



**CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

**EL TRATAMIENTO DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA NO ESTÁNDAR**

**COMO REFLEJO DE LA ORALIDAD EN UN TEXTO LITERARIO:**

**TRADUCCIÓN COMENTADA DE *RAGAZZI DI VITA* DE PIER PAOLO**

**PASOLINI**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR AL GRADO DE**

**MAESTRO EN TRADUCCIÓN**

**PRESENTA**

**SERGIO TREJO APARICIO**

**ASESOR**

**PROF. TOMÁS SERRANO CORONADO**

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer enormemente a todos mis profesores de El Colegio de México, en especial a los que mostraron entusiasmo en la concepción de este proyecto. Sin duda, cada una de sus áreas de especialidad fungió como espacio de reflexión para llevar a cabo esta investigación.

A mis padres, quienes con su amor incondicional han sabido encaminarme hacia el final de un nuevo proyecto en mi vida.

A Thomas Kadelbach, mi nueva familia, muchas gracias por el entusiasmo, el apoyo, la confianza y el amor para mí y mis proyectos.

Agradezco también a mis lectores y en especial a la doctora Mariapia Lamberti, quien una vez, ahora como lectora, forma parte de uno de mis proyectos académicos.

A mis compañeras de generación, muchas gracias por los momentos compartidos dentro y fuera de las aulas.

Finalmente, gracias al profesor Tomás Serrano Coronado por haber mostrado un interés inmediato en la idea inicial de este estudio.

# CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO 1. LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA: SU DEFINICIÓN, SU FUNCIÓN EN EL TEXTO LITERARIO Y SU ESTUDIO TRADUCTOLÓGICO</b>	
1.1. VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y LENGUA ESTÁNDAR .....	9
1.2. LA FUNCIÓN DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA NO ESTÁNDAR EN LA LITERATURA .....	16
1.3. UNA APROXIMACIÓN A LA TRADUCTOLOGÍA Y SU POSICIÓN FRENTE A LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA NO ESTÁNDAR.....	23
<b>CAPÍTULO 2. EL AUTOR Y SU OBRA</b>	
2.1. PRESENTACIÓN DEL AUTOR .....	48
2.2. PIER PAOLO PASOLINI Y SU INTERÉS POR EL DIALECTO .....	52
2.3. <i>RAGAZZI DI VITA</i> Y SUS CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN.....	57
2.3.1 El estilo de <i>Ragazzi di vita</i> .....	62
2.3.2 La función del romanesco en <i>Ragazzi di vita</i> .....	65
<b>CAPÍTULO 3. LAS TRADUCCIONES DE LA NOVELA</b>	
3.1. LOS TRADUCTORES Y LAS TRADUCCIONES.....	71
3.2. <i>MUCHACHOS DE LA CALLE</i> Y <i>CHICOS DEL ARROYO</i> , ENTRE DOS METODOLOGÍAS .....	73
3.3. CRITERIOS Y SELECCIÓN DEL CORPUS PARA UN ANÁLISIS CONTRASTIVO	81

3.3.1	Las formas apocopadas.....	82
3.3.2	El insulto.....	85
<b>CAPÍTULO 4. LA TRADUCCIÓN DEL PRIMER CAPÍTULO DE LA NOVELA</b>		
4.1.	CRITERIOS DE TRADUCCIÓN PARA EL LECTOR DE ESPAÑOL DE MÉXICO..	93
4.2.	LA TRADUCCIÓN DE <i>EL FERROBEDÒ</i> .....	100
<b>CONCLUSIONES.....</b>		<b>126</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>		<b>134</b>

