *coger*. Claramente, eso lo dice

referido a los perros, que hacen todo lo que no se le requieren, hasta “realizar el acto sexual”, como relata el Diccionario Todotango⁸¹. En italiano, esta expresión se ha trasladado con una congruencia, ya que “scopare” alude al mismo significado con la misma forma vulgar.

Versión original (34:27-34:37)	Traducción italiana
Ricardo: A las dos de la mañana vas a volver?	Ricardo: Alle due di notte torni?
Hombre: Y loco, si no la gente se preocupa. El tema de la guita quiero arreglar, eh. El tema de la guita.	Uomo: Eh amico, sennò si preoccupano. La questione soldi voglio sistemare, eh. I soldi.
Ricardo: ¿Qué hacemos, boludo?	Ricardo: Che si fa?
	Estrategia: equivalencia.

Tabla 20b.

Al final, los ruidos se demuestran ser de un movimiento de clavar, porqué de repente los vecinos crean un hueco en la pared, a través del cual le gritan a Ricardo que se vaya de allí. El hombre que lo ayudó, asustado, decide irse de allí con sus perros, prometiendo que van a arreglar el tema de la guita: esta vez, no se ha traducido con “grana”, sino con “soldi”, para mantener la traducción linear con la escena donde Ricardo está en el parque. Entonces, se ha aplicado una equivalencia. Al casi salirse, los ruidos empiezan también en el piso abajo, así que el hombre que ha ayudado a Ricardo le pregunta qué van a hacer, donde el “boludo” no ha sido traducido.

Esta vez, los ruidos eran de alguien que tocaba la puerta para entrar. Esa persona era Pollo, que mientras tanto se ha enterado por su madre que Ricardo lo quería invitar a su casa.

Versión original (35:08-35:28)	Traducción italiana
Ricardo: Pollo?	Ricardo: Pollo?
Pollo: Qué hacés, papá?	Pollo: Che combini, amico?
Ricardo: Qué bueno que viniste.	Ricardo: Che bello che tu sia qui.
Pollo: ¿Cómo andás, todo bien? ¿Qué son estos perros, loco, acá?	Pollo: Come stai, tutto bene? Che fanno ‘sti cani qua?
Escuchá, me vine con un amigo. No te jode , ¿no?	Senti qua, sono con un amico. Non ti rompe, vero?
	Estrategias: congruencia

Tabla 21b.

Afortunadamente para Ricardo, ha llegado su amigo que, como el clásico “boss” tiene siempre alguien que lo acompaña: el Chiqui, el mismo que pedía monedas a Ricardo cerca de la cabina telefónica. Al decirle que está acompañado, Pollo dice “escuchá, me vine con un amigo. No te

⁸¹ Coger, <https://www.todotango.com/buscar/?kwd=coger> [última visita: 24/09/24].

jode, ¿no?”, donde el verbo “joder” ya se ha encontrado hasta ahora. Este significa “molestar”, “incomodar”, traducido con una expresión coloquial italiana: *Non ti rompe, vero?*

Cuando los tres llegan al piso de arriba, notan con asombro que el huequito es un hueco para dejar pasar todos los vecinos que, irónicamente, son los salteños que poco antes le habían dicho a Ricardo que la casa está engualichada, los vecinos de la vuelta en otras maneras.

Versión original (36:23-36:27)	Traducción italiana
Ricardo: Qué mierda pasa acá?	Ricardo: Che cazzo succede qua?
Vecino: ¡Hola vecino!.	Vicino: Ciao vicino!
Ricardo: Qué “vecino”? ¡ Las pelotas “vecino”! Qué hacés?	Ricardo: Che “vicino”? Le palle “vicino”! Cosa fai?
	Estrategia: traducción literal

Tabla 22b.

Como se puede notar, es muy similar al italiano, por ende se ha aplicado una traducción literal capaz de imitar bien la expresión de asombro y descontento. Entre los dos grupos –el vecino, con su familia y Ricardo con sus dos amigos– estalla una pelea, que Pollo acalla dirigiendo su pistola contra el vecino salteño. Termina así el primer episodio de la serie.

