

Virginia Sciutto

Y BORGES CUENTA QUE...

**APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DEL
LIBRETO OPERÍSTICO¹**

RESUMEN. Los estudios referidos a la traducción de textos dramático-musicales, como los libretos de ópera, los textos de oratorio o liederísticos, forman parte de un campo de investigación muy poco explorado hasta ahora (Weaver, 2010). Sin embargo, esta clase de texto, al ser traducida, se transforma en un vehículo de fundamental importancia a los fines de la comprensión de la obra musical y adquiere, con el pasar del tiempo, un generalizado y evidente reconocimiento (Vega Cernuda, 2012). Focalizaremos nuestro trabajo en la ópera-tango *Y Borges cuenta que...* (2007) de Luis Bacalov realizando, primeramente, una reseña de los estudios sobre traducción literaria musical, con especial atención a la lengua española. Posteriormente se reconocerán y examinarán elementos interculturales y lingüísticos generados a partir de la traducción del español al italiano del libreto de sala. El texto original, inspirado en dos obras de Jorge Luis Borges, presenta una serie de connotaciones que serán analizadas y justificadas para su traducción.

PALABRAS CLAVE: Traducción, Texto Musical, Traducción de Libretos, Libreto de Ópera, Ópera-Tango.

RIASSUNTO. Gli studi relativi alla traduzione di testi drammatico-musicali, come i libretti d'opera, i testi di oratori o testi liederistici, appartengono a un'area di ricerca che finora è stata poco esplorata (Weaver, 2010). Tuttavia, questa tipologia di testo, quando viene tradotta, diventa un veicolo di fondamentale importanza ai fini della comprensione dell'opera musicale e acquisisce, nel tempo, un ampio e chiaro riconoscimento (Vega Cernuda, 2012). Il nostro lavoro è incentrato sull'opera-tango *Y Borges cuenta que...* (2007) di Luis Bacalov. In primo luogo, si presenterà, una rassegna degli studi sulla traduzione letteraria musicale, con particolare attenzione alla lingua spagnola, e, successivamente, saranno identificati ed esaminati gli elementi interculturali e linguistici emersi dalla traduzione dallo spagnolo all'italiano della sceneggiatura del libretto di sala. Il testo originale, ispirato a due opere di Jorge Luis Borges, presenta una serie di connotazioni che saranno analizzate e giustificate in funzione della traduzione.

¹ Parte del presente trabajo ha sido presentada en una ponencia en el ámbito del Seminario Internacional «Ispanoamerica oggi. Aspetti linguistici e culturali», que se desarrolló en la Università del Salento, Lecce, del 19 al 20 de abril de 2017.

PAROLE CHIAVE: Traduzione, Testo Musicale, Traduzione di Libretti, Libretto d'Opera, Opera-Tango.

ABSTRACT. The studies concerning the translation of musical drama texts such as opera librettos, orators' and lieder texts belong to a research field that has not yet been adequately investigated (Weaver, 2010). Nevertheless, such kind of texts, once translated, may become a fundamental tool of extreme importance for the comprehension of an opera and, in the long run, they will acquire a new and wider recognition (Vega Cernuda, 2012). Our work is focused on the tango-opera *Y Borges cuenta que...* (2007) by Luis Bacalov. Firstly, a review of the literature on the musical literary translation will be presented, specifically focusing on the Spanish language. Secondly, some intercultural and linguistic elements emerged from the Italian translation of the libretto adaptation will be examined. The original text, drawn from two works of Jorge Luis Borges', shows some features, which will be analyzed and justified on the basis of the translation.

KEYWORDS: Translation, Musical Text, Opera Libretto Program Translation, Opera Libretto, Tango-Opera.

1. A modo de introducción

Hasta hace no muchos años, no se consideraba «culturalmente correcto» traducir los textos musicales y gran parte del público asistía a las diferentes producciones musicales sin comprender lo que estaba escuchando. Actualmente, con el desarrollo de los medios de comunicación y la tecnología, la traducción se convirtió en un elemento imprescindible de la 'actualización' de esta clase de escrito (Vega Cernuda, 2012: 13), permitiendo una percepción integral del texto dramático musical porque no todos los espectadores o asistentes conocen la lengua del texto original y dependen de su traducción para lograr comprender el desarrollo del espectáculo.

Los problemas traductológicos resultantes de la fusión música-literatura

no se limitan a dificultades formales y estructurales, sino que se derivan de las posibilidades significativas de la música y requieren mediación no solamente semiótica sino también hermenéutica, sobre todo cuando se trata de la traducción de libretos para ser cantados (Kaindl, 1995: 25).

En el presente trabajo, se exponen algunas consideraciones de un trabajo más amplio que estamos llevando adelante sobre la traducción de los libretos de ópera y la sobretitulación de los mismos. En concreto, intentaremos reconocer y examinar aquí ciertos elementos interculturales y lingüísticos generados a partir de la traducción, del español al italiano, del libreto de sala de la *operaballet Y Borges cuenta que...* del compositor argentino y premio Oscar Luis Bacalov.