## INTRODUCCIÓN

Los años ochenta son cruciales para los estudios de traducción, ya que por fin se atestigua el giro cultural que nació en la década de los setenta con el modelo de Itamar Iven-Zohar. Es importante mencionar que este hecho estuvo relacionado con el desarrollo de otra disciplina que poco a poco adquiría importancia: los estudios culturales. Se trataba pues de desceñir los estudios de traducción del corsé que los constreñía a la dicotomía entre un enfoque lingüístico o uno cultural, para dar paso al diálogo entre ambos espacios y así ampliar los alcances de la disciplina. De este modo, una vez superadas las metodologías exclusivamente lingüísticas que habían delimitado el panorama teórico-crítico, se erigían puentes interdisciplinarios que tomaban en cuenta factores extratextuales e intertextuales. En este terreno, mucho más abierto, obras literarias con una clara carga cultural resultaron bastante útiles, pues obligaron tanto a los teóricos, como a los traductores, a no encoger los hombros frente a un sinnúmero de asuntos hasta entonces no discutidos, despojando así a la traducción del concepto de equivalencia, que a pesar de sus matizaciones a lo largo del tiempo, continúa ponderando la idea de que una unidad lingüística tiene un correlato en otras lenguas. Estas reflexiones abarcaron desde los estudios culturales o literarios (la función que tiene el incluir culturas marginales en las obras), hasta la traducción (la preservación de los rasgos culturales en los textos meta y las políticas de traducción en el mercado actual, por mencionar algunos). Es justo el asunto de la traducción de la variación lingüística el que nos interesa en este estudio.

De antemano sabemos que existe una pluralidad de estrategias narrativas para reflejar un lenguaje que quiere parecer oral en un texto literario. Por ejemplo, el uso abundante del diálogo, del estilo directo, del relato en primera persona e incluso del

monólogo. Del mismo modo, la composición textual y el empleo de la puntuación resultan medios a los que la escritura recurre para simular aspectos del acto comunicativo y así transmitir rasgos universales de la lengua hablada. No obstante, a estas estrategias habrá que anexar el uso de variedades lingüísticas como el lenguaje coloquial, cotidiano, regional o dialectal que transmiten características de una lengua en particular. Por lo tanto, tomando como punto de partida la novela italiana *Ragazzi di vita*, de Pier Paolo Pasolini, nuestro objetivo será ahondar en la discusión de las problemáticas que se presentan, así como en las estrategias que se llevan a cabo durante la operación traslativa, frente a un texto literario que tiene como rasgo estilístico fundamental la inclusión de la variación lingüística; en este caso el dialecto romanesco, en el habla de los protagonistas. Sin duda, el trasvase de este *lecto* en la lengua meta ha sido una de las cuestiones más profundamente analizadas dentro de los estudios de traducción, disyuntiva que parece estar atacada desde sus dos frentes. Por un lado, se le reprocha al traductor la búsqueda de rasgos lingüísticos, supuestamente equiparables en la lengua de llegada, que intenten reflejar la información que contiene la variación en el texto origen, sobre todo por las posibles disociaciones reflejadas en los futuros lectores. Por otro, una propuesta que apoye la desaparición de estos rasgos dialectales marcados tampoco se ve favorecida, puesto que para muchos autores es inconcebible la pérdida de información lingüística y cultural en el proceso traslativo.

Ahora bien, el objetivo de esta tesis no es ofrecer una suerte de manual que dicte cómo traducir obras que presenten una contaminación dialectal, sino reflexionar sobre la necesidad de confeccionar una versión exclusiva para el lector de español mexicano y a partir de esto, ahondar en las decisiones tomadas al momento de llevar a cabo la

traducción. Asimismo, dada la naturaleza de este trabajo, es imposible hacer un análisis exhaustivo de la recurrencia dialectal por parte del autor a lo largo de toda la novela, por lo que sólo se tomará el primer capítulo como referencia para trabajar las problemáticas que se presenten en el trasvase de la variación lingüística a la lengua meta, hecho que como ya se mencionó, resulta uno de los más controvertidos en nuestra disciplina. A propósito de esto, afirma Caterina Briguglia: “Traducir el dialecto y las lenguas marginales implica siempre realizar una empresa acrobática. Aún más cuando el texto original presenta una mezcla variopinta de códigos lingüísticos, y cada uno de ellos es portador de una diferente realidad geográfica y social.”<sup>1</sup> No está de más mencionar que la intención de trabajar esta novela nace al tener acceso a dos traducciones y una variante al español peninsular y ver que éstas resultan textos no funcionales para el lector hablante de español de México. Por lo tanto, a partir del rechazo parcial hacia estas traducciones y de un estudio más descriptivo, donde discutiré las soluciones y estrategias a las que recurrieron Attilio Dabini y Miguel Ángel Cuevas, ambos traductores de las versiones al español, presentaré mi traducción del primer capítulo como muestra de mi interés por acercar la obra al lector mexicano.