Entonces así termina el análisis del último producto audiovisual, es decir el primer episodio de la serie *Okupas* (2000). Se ha analizado, por ende, un plazo de 70 años del habla de los porteños, desde los años '30 hasta los años a nosotros cercanos, los años 2000. Se han analizado, al mismo tiempo, las tres fases del lunfardo: desde su nacimiento con los inmigrados, a través de su desarrollo en las letras de tango, hasta la apropiación por parte de los argentinos en contextos familiares. Algunas palabras quedaron así (el «che», «chamuyar», etc.), otras se añadieron más tarde («flaco», «boludo», etc.) y otras se modificaron («re» delante de adjetivos, o también adverbios, etc.). Pero así funciona en una lengua, aún más si se trata de un argot que añade fenómenos nuevos cada día más.

CONCLUSIONES

Para concluir este trabajo, constatamos que Argentina dispone de un elemento lingüístico especial: el lunfardo. Según como fueron los hechos, el lunfardo nació a finales del siglo XIX gracias al choque con los dialectos de los inmigrados que llegaron a la Argentina. Inmigrados que, de acuerdo con el plan del presidente Sarmiento, contribuyeron al desarrollo económico del País con su mano de obra. Como surgió del capítulo uno, éste presidente tenía planeada la llegada de alemanes, ingleses y franceses, pero vio llegar casi sólo italianos y españoles. Sorprendentemente, sin embargo, el País logró entrar exitosamente en el mercado internacional.

Entonces, la inmigración en oleadas tuvo una huella muy imponente en la historia y cultura argentina. Específicamente, la huella mayor la tuvo el inmigrado italiano: se ha constatado que fue desde los dialectos italianos que nació el fenómeno lingüístico del lunfardo. Una vez desembarcados al puerto de Buenos Aires, permanecían unos días en el Hotel de Inmigrantes, donde podían quedarse hasta encontrar un trabajo y, obviamente, otro alojamiento. Uno de los destinos más populares era el conventillo, un lugar donde se establecieron italianos, por la mayoría. Los conventillos no eran nada más que habitaciones mal construidas sin la mínima condición higiénica (faltaba electricidad, luz, agua limpia) ni humana (una cama por familia que debía ser utilizada alternativamente cada noche). El del barrio La Boca es uno de los conventillos más conocidos.

Asimismo, sin embargo, si las condiciones humanas eran como eran, creció mucho la criminalidad. Fue por la voluntad de mantener secretas unas conversaciones, que los delincuentes italianos empezaron a crear un lenguaje en código: el lunfardo, de hecho. Según la historia y los testigos, como se cuenta en el capítulo dos, este lenguaje secreto tomó su nombre justo de la palabra “lombardo”, porque los lombardos (inmigrados de la región Lombardía en Italia) eran conocidos por ser los peores prestamistas y usureros (así se convirtió en sinónimo de “ladrón”). Ellos lo utilizaban, entonces, para no dejarse entender por policías, vigilantes, o probables víctimas de sus robos. Así, el lunfardo nació con un primero glosario de origen delictivo. Las primeras palabras registradas eran relativas a los crímenes: *pinguistas*, *escruchantes*, *biabistas*, *afanar*, entre las palabras conectadas a los robos; *cajetear*, *currar* a los engaños; *cana*, *tira*, *roñosa* para llamar a los policías; *guita*, *mosca* para el dinero; *loca*, *madama* para referirse a las prostitutas, etc. Un lenguaje, de todos modos, hecho de blasfemias y vulgaridad, por lo que tiene que ver la primera fase de vida. Porqué sí, se han clasificado tres «etapas de vida» del lunfardo: la de desarrollo, que va de 1870 a los años del Primer Conflicto Mundial; la de integración, de los años posguerra hasta los años 50 y la tercera y última etapa, la de rebrote, que se extiende de 1953 al día de hoy.

A pesar de su origen, el lunfardo empezó a poco a poco a difundirse entre todos los hombres (de la clase medio-baja), luego entre mujeres y jóvenes. Fue a principios de la segunda etapa cuando el lunfardo toma un matiz diferente: una vez que las culturas entraron en contacto, también se enfrentaron sus géneros musicales hasta crear la milonga y el tango. Éste último es protagonista del capítulo dos, en cuanto se ilustran como las letras de tango (que, hay que recordar, no es solo un baile, sino también se canta y se recita) contenían palabras en lunfardo: se retrata el contenido de *Mano a mano*, *Flor de fango*, *Mi noche triste*... Todos tangos grabados y estrenados entre la primera y la segunda década del siglo XX. Gracias a los medios radiofónicos, las canciones de tango alcanzaron toda la sociedad, y así se difundió el lunfardo. Como se puede constatar, tango y lunfardo establecieron una relación muy estrecha.