Si bien el baile es parte esencial de la obra, es cierto también que a nivel musical se la puede considerar como *ópera-tango*, fundamentalmente por dos razones básicas: en primer lugar porque está ambientada en una milonga² y, en segundo lugar porque el tango³ argentino (en nuestro caso en una versión no

² En este caso entendemos por «milonga» el lugar o reunión en donde se baila. El vocablo tiene además otras acepciones. Según el *Diccionario del habla de los argentinos* (DiHA, 2003) en su primera acepción significa «composición folclórica, de ritmo apagado y tono melancólico que se ejecuta con guitarra. Suele identificarse con la historia y las costumbres pampeanas, particularmente del sur de la provincia de Buenos Aires así como también la letra y baile correspondientes». El mismo diccionario la denomina, en su tercera acepción, como «Composición musical de ritmo vivo y marcado en compás de dos por cuatro, emparentada con el tango».

³ Nos referimos a la forma musical binaria, compás de dos por cuatro y ritmo cadencioso.

comercial) constituye la mayor parte de la partitura.

2. El libreto operístico y la traducción

El término *libreto*, acuñado poco después del surgimiento de la ópera, significa literalmente «libro pequeño». De acuerdo con los estudios realizados por Macnutt (2007), originalmente se refería a un libro impreso o manuscrito que contenía el texto literario, tanto cantado como hablado, de una ópera (u otra obra musical), pero la palabra también ha llegado a designar el texto mismo.

En la actualidad existen dos tipos de traducción del libreto: la traducción del libreto «palabra por palabra» y la traducción del libreto «directa» (Sario y Oksanen 1996 en Orero y Matamala 2007: 262-263). Con estas modalidades de traducción, el papel del traductor está determinado por la finalidad de la traducción y las estrategias adoptadas varían en consecuencia. La función de la traducción del libreto «palabra por palabra» es la de ser utilizada como un documento de trabajo por cantantes que quieran comprender el significado de las letras, es decir que no están destinados ni para la audiencia ni para ser cantados. Por lo tanto, la tarea del traductor se limita a decodificar el libreto original con precisión. La forma «directa», en cambio, es una traducción

interlingüística que tiene la finalidad de ser leída por la audiencia (Weaver, 2010).

Por otra parte, existe la traducción del canto o «cantable» (Low 2002: 99) que implica adaptar el libreto de origen al idioma de destino para ser cantado y facilitar la comprensión cuando se interpreta (Orero y Matamala 2007: 263), tendencia que se estableció en el siglo XIX. Concordamos con la posición de algunos estudiosos cuando afirman que, en este modo de traducción operística interlingüística, la tarea del traductor se considera una de las más complejas debido al desafío de sincronizar música y palabras (Weaver, 2010). Las estrategias adoptadas por el traductor deben tener en cuenta la «cohesión semiótica» (Díaz-Cintas y Remael 2007: 49-52), es decir, la interacción entre los diversos aspectos semióticos de la ópera sin descuidar en absoluto la claridad y naturalidad del texto.

Otro tipo de traducción que se realiza en ámbito operístico es el de los «sobretítulos» de las óperas, es decir, del texto o «leyenda» del libreto traducido que aparece sobre el escenario o en pantallas de respaldo durante la ópera y que ha existido desde comienzos del siglo XX (Burton 2009: 1).

Como nuestro foco de interés reside en el análisis del libreto de ópera para ser leído por la audiencia, no profundizaremos en esta sede sobre los aspectos

relacionados con los demás tipos de traducción. Como primera aproximación a nuestro objeto de estudio, resulta significativo recalcar que la traducción de libretos de ópera ocupa un lugar fronterizo dentro del gran territorio de los géneros literarios. De hecho, la teoría no suele tratar el argumento⁴ o le dedica tan solo algunas líneas, como en el caso del texto de Amparo Hurtado Albir (2014: 92-93) *Traducción y Traductología*, que lo incluye dentro del apartado dedicado a la traducción musical en general, sin examinar las peculiaridades y sin otorgarle la atención que, según nuestra opinión, amerita. La autora escribe:

Los textos musicales son los que menos suelen traducirse y también los que menos han sido investigados [...]. Con respecto a la ópera, el público receptor suele conocer ya el argumento y procedencia de la obra, con lo que la versión cantada es todavía más rara; suele efectuarse, en todo caso, traducción del libreto y/o supratitulación (Hurtado Albir, 2014: 92).

No cabe duda que – el de la traducción de los libretos de ópera de sala – es, básicamente, un problema de frecuencia. La traducción de los mismos es mucho menos habitual respecto de otros textos literarios cuya traducción es corriente y abundante. Sin embargo, como afirma Vega Cernuda, en la actualidad:

⁴ Vega Cernuda (2012: 14) aclara al respecto que el manual alemán de Snell-Hornby (1999) contempla esta clase de texto argumentando que la razón puede radicar en el hecho de que los alemanes son muy aficionados a la lírica.

[...] esta clase de textos parece estar despertando la conciencia historiográfica en la especialidad, entre otras cosas, como factor de exégesis cultural y como medio de conceder a la profesión la imagen pública que le corresponde. Y en este contexto, los títulos de traducciones de libretos y sus autores van pasando a los catálogos y bibliotecas de traductores (2012: 15).