### **Justificación**

Si bien algunos teóricos afirman que todo intento de manifestación en favor de la heterogeneidad lingüística entorpece la intercomunicación entre los hablantes de una misma lengua, provocando en casos extremos conflictos interculturales e interlingüísticos, no es posible ignorar, desde una perspectiva ética-crítica, la situación actual de subordinación que existe en los países hispanos, si pensamos que éstos muchas

---

<sup>1</sup> Caterina Briguglia, *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*, Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2009, p. 5.

veces asumen el papel de lectores de traducciones que, o no satisfacen sus exigencias comunicativas, o les presentan problemas de comprensión al contener rasgos lingüísticos pertenecientes a variantes geográficas y sociales ajenas a la propia. A partir de esta afirmación y aprovechando que el presente estudio obedece a una operación en la que pocas veces es el traductor quien determina el destinatario de su producto, la relevancia de mi propuesta tiene que ver con la confección que, a mi punto de vista, un texto como la novela en cuestión requiere, tratándose de la adecuación espacial y contextual a la que un traductor, consciente de toda la carga significativa que se aloja en una obra bicultural, recurre para recuperar la función de la variación lingüística en el texto fuente.

Y es que, si pensamos en el ejercicio que lleva a cabo un lector para identificar la otredad en el texto traducido, desde el punto de vista de lo exótico, encontraremos que el lector mexicano que tenga en sus manos cualquiera de las versiones ya existentes, se enfrenta a una segunda otredad, simultánea a la de la novela italiana, que reside en las marcas locales del registro del español rioplatense o peninsular. En el caso de *Ragazzi di vita*, la obra está colmada de nombres de lugares, personajes y situaciones que aluden a un espacio italiano y que fungen como guía para representar lo extranjero. Sin embargo, cuando se trata de las voces de los personajes, que en el texto fuente se distinguen claramente de la voz del narrador, acentuando los contrastes sociales e indicando características culturales particulares, los lectores, si no están conscientes de tener una traducción española o argentina en sus manos y no conocen la lengua o el léxico informal de estas comunidades, pueden pasar por alto la diferencia entre un registro y otro, anulando así el efecto que provocan las marcas dialectales, mismas que se destacan de manera evidente en el texto origen, que es justo el punto donde reside el carácter peculiar

de la novela. Por el contrario, si el lector sabe que tiene en sus manos una traducción española o argentina, surge un rechazo al momento de no reconocer las formas familiares que residen en los modos del decir informal de una determinada comunidad hispana, en este caso la mexicana; de ahí que para lograr una lectura total de la obra, el lector se verá obligado a hacer una suerte de reacomodo lingüístico. Esto último anticipa ya un sinnúmero de discusiones: por un lado, el apostar a una traducción que aspire a garantizar la inteligibilidad entre destinatarios hispanos heterogéneos sería legitimar una panacea que sabemos que no es posible cuando se trata de representar la riqueza expresiva del discurso oral. Por otro, el uso de peculiaridades lingüísticas que atañen a un sector en específico propicia una inteligibilidad restringida que muchas veces puede ser tachada de etnocentrista. A pesar de esto, no podemos negar que es el traductor en su condición de intermediario y difusor interlingüístico e intercultural quien tiene la responsabilidad de adecuar los textos, siempre condicionado por su competencia para satisfacer las exigencias comunicativas de sus destinatarios.