Esta tesis tuvo el constante objetivo de demostrar que el lunfardo no es «cosa de poco», porque en los siglos XIX y XX era uno de los fenómenos más curiosos, del cual merecía y merece la pena hablar por nunca olvidar qué importante y decisiva fue la inmigración hacia el habla y la cultura argentina. No hay que olvidar, tampoco, que en un cierto momento de la historia, el lunfardo fue hasta prohibido, por ser considerado un habla de bajo nivel, además que inmoral. Censura, esta, que marcó una parte de la segunda fase del lunfardo.

El capítulo dos expone también un importante aspecto del lunfardo: muchos se preguntarán si es un idioma, un dialecto, o algo más. Pues, la respuesta la encontramos a través de las explicaciones de Oscar Conde, profesor e investigador entre otras cosas, cuya tesis se confirma gracias a las definiciones de la RAE y de Treccani, las enciclopedias respectivamente española e italiana. Las dos, entonces, confirman que un argot es un lenguaje especial que se utiliza entre personas que tienen confianza entre sí o que pertenecen a un mismo oficio. Ahí viene el tercer uso del lunfardo: un argentino lo emplea cuando enfrente tiene alguien de confianza. A demostrarlo, el capítulo cuatro, que retrata el análisis de tres productos audiovisuales, de diferentes etapas históricas: *Tango!* de 1933, *Mercado de Abasto* de 1955 y el primer episodio de la serie televisiva *Okupas*, estrenada en el año 2000. Con el objetivo principal de representar las modificaciones del lunfardo en cada parte de siglo, se ha también llevado a cabo una propuesta de traducción al italiano: en la mayoría de los casos, se nota como mucha procedencia de lunfardismos es de origen italiano. No obstante esto, algunos casos fueron un verdadero reto. Para el análisis fue de gran utilidad el diccionario en línea específico de lunfardismos, que se llama Todotango. Además de sugerir el significado, el uso, las declinaciones de los términos, es un verdadero recogido cultural argentino del momento que, como sugiere el nombre, incluye todas las canciones de tango grabadas hasta hoy, incluso ofreciendo sus letras. De todas maneras, se puede notar en los tres productos audiovisuales que en todos los casos el lunfardo viene utilizado en circunstancias de familiaridad. El caso más obvio, en términos de familiaridad objetiva lo relata la serie televisiva, donde ocurren en gran cantidad los apelativos “che”, “boludo”, “flaco”, etc. Ya pasaron 24 años de esa serie, pero no hay argentino que no utilice el “che” o el “boludo” hoy en día. De todas maneras, también el diccionario online de americanismos ha resultado indispensable.

Para llevar a cabo el análisis de los tres productos, se ha hecho gran uso de las estrategias expuestas en el capítulo tres que, además de ilustrar cada variedad lingüística y de ver colocado el lunfardo en la variedad diafásica, ha presentado también los trabajos llevados a cabo por Caprara y Sisti junto a el de María Lomeña Galiano. Respectivamente, de los primeros se propuso el ejemplo de cómo tratar la variación diatópica en una película actuada en napolitano y doblada al español: *Gomorra* (2008). La misión de dejar a entender al espectador meta los mismos matices lingüísticos encontrados en el original se ha declarado imposible. Más fácil fue, al contrario, el trabajo de comparación llevado a cabo por Galiano. Ella decidió ocuparse de las versiones dobladas en francés y en italiano de la película española *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1998), donde pudo demostrar que la variación lingüística según el usuario de un determinado contexto social (diafásica) cambia de versión a versión: a confirmar esta tesis, la versión doblada en italiano ha resultado ser mucho más soez que la versión francesa y que el original, especialmente.