A partir de estas constataciones, ocuparse de la traducción literaria musical a nivel teórico y práctico resulta ser una tarea extremadamente interesante y merece llevarse a cabo para favorecer la construcción de un panorama más completo y preciso de este ámbito de estudio.

Revisando la bibliografía sobre este específico campo de estudio, resulta que uno de los trabajos más completos relativos a la traducción operística pertenece al austríaco Klaus Kaindl (1995) que abre una nueva perspectiva en cuanto al análisis de la traducción de libretos proponiendo un enfoque interdisciplinar. En otras palabras, el libreto deja de analizarse como un ente aislado (según puntos de vista exclusivamente literarios o estéticos), ya que forma parte funcional de una obra escénica. Kaindl parte de la tesis, generalmente aceptada, de que son los *textos* (y no las palabras o las oraciones) los que forman la base primaria de todo transvase lingüístico y define la traducción operística como una «organización de conexiones textuales teatralmente realizables». El autor es partidario de la idea que la semiótica sola

ofrece una herramienta metódica para el análisis traductológico, pero no permite una comprensión global del texto musical. Éste debe incluir también factores situacionales, como el alcance y repercusión del texto o la historia de la recepción (1995: 25).

En cuanto a la lengua española, se destaca la labor descriptiva, analítica y traductora del Profesor Vega Cernuda, realizada a partir de numerosas experiencias como traductor de literatura musical del alemán (2012) así como también el trabajo de Ortiz de Urbina Sobrino (2005) que se ocupa, en particular, del análisis de las traducciones wagnerianas al español.

Ahora bien, para llevar a cabo este tipo de traducción, es necesario poseer una competencia traductora específica, que contemple sea los conocimientos lingüísticos necesarios para abordar la traducción que los conocimientos de tipo musical; es decir, una traducción «multifacética» como la denomina Weaver (2010):

The multiple types of opera and narrative elements of opera, along with its multilingual, multimodal, multisemiotic, multidisciplinary and increasingly multimedia nature, render this art form unique in its creative complexity. Opera translation is consequently equally multifaceted as the strategies, challenges and general role of the translator are determined by a multitude of variables. The translator's task is not only affected by the aforementioned innate multiplicity of opera and the opera experience with its varying audio, visual, tactile, olfactory and gustatory

elements, but also by the individuality of each opera production and indeed performance, open to multiple interpretations by both different directors and audiences, thus highlighting the flexibility and potentially interactive role of the translator who may assume the role of performer.

En los últimos años, hemos tenido la oportunidad de ocuparnos de la traducción de algunos libretos y de la realización de sobretítulos, del español al italiano, aceptando la propuesta de importantes instituciones musicales italianas como la de la Accademia Musicale Chigiana de Siena. Es a partir de estas propuestas que durante el desarrollo del trabajo de traducción, nos han comenzado a surgir varias inquietudes: de cómo y dónde colocar el libreto de ópera dentro de las tipologías textuales a cómo resolver ciertas problemáticas lingüísticas al trasladar el texto al italiano. Intentaremos aquí abordar dichas temáticas tomando como modelo de análisis la *operaballet* del Maestro Bacalov *Y Borges cuenta que...*

3. Acerca de *Y Borges cuenta que...*

La ópera de Bacalov – *operaballet* en un acto – encargada al Maestro por el director artístico de la Academia Chigiana de Siena, fue compuesta en el año 2007 y estrenada el 8 de julio de 2008 en el Teatro Rozzi de la misma ciudad,

bajo la batuta del propio compositor⁵.

Además de haber compuesto la música de la ópera *Y Borges cuenta que...*, Bacalov escribió también el guión del libreto, en colaboración con Carlos Sessano y Alberto Muñoz. La historia está basada en dos cuentos de Jorge Luis Borges: *Hombre de la esquina rosada* (1935) y *Emma Zunz* (1948), obras que poseen un escenario determinado (la referencia a personajes típicos con sus actividades habituales y a lugares específicos) así como también una concepción de la vida que está fundamentada en un código de conducta (la honra, el coraje) y un héroe (un cuchillero que, por lo general, debe muertes). Tanto en los cuentos de Borges como en la ópera de Bacalov, la música y el baile contribuyen a colocar los acontecimientos en un espacio cerrado en tanto literario⁶, sonorizando el texto de paisajes y situaciones.

⁵ El día del estreno de la ópera, el 8 de julio de 2008, *Y Borges cuenta que...* fue dirigida, como apuntábamos, por su compositor (Luis Enríquez Bacalov) y la puesta en escena fue de Giorgio Barberio Corsetti. Las coreografías fueron creadas por Anna Paola Bacalov y Alex Cantarelli, la escenografía y el vestuario por Juan José Mosalini. Tocó la *Orchestra della Toscana* y los personajes e intérpretes fueron los siguientes: *Jorge Luis Borges* (Carlos Branca – actor), *Narrador* (Roberto Abbondanza – barítono), *Narradora* (Gabiella Sborgi – mezzosoprano), *Don Julio*, padre de Ester (Paolo Coni – barítono), *Ester*, hija de Julio (Lucia Bazzucchi – bailarina), *La Negra*, amiga de Ester y amante de Francisco (María Eugenia Rivas – bailarina y Gabriela Sborgi – mezzosoprano), *Francisco*, amante de La Negra y pretendiente de Ester (Davide Sportelli – bailarín), *obreros, matarifes y milongueros* (Alex Cantarelli, Mimma Mercurio, Armando Orzuza, Nuria Martínez, Matteo Panero, Patricia Hilliges – bailarines).