Una tarea crucial para esta tesis fue, sin embargo, la de Antonella Di Laurentiis, que puso a comparación la versión original y dos versiones dobladas de la película animada *Metegol*. Es un largometraje estrenado en 2013, que ve protagonista el mundo del fútbol. En particular, Antonella De Laurentiis compara las versiones dobladas en italiano (*Goal!*) y en español (*Fubolín*) con la original argentina. Ahora viene el tema sobre que enfocarse: *Metegol* es una película rica de lunfardismos; por esta razón, analizar primero su trabajo fue la justa introducción antes de sumergirse en el capítulo cuatro.

En conclusión, de todas maneras, nunca se deja de analizar un idioma, porque éste está en continua evolución, aún más un argot, cuya modificación está siempre verificándose: baste con pensar en el continuo modificar al revés (fenómeno del Vesre) las palabras para crear nuevos lunfardismos de la nada. Se ha podido ver, en su totalidad, si y cómo va cambiando el lunfardo desde la primera etapa hasta el día de hoy: básicamente muchas palabras permanecen en el tiempo, mientras otras se modifican, también a través del vesre, o añadiéndole “re” delante para que su significado crezca, como ocurrió en los últimos años.

De todas maneras, si se quiere entrar en contacto con la Argentina, es esencial saber su historia lingüística, cultural e ideológica, ya que es un conjunto de mentalidades europeas y mucho más. Sin olvidar que hay que darse cuenta de que hay mucha presencia de lunfardo en el habla de un argentino. Sin embargo el lunfardo lo utilizan más los de la clase media, porqué los de la clase alta sí lo entienden pero se alejan del hablarlo. Igualmente, un argentino utiliza el lunfardo en situaciones de confianza, por ende en contextos más finos como la lengua escrita, no lo va a utilizar. Es muy característico del habla juvenil, algo que también se puede notar gracias a las redes sociales. Afortunadamente, el gobierno argentino favorece los estudios de lunfardo, del momento que la Academia del Lunfardo sigue existiendo y hasta el sitio oficial del gobierno mismo pone a disposición fuentes como el diccionario online mencionado anteriormente *TodoTango*, donde se pueden encontrar las palabras escuchadas de las tres películas, y muchas más: se pueden contar más de 12.000 voces, que obviamente incluyen lunfardismos desde el origen hasta el día de hoy, que ellas sean palabras singolas, o expresiones enteras. Si un término no estaba en la lista del diccionario online *TodoTango*, el Diccionario de americanismos ha sido la segunda fuente de información. No siempre la respuesta es la misma, por ende el contexto es llave en algunos casos. Seguramente, no hay forma de ayuda más grande que un diccionario, pero a veces tener contactos argentinos en persona es aún más estimulante.

BIBLIOGRAFÍA

- Cancellier, Antonella, *24 Argentina como caso especial: el cocoliche y otros fenómenos de transición*, Manual del español en América, editado por Eva Martha Eckkrammer, Berlín, Boston: De Gruyter, 2021, pp.411-430.
- Cao, Guillermo (Coordinador), *Almanaque Histórico Argentino 1880-1916. Consolidación del Orden Liberal*, Bärenhaus, Buenos Aires, 2021.
- Caprara G., Sisti A., *Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulado en Gomorra)*, UMA, España, 2011, 150-169.
- Civale. S, *Cocoliche e lunfardo. L'idioma degli argentini sulle rive del Río de la Plata*. Aracne, 2021.
- Conde O., *Las formas anagramáticas en lunfardo*, Universidad Nacional de Lanús, Gramma, 2013
- Daccò, Davide M., *L'emigrazione italiana in Argentina (Parte I)*, RASSEGNA, Mattioli 1885, pp. 43-56, 2018.
- De Laurentiis, A., *Metegol, Fútbolín e Gooool!: tre versioni a confronto*, Università del Salento, pp.37-53, 2021.
- Devoto, Fernando J., *Historia de la inmigración en la Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2005.
- Devoto, Fernando J., *Italiani in Argentina: ieri e oggi*, Istituto Ravignani, Università di Buenos Aires (transcripción de la Conferencia tenutasi a Torino, presso la Fondazione Giovanni Agnelli, 20 maggio 2003)
- Dictionnaire Lunfardo Espagnol Français*, Biblioteca Serrano 1883 Centro Educativo San Francisco Javier, CAP. FED. C.P. 1414.
- Fernandez, Barbara C., *Cocoliche e lunfardo: analisi storico-linguistica del contatto linguistico tra spagnolo e italiano in Argentina*, Università degli Studi di Padova, 2023.
- Galiano, M. L., *Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nerios.*, Universidad de Rennes 2- Haute Bretagne, Francia, 2009, 275-283.
- Hurtado, A., *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid: Cátedra, 2011.
- Le Bihan, Ulysse, *Italianismos en el habla de la Argentina: herencia de la inmigración italiana. Cocoliche y lunfardo*, Universidad de Oslo, 2011.
- Lorenzino, Gerardo A., *El lunfardo en la evolución del español argentino*, Social and geographical mobility in the evolution of Argentine Spanish, Temple University, pp.335-353, 2016.
- Marquiegui, Dedier Norberto, *La Construcción de la Italianidad en Argentina (Luján, Provincia de Buenos Aires, 1870-1920)*, Juiz de Fora, Brazil, pp.153-169, 2009.
- Mayoral, R., *Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural*, Universidad de Sevilla, 1998.

Notiziario NIP-News Italia Press agenzia stampa - N°76 – Anno XIV, *Fernando Devoto 'racconta' la "Storia degli italiani in Argentina"*, 20 aprile 2007.

Perassi, E., Scarabelli, L., *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, De Agostini Scuola SpA – Novara, 2011.

Samaniego Fernández E., Fernández Fuertes R., *La variación lingüística en los estudios de traducción*, EPOS, pp.325-342, 2002.

Teruggi, Mario E., *Panorama del lunfardo*, Buenos Aires: Ediciones Cabargon, 1974.

Varela, C., *Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción*, cap.III, Universitat Jaume I, España, pp.65-82, 2001.

SITIOGRAFÍA

Biografía José Hernández [última visita: 9/08/2024]:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Hern%C3%A1ndez_\(scrittore\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Hern%C3%A1ndez_(scrittore)) y obra Martín Fierro:
https://it.wikipedia.org/wiki/Mart%C3%ADn_Fierro

Censura Lunfardo [última visita: 13/08/2024]: <https://www.sitioandino.com.ar/opinion/historia-cuando-se-prohibio-el-lunfardo-y-la-comunicacion-las-empresas-n5640695#:~:text=El%2014%20de%20octubre%20de,lunfardo%20o%20al%20%E2%80%9Cvesre%E2%80%9D.>

Centro Virtual Cervantes [última visita: 18/08/24]:

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.htm

Compadrito [última visita: 26/08/2024]:

<https://viaggioversoilsud.wordpress.com/2016/04/14/lunfardo-e-tango/>

Dialecto, argot [última visita: 26/09/24]: <https://www.ayp.org.ar/project/dialecto-jerga-y-argot/>

Diccionario Argentino [última visita: 1/09/2024]: <https://www.diccionarioargentino.com/>

Diccionario bilingüe español-italiano [última visita: 20/08/2024]: <https://it.glosbe.com/>

Diccionario bilingüe español-italiano [última visita: 2/09/2024]:

<https://www.reverso.net/traduzione-testo>

Diccionario lunfardo [última visita: 2/09/2014]: <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/>

Diccionario monolingüe español RAE [última visita: 30/08/2024]: <https://dle.rae.es/>

Diccionario monolingüe español ASALE [última visita: 26/09/24]: <https://www.asale.org/>

Diccionario monolingüe italiano Treccani [última visita: 27/08/2024]: <https://www.treccani.it/>

Diccionario TacchiSolitari lunfardo-italiano [última visita: 1/09/2024]:

<https://tacchisolitari.altervista.org/>

El ciruja [15/08/2024]: <https://tacchisolitari.altervista.org/i-testi/el-ciruja-tango/>

Fiebre amarilla [última visita: 12/08/2024]: <https://museosarmiento.cultura.gob.ar/noticia/primer-caso-de-fiebre-amarilla-en-buenos-aires/>

Flor de fango [última visita: 16/08/2024]: <https://www.todotango.com/musica/tema/186/Flor-de-fango/>