⁶ En *Hombre de la esquina rosada* de Borges se lee: «Me tocó una compañera muy seguidora, que iba como adivinándome la intención. El tango hacía su voluntad con nosotros y nos

Borges en su producción literaria jamás escribió un texto musicalizado. Sin embargo, Ana Lucía Frega (2011), que emprende la delicada tarea de *reconocer* (en las dos acepciones del término) la dimensión musical de la producción literaria borgeana, demuestra por medio de ejemplos de distintos tipos y temas, la abundancia y amplitud de la relación de Borges con la música:

Ahora, deseo ir explorando las dimensiones diferentes, los caminos distintivos por los que transcurrió el anhelo borgeano de completar, especificar, reforzar sus intenciones poético-constructivas desde la imaginación sonora. La musical (Frega, 2011: 34).

La estudiosa logra, en su intento de mirar a Borges desde una perspectiva que va más allá del autor mismo, rescatar la idea que para él, la música emerge desde el principio de su creación literaria; es la preparación, el pre, el antes. Su obra rezuma música, es en y por la música⁷.

arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar. En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música, y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano. Después, la brisa que la trajo tiró por otro rumbo, y volví a atender a mi cuerpo y al de la compañera y a las conversaciones del baile» Borges (2002 [1948]).

⁷ «Borges fue, de alguna manera músico. No deberíamos pensar que usó algunos términos por conveniencia poética, aunque esto naturalmente haya ocurrido. Borges pensaba en música, comprendía la música como significante, también como significado. Conocía un amplio repertorio de voces técnicas propias de la música como lenguaje organizado y las usaba con precisión y elegancia» (Frega, 2011: 107).

Pero volviendo a la obra que nos ocupa, el motivo inspirador de la ficción de la misma es que, en la vejez, impensadamente a Borges le han dado ganas de volver a escribir.

Los autores del libreto describen un Borges aburrido de escribir, que se engaña a sí mismo, que dice no recordar sus cuentos y utilizan este pretexto como recurso literario para que el personaje se invente una historia nueva. El Borges de los libretistas entreteje los hilos de la historia arriba del escenario mientras que el público funciona como espectador de la mente creativa del «tejedor de sueños».

Al inicio de la ópera, la historia está ambientada en el interior de un matadero⁸ de los suburbios de Buenos Aires y luego en una milonga, entre obreros y gente humilde. Borges cuenta que... en Buenos Aires – entre finales de 1800 e inicios de 1900 – el «malo» de la historia, Francisco, es vencido en un duelo a cuchillo por Raimundo, que ama – y es correspondido – a la joven Ester. Francisco, sin embargo, trama una venganza feroz contra Raimundo: envía una carta anónima a Ester insinuando que su padre – Don Julio – se suicidó a causa de Raimundo, el presunto autor de un robo del que fue acusado injustamente su padre. Ingenuamente Ester le cree y, a pesar de estar enamorada, hace prevalecer

⁸ El matadero es el sitio donde se mata y desuella el ganado destinado al abasto público.

la ley de la venganza que le impone el asesinato de Raimundo. Descubierta el engaño, La Negra (amante de Francisco, pero amiga del difunto e inocente Raimundo) se enfurece, toma el cuchillo que mató al hombre y decide matar a su amante. Pero Ester se lo saca de las manos y se va a una milonga donde también se encuentra Francisco y lo apuñala.

En escena aparecen dos barítonos (don Julio y el Narrador), una mezzosoprano (la Narradora), un actor (Borges) y diez bailarines (Francisco, La Negra, Raimundo, Ester, obreros, matarifes y milongueros) que tienen pequeñas partes recitadas, pero que no cantan debido a que las coreografías (milongueras y contemporáneas) son de por sí bastante complejas y requieren un elevado esfuerzo físico en la escena.

El tango, protagonista de esta *operaballet*, está presente no solamente en su dimensión musical, sino también en su dimensión emotiva; se combina con el canto popular argentino, con su extensión y sus modos y con la ópera de cámara. El compositor intenta fundir varios elementos heterogéneos como partes tonales, atonales, modales; piezas extremadamente populares junto a otras de extracción culta.