Mano a mano [última visita: 24/09/24]: <https://www.accademiadeltango.com/2023/10/31/mano-a-mano-letras-esteban-celedonio-flores/>

Mi noche triste [última visita: 16/08/2024]: https://www.todotango.com/musica/tema/178/mi-noche-triste-lita/#google_vignette

Old, new emigration [última visita 10/08/2024]: <https://secondotempo.cattolicanews.it/news-the-old-and-the-new-italian-emigration>

Película Mercado de Abasto [última visita: 23/08/2024]:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Mercado_de_abasto_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Mercado_de_abasto_(pel%C3%ADcula))

Película Mercado de Abasto imágenes [última visita: 24/09/24]:

http://www.arcondebuenosaires.com.ar/mercado_de_abasto.htm y

<https://cinenacional.com/pelicula/mercado-de-abasto/>

Película *Tango!* [última visita: 21/08/2024]: <https://www.tangolosi.com/29-aprile-prima-del-film-tango-1933/>

Película *Tango!* Imágenes [última visita: 24/09/24]: <https://www.tangolosi.com/29-aprile-prima-del-film-tango-1933/>

Serie televisiva *Okupas* [última visita: 28/08/2024]:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Okupas_\(serie_de_televisi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Okupas_(serie_de_televisi%C3%B3n))

Serie televisiva *Okupas* imágenes [última visita: 24/09/24]:

https://www.elindependiente.com.ar/pagina.php?id=283702#google_vignette y

<https://www.filmaffinity.com/es/film231081.html>

Sobre *Tango!* (1933) [última visita: 21/08/2024]: <https://www.tangolosi.com/29-aprile-prima-del-film-tango-1933/>

Tango y Milonga [última visita: 25/07/2024]: <https://www.stilemillelire.com/differenza-tango-argentino-e-milonga>

Todo tiene un porqué [última visita: 24/09/24]:

<https://www.youtube.com/watch?v=VegGN2Me5uw&t=621s>

Variedades lingüísticas [última visita: 18/08/2024]:

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.htm

Wikipedia images Área rioplatense [última visita: 26/09/24]:

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Rioplatense_Spanish_area_main_cities.jpg

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el fruto de una idea que nació en una cena con mi casi segunda familia en Argentina, cuando mientras hablábamos de la historia y de la vida del País, salió el tema del lunfardo. Por esto, desde aquel momento, mi cabeza nunca paró de pensar en eso. Era mayo de 2023. Estaba convencida de que iba a abordar este tema en mi próxima tesis, y estaba segura de que iba a superar cualquier obstáculo que se me pusiera enfrente. Y aquí estoy, escribiendo con lágrimas en los ojos los agradecimientos de mi tesis sobre el lunfardo. Me la dedico, entonces, a mí misma, a mi determinación, por tener claros mis objetivos y alcanzarlos siempre.

Gracias a mi mamá, que me dio siempre la fuerza de creer en mí misma; a mi papá, por transmitirme la determinación necesaria para alcanzar cada objetivo.

Gracias a mi familia, por haberme apoyado siempre.

Gracias a mis tía Monica, por impulsarme a aceptar el lugar para el intercambio en Argentina.

Gracias a todos los amigos y amigas que conocí allí, que nunca dejaron de inspirarme. Gracias por haber vivido conmigo las mejores aventuras de mi vida.

Gracias a Silvina, JuanPablo, Joaquín y Mónica para guiarme cuando estaba allí, entre una calle y otra de Buenos Aires, descubriendo tantas esquinas como fuera posible. Gracias por el material y los consejos que me ofrecieron y por hospedarme en su casa como en familia.

Gracias a Laura, por haberme hecho vivir la experiencia en la milonga.

Gracias al profesor Rigobon, que me permitió cumplir el sueño de hablar de este tema. Y a la profesora Nadal, que aceptó ser mi cotitular.

Gracias a Eduardo, por apoyarme cada día.

Gracias a Lñaki, por haberme hecho descubrir *Okupas*.

Gracias a los profesores de la UADE y a mis compañeros: Victoria, Milagros, Romina, Avril, Bruno, pero especialmente a Mariano: sin vos, todo esto no habría sido posible.

A la yo del pasado, a la yo del presente y a la yo del futuro: lo logramos.