Bacalov logra crear escenas realísticas en donde la música respeta la historia: si la escena se desarrolla en una milonga, la musicaliza con una simple

milonga y no con un elaboradísimo contrapunto a varias voces; trata de encontrar «la tanguitud», el perfume melancólico y nocturno, pero a veces también picaresco, que forma parte de una larga tradición en la Argentina. A este respecto, cabe mencionar lo que el mismo compositor refería cuando, en una entrevista sobre la relación entre dos expresiones artísticas como la música y el cine, explicaba que la música aplicada al cine argentino es un arte vinculada con la nostalgia, con las ausencias, con las pérdidas, con los tonos dramáticos y dolorosos que se mezclan con otros irónicos y alegres y que, precisamente por ello, se interroga sobre las raíces de su propia historia, de su propia cultura, de sí misma (Sciutto, 2002: 53). La música de Bacalov es compleja, con constantes cambios de ritmos y melodías, es inmediata y densa de emociones.

4. Aspectos interculturales y lingüísticos en la traducción del libreto

La comprensión del libreto y el subsiguiente reconocimiento de los aspectos interculturales y lingüísticos que surgen en la obra de Bacalov, se presentan como un aspecto primordial en el proceso de recepción de la misma. Por ello, para abordar el proceso de traducción fue necesario comprender profundamente el *texto* para luego penetrar en la obra musical en su conjunto.

En primer lugar, el texto del libreto en cuestión está concebido para ser cantado y recitado. La lengua de la ópera de Bacalov es, por cierto, el español en su variedad argentina – objeto de estudio de reconocidos lingüistas como Beatriz Fontanella de Weinberg, Beatriz Lavandera y Ángela Di Tullio, entre otros – mechado con vocabulario y fraseología de la jerga rioplatense, a saber, el lunfardo al que desde el punto de vista académico también se le han dedicado varios trabajos⁹.

Las emociones transmitidas por la musicalidad del tango, por los cambios de ritmo de la partitura y aquellas expresadas a través del baile se completan con el plano connotativo del texto del libreto, cuyos argentinismos permiten definir los perfiles emotivos y sentimentales de los personajes. Sobre esta capacidad de la lengua de los argentinos de aproximarse y expresar las emociones que les son propias, Borges mismo escribe en 1928 en *El idioma de los argentinos*:

Muchos, con intención de desconfianza, interrogarán: ¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina? Yo les respondo que ninguna, venturosamente para la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación sí lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación

⁹ Entre los académicos que se dedicaron y se dedican al estudio del lunfardo destacamos a los siguientes: Antonio Dellepiane, Luis Contreras Villamayor, Renata Donghi de Alperín, Beatriz Lavandera, Beatriz Fontanella de Weinberg, Susana Martorell de Laconi, Rolf Kailuweit, Gastón Salamanca, Joanna Nowak, Piotr Sorber, Oscar Conde, Ángela Di Tullio, Daniel Antoniotti, María Gabriela Pauer y Daniela González.

total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria. No pienso aquí en los algunos miles de palabras primitivas que intercalamos y que los peninsulares no entienden. Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero si su connotación. Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica, es grande en lo que mira a las emociones. Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí (Borges, 1928: 146-147).

El vocabulario argentino está influido por los dialectos antiguos del español peninsular, por las lenguas indígenas y por algunas otras lenguas europeas. En efecto, tras el aluvión inmigratorio que tuvo lugar en la Argentina a finales del siglo XIX y hasta principios del siglo XX, se produjo un contacto lingüístico entre el español hablado en la zona del Río de la Plata y las diferentes lenguas y dialectos provenientes prevalentemente de Europa. De entre las tantas lenguas que por ese entonces resonaban en la ciudad de Buenos Aires, el italiano junto con sus dialectos – del Norte y Sur de la península – fueron los que contribuyeron en mayor medida a la conformación y desarrollo de la jerga urbana rioplatense¹⁰, el *lunfardo*¹¹. En *Más allá del océano* Vanni Blengino

¹⁰ Sobre la influencia del italiano en el desarrollo del lunfardo y del cocoliche en el Río de la Plata véase Giovanni MEO ZILIO (1970, 1993) y, en particular sobre el elemento italiano en el tango, el cap. III de Antonella CANCELLIER (1996).

¹¹ La noción de este término es aun hoy muy imprecisa sea en su caracterización que en sus definiciones. Ya José Gobello hace más de veinte años en la introducción de *Aproximación al*

escribía:

El lunfardo, el argot, la jerga de Buenos Aires, es un pariente cercano de la lengua del inmigrante. Nace y se difunde contemporáneamente a la lengua del inmigrante. Primero lengua de la delincuencia, luego crecientemente adoptado por los sectores más populares y consagrado por el tango, por la poesía, por el sainete y por todo el teatro popular, lunfardo y lengua del inmigrante conviven y se atraen mutuamente. Blengino (1990: 45).

Según Villanueva (1962: 32) el término *lunfardo* proviene del romanesco *lombardo* «ladrón»¹². Estas expresiones y palabras fueron utilizadas por los sectores más humildes que vivían en los suburbios y arrabales de la ciudad de Buenos Aires donde, por supuesto, existía una proporción de delincuentes. Oscar Conde, en su reciente trabajo *Aportes al estudio del lunfardo: acreencias y deudas de la investigación lingüística argentina* logra darnos cuenta, con rigurosidad académica, de los errores de designación del vocablo ligados a su historia. Deja de lado la idea del uso críptico de la jerga para asignarle una función lúdica e identitaria, que son las que prevalecen hoy en el lunfardo y las

lunfardo afirmaba: «El principal propósito de mi librito *Lunfardía* era el de arrebatar el lunfardo de la jurisdicción de la criminología para aproximarlo a la lingüística» (Gobello, 1996: 9). Debemos anotar que con el nacimiento en 1962 de la Academia Porteña del Lunfardo, el propósito de Gobello, en parte, se fue cumpliendo.

¹² Conde (2017: 2) sostiene que: «El hecho de que el término *lunfardo* significara en su origen “ladrón” llevó a conclusiones erróneas a los primeros que se ocuparon de él. Pero el lunfardo nunca fue un mero tecnolecto delictivo». También Borges podemos decir hoy, inexactamente, lo define (1926) «jergonza ocultadiza de los ladrones».

que generan un elevado nivel simbólico entre los hablantes. Propone, además, una «nueva» y más completa definición lingüística del término:

Yo defino al lunfardo como un repertorio léxico constituido por voces y expresiones populares de diversa procedencia utilizados en alternancia o abierta oposición a los del español estándar. Limitado en su origen a la región rioplatense (Buenos Aires, La Plata, Rosario o – incluso – Montevideo), desde hace décadas se halla difundido transversalmente a través de todas las capas sociales de la Argentina. Su vigencia – desde su surgimiento en los años 80 del siglo XIX con la inmigración llegada al puerto de Buenos Aires hasta la actualidad – puede medirse no solo en la penetración que sus vocablos y locuciones tienen hoy en otros argots iberoamericanos, sino también en la cantidad de neologismos que se le suman año a año desde las hablas juveniles, hasta los aportes de jergas profesionales y ámbitos específicos (el deporte, la droga, la música, etcétera) (Conde, 2017: 2).

Este fenómeno lingüístico, como veremos a continuación, tiene su relevancia en nuestro análisis ya que en el texto de la ópera que estudiaremos recurren vocablos y unidades fraseológicas pertenecientes al lunfardo.

4.1. El empleo del lenguaje

A continuación, se exponen brevemente algunos ejemplos de los factores más significativos que emergieron a la hora de trasladar el texto original al italiano, en particular los relacionados con la variedad argentina del español y sus elementos presentes en el texto, los lunfardismos y los culturemas.

Hay un nivel del texto por el cual elude a la categoría temática en la cual se lo incluye para adquirir espacios nuevos. Es la línea del lenguaje que, a través de procedimientos propios, transporta la narración. Uno de los primeros rasgos es que la narración se propone como la reproducción escrita de un lenguaje oral, es decir, de una manera de hablar típica de los personajes del ambiente donde se desarrolla la ópera. Presenta una forma elemental de coloquialismo como versión de un habla, como la inserción de las formas gramaticalmente incorrectas («usté», «peliar»). Los autores crean un texto con una dimensión propia de escritura que refleja el habla cotidiana porteña; ensamblan a la oralidad lo conversacional dándole al texto una libertad que no hubiesen tenido siguiendo las normas del lenguaje escrito.

En cuanto a los aspectos que tienen que ver con la oralidad, hallamos en el texto peculiaridades fonológicas del español de Argentina (me refiero al *seseo*, a la *aspiración* de la *-s/* o al *yeísmo*), que se omiten en la traducción ya que no inciden generalmente en el proceso de traducción escrita. Un ejemplo concreto lo encontramos en el diálogo inicial de la obra entre el Narrador y Raimundo:

	TO		TM
Narrador	Sospechan de él	Narratore	Sospettano di lui
Raimundo	De usté...	Raimundo	Di lei...

En el diálogo Raimundo pronuncia *usté* en lugar de *usted*, es decir, que se produce una pérdida de *-/d/* en posición final de palabra. Sabemos que este rasgo fonológico se encuentra relegado al habla rural de la Argentina y, en algunos casos, a los niveles más bajos del habla urbana, como es el caso del personaje de Raimundo.

Según Díaz Cintas (2007), en el pasaje de la lengua oral a la escrita, este tipo de características fonológicas, determina una estandarización de la lengua meta, así como también algunas otras de tipo morfosintáctico – como el empleo del pronombre *vos* (el *voseo*), característico de la lengua hablada y escrita en la zona del Río de la Plata –, como en los siguientes ejemplos:

TO	TM
Raimundo: Matar es fácil, pero vos no valés la pena.	Raimundo: Uccidere è facile, ma con te non ne vale la pena.
Francisco: (<i>fastidiado</i>) A vos no te interesa, son cosas más.	Francisco: (<i>infastidito</i>) A te non interessa, sono cose mie.
Borges: Yo soy el tejedor de sueños. Me apena no poder cambiarles el destino. Ustedes son como son.	Borges: Io sono il tessitore di sogni. Mi da pena non poter cambiare il vostro destino. Voi siete come siete.

Por otro lado, es interesante focalizar la atención en el aspecto lexical de la traducción de la obra, ya que es allí donde se concentra la mayor cantidad de material válido para su análisis.

En cuanto al léxico del libreto y su traducción, se ha intentado ver el origen de los distintos vocablos con la ayuda de diferentes fuentes lexicográficas como diccionarios generales del español, dialectales, del lunfardo y de las hablas populares argentinas. En particular, para la traducción de los vocablos en lunfardo que aparecen a lo largo del texto, hemos recurrido al *Nuevo Diccionario lunfardo* de Gobello (1999), al *Diccionario de voces lunfardas y vulgares* de Casullo (1986) y al *Diccionario etimológico del lunfardo* de Conde (2004). Algunos ejemplos de léxico lunfardo extraídos del libreto son:

TO		TM	
Danza de Ester y aria «Pobre piba»		Danza di Ester e aria «Povera ragazza»	
Narrador	Pobre <u>piba</u>	Narratore	Povera ragazza
Narradora	Pobre <u>piba</u>	Narratrice	Povera ragazza
Narrador	Pobre	Narratore	Povera
Narradora	Pobre <u>piba</u>	Narratrice	Povera ragazza
Narrador	Apenas sabe de la vida	Narratore	Sa così poco della vita
Narradora	Y le tocó sentir la nada. Pobre <u>piba</u> .	Narratrice	E le è toccato di sentire il vuoto. Povera ragazza.

Piba es el femenino de *pibe*. Según lo confirma el diccionario lunfardo de José Gobello, significa niño. Proviene del genovés *pivetto*, es decir, niño (y éste del italiano jergal *pivello*: niño). Se aplica a personas de cualquier edad y el femenino *piba* puede significar novia.

Otro ejemplo resuena en boca del Narrador que refiriéndose a Ester después de la muerte de Don Julio, su padre, dice:

TO	TM
Narrador: Ningún <u>chamuyo</u> le va a quitar el dolor y se me hace que su noche recién empieza.	Narratore: Nessuna parola le toglierà il dolore e ho l'impressione che la sua notte sia appena iniziata.

En lunfardo *chamuyar* es conversar, hablar una o varias personas con otras y deriva del caló *chamullar*. Sus derivados son el sustantivo *chamuyo*, es decir conversación, y *chamuyeta* que significa *charlatán*.

En nuestro caso, no pudiendo traducir literalmente «Ningún *chamuyo* le va a quitar el dolor» con «nessuna *conversazione* le toglierà il dolore» por ser una opción forzada y del todo artificial en la lengua meta, se ha optado por el sustantivo italiano «parola» ya que en el uso fraseológico italiano es común «dire una parola» o «dire due parole».

En cuanto a los argentinismos, el término *macho* se repite en el libreto siete veces. Por ejemplo, en la frase de carácter popular «Me gusta porque es macho» – expresión a la que el compositor le dedica un área en la ópera – la palabra «macho» impregna la argentinidad y resume el estereotipo del «macho

argentino», a saber, un hombre rudo, que tiene aguante y que, por supuesto, no llora.

En la traducción, se ha decidido mantener la palabra «macho» por ser un vocablo que ha entrado a formar parte del léxico italiano tal como lo confirma el diccionario Treccani, aunque con acepciones ligeramente diferentes:

Macho: Appellativo con cui si indica un uomo che tenda a esibire una virilità esagerata e appariscente, assumendo in generale atteggiamenti tali da esprimere sicurezza, forza, aggressività, o anche ispirandosi, nel modo di presentarsi, nell'abbigliamento, nella cura del corpo, ecc., a modelli ritenuti dotati di indubie caratteristiche maschili.

Otra de las expresiones que resulta interesante citar y que se repite tres veces en el libreto es: «La mano le vino fulera». Aquí se puede observar la diferencia entre las acepciones del término «fulero» del *Diccionario de la Real Academia Española* y las del *Diccionario del habla de los Argentinos*: el primero, lo define como adjetivo coloquial: «Dicho de una persona: falsa, embustera, o simplemente charlatana y sin seso»; mientras que, el segundo diccionario, le adjudica al término otras connotaciones: «Muy feo», «Pobre, de mala calidad, ordinario».

Ahora bien, este vocablo (fulera) no lo podemos descontextualizar porque forma parte de una frase coloquial muy usada en la Argentina: ¿cómo viene la mano? que se relaciona con los juegos de naipes, cuando se dan (o reparten) las

cartas y que significa, según el *Diccionario fraseológico del habla argentina* (2010): ¿cómo van las cosas o el asunto? Podemos responder a esta pregunta diciendo que al personaje de esta obra las cosas le están yendo muy mal. Para la traducción, se ha tenido que buscar un fraseologismo equivalente en italiano y se optó por «Il destino le ha giocato un brutto tiro», expresión que mantiene el rasgo coloquial que presenta el texto original.

5. A modo de conclusión

En este artículo hemos querido dar cuenta, por un lado, de la deuda que a nivel de estudios académicos se evidencia respecto de la traducción de libretos de ópera y, por consiguiente, de la falta de consideración que existe de este tipo de texto en los manuales de traducción.

Por otro lado, hemos tratado de individualizar algunas de las problemáticas de traducción que le surgen al traductor a la hora de enfrentar un texto musical, que pueden depender del medio de comunicación o del soporte (el programa de mano en nuestro caso), del tipo y la clase de texto (caracterizado muy peculiarmente por la oralidad y la narración sintética), del estado diacrónico y del registro del mismo.

La traducción del español al italiano del libreto de la ópera-tango *Y Borges cuenta que...*, presenta una serie de aspectos interesantes a la hora de abordar el proceso traductor. A través del análisis de los argentinismos y fraseologismos, tan frecuentes en el libreto, así como también de los lunfardismos que enriquecen el texto, hemos podido constatar que dan lugar a traducciones sagaces (algunas veces más acertadas que otras) con el intento de obtener como resultado una versión del libreto que pueda contener y reflejar los valores estéticos del texto original. Ante la variedad de dificultades que el libreto de la ópera de Bacalov presenta, fue necesario desarrollar equivalencias, adaptaciones, creaciones léxicas y otras estrategias, pero por sobre todas las cosas, fue necesario agudizar una competencia creativa.

Consideramos que este abordaje de análisis lingüístico-traductológico del textos operístico resulta enriquecedor y abre posibles líneas de investigación para un campo que, como señalamos, no ha sido muy indagado. El que presentamos es un trabajo en proceso que no pretende exhaustividades, sino problematizar pertinentemente los diferentes planos que concurren en la traducción de los libretos de ópera, contribuyendo a la definición disciplinar de las nuevas indagaciones sobre este tipo de textos. Textos que, como apunta

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 17, aprile-giugno 2018

Miguel Ángel Vega Cernuda (2012, 27), «figuran con derecho propio en el canon de la cultura occidental».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Academia Argentina de Letras (2003), *Diccionario del habla de los argentinos*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Accademia Musicale Chigiana (2008), *Luis Bacalov. Y Borges cuenta que...*, Siena, 7-19 luglio.
- BORGES Jorge Luis (1992 [1928]), *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- BARCIA Pedro Luis y PAWER María Gabriela (2010), *Diccionario fraseológico del habla argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- BLENGINO Vanni (1990), *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BORGES Jorge Luis (1996 [1948]), *Emma Zunz*, en *Obras completas I. El Aleph*, Barcelona, Emecé, pp. 57-64.
- BORGES Jorge Luis (2002 [1948]), *Hombre de la Esquina Rosada*, en *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza, pp. 89-103.
- BURTON Jonathan (2009), *The Art and Craft of Opera Surtitling*, en DÍAZ-CINTAS Jorge y ANDERMAN Gunilla eds. (2009), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 58-70.
- CASULLO Hugo (1986), *Diccionario de voces lunfardas y vulgares*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- CANCELLIER Antonella (1996), *Lenguas en contacto. Italiano y español en el Río de la Plata*, Pádova, Unipress.
- CONDE Oscar (1998), *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Perfil Libros.
- CONDE Oscar (2011), *Lunfardo: Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Buenos Aires, Taurus.
- CONDE Oscar (2017), *Aportes al estudio del lunfardo*, «Signo y Señá», julio-diciembre 2017, pp. 1-20.
- DÍAZ CINTAS Jorge, REMAEL Aline (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome Publishers.
- FREGA Ana Lucía (2011), *Borges y la música*, Buenos Aires, Editorial Sb.
- GOBELLO José (1991), *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor.
- HURTADO ALBIR Amparo (2014 [2001]), *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- KAINDL Klaus (1995), *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.

- KAINDL Klaus. (1999), *Musiktheater*, en SNELL-HORNBY et al. (Eds.), *Handbuch Translation*, Tübingen, Stauffenburg, pp. 258-261.
- LOW Peter (2002), *Surtitles for Opera: A Specialised Translating Task*, «Babel», 48:2, pp. 97-110.
- MACNUTT Richard (2007-9), «Libretto (i)» en SADIE Stanley, Ed. (1992), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008875> (19-02-2018).
- MEO ZILIO Giovanni y ROSSI Ettore (1970), *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*, Florencia, Valmartina.
- MEO ZILIO Giovanni (1993), *Estudios hispanoamericanos. Temas lingüísticos y de Crítica Semántica*, vol. II, Roma, Bulzoni.
- ORERO Pilar y MATAMALA Anna (2007), *Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers*, «Perspectives» Studies in Translatology, 15:4, pp. 262-278.
- SCIUTTO Virginia (2002), *La musica applicata al cinema*, en CIPOLLONI Marco y OTTONE Giovanni (2002), *Tanghi feroci e ceneri di paradiso: il cinema argentino degli anni '90*, Pagani, Edizioni del Paguro, pp. 153-160.
- VEGA CERNUDA Miguel Ángel (2012), *¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de la literatura musical*, in MARTINO ALBA Pilar, *La traducción en las artes escénicas*, Madrid, Dykinson, pp. 13-28.
- VILLANUEVA Amaro (2010 [1962]), *El lunfardo*, en *Obras completas*, vol. II, Paraná, Universidad Nacional de Entre Ríos, pp. 275-294.
- Vocabolario Treccani (2017), *Il Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana.
- WEAVER Sarah (2010), *Opening doors to opera. The strategies, challenges and general role of the translator*, «InTRAlinea», 12.