Fijando la mirada en nuestra disciplina, ya que ésta es parte crucial del proceso transitivo que da cuenta de la dinámica del contacto entre culturas, la pregunta inicial que resulta obligatoria en este trabajo es: ¿cómo se traduce actualmente la urdimbre literatura-cultura y bajo qué criterios se transmite o se niega el carácter *sui generis* de ésta? Sin duda, hay narrativas que manifiestan una clara preocupación por ceder la palabra a culturas locales, hasta ahora ignoradas, por medio de la inclusión de estas voces que ocuparán lugares significativos en su producción. En el caso de nuestro autor, como se verá más adelante, queda claro que su novela esboza alcances que atañen a asuntos no sólo literarios. *Ragazzi di vita* va más allá de las polémicas suscitadas a nivel lingüístico:

su posicionamiento en el campo literario cumple también con un cometido político-social, ya que despierta un interés hacia la otra cara de Roma, no la capitalista y papal, sino la del lumpen de los arrabales.

Así pues, al otorgar a la traducción la encomienda de comunicar que el lenguaje es también una herramienta de poder, la importancia de un trabajo como éste reside en que coloca el foco sobre los que reescriben, ya que éstos tienen la misma, incluso mayor, responsabilidad que los propios autores, para exhortarlos a elaboración de nuevas versiones que defiendan la supervivencia y recepción de narrativas que representan la importancia de la literatura en la construcción de identidades nacionales. Si pensamos en la situación traductora actual, y en específico de las políticas de traducción, sabemos que hay todavía una sobrevaloración que provoca una descalificación de las variedades lingüísticas que ocupan un lugar periférico con respecto del español peninsular. Por lo tanto, consciente de que una propuesta como la mía se verá afectada por su circulación restringida y el rechazo por parte de destinatarios de otras procedencias hispanas, mi intención insiste en incentivar el interés, así como la difusión y promoción de traducciones pensadas en destinatarios locales, propiciando con esto una apertura a tantas versiones como usuarios y mercados existan.

Teniendo claro el objetivo y justificación, mi trabajo presenta una división de cuatro capítulos: el primero, distribuido en tres subapartados, esboza los fundamentos del marco teórico. En cuanto a su organización, y con ayuda de otras disciplinas como la lingüística y la sociolingüística, la reflexión inaugural se concentrará en la definición de dos conceptos clave en la elaboración de este estudio: variación lingüística y lengua estándar. Posteriormente, se ahondará en el estudio del lenguaje no estándar desde una

perspectiva literaria: en otras palabras, en la función que el dialecto romanesco puede desempeñar dentro de la narrativa pasoliniana (nociones a las que se regresará de manera más esquemática en la sección dedicada a la obra). El último subapartado perteneciente a este capítulo, se centrará en algunas soluciones propuestas por los teóricos. *Grosso modo*, desde una postura traductológica, destacaremos los diversos puntos de vista de algunos autores que se han interesado por el estudio de las lenguas marginales, aportando propuestas de solución que serán identificadas posteriormente en las traducciones al español.

Una vez realizado el planteamiento teórico, nos detendremos en el espacio dedicado a la novela de análisis: el capítulo dos. En cuanto a su conformación, éste atañe a la presentación del autor, incluida su producción literaria. Acotando la cronología de su faceta como escritor, se hará énfasis en la preocupación de Pier Paolo Pasolini por el dialecto friulano en su producción lírica, para finalmente aterrizar en el contexto de producción de su primera novela, *Ragazzi di vita* (1955), donde el romanesco se manifiesta ya como el medio expresivo predilecto del autor para representar a sus personajes. En este punto se tratará tanto la reacción de la crítica literaria, como la reflexión sobre la función del dialecto en la novela.

El capítulo tres se centrará en las traducciones al español de la novela, tomando en cuenta la información recolectada sobre sus traductores. Asimismo, habrá un análisis general de las estrategias elegidas por cada uno de ellos para entender qué fue lo que privilegiaron a la hora de establecer sus criterios. Para llevar a cabo tal operación, se ha seleccionado un corpus que representa las unidades de análisis que, desde mi punto de vista, resultan más claras a la hora de tocar el problema en cuestión. La importancia de un

análisis diacrónico resulta útil para ver de qué manera y bajo qué criterios ambos traductores resuelven las problemáticas que derivan de estos puzzles lingüísticos, dando como resultado datos bastante interesantes, que sirven para entender decisiones que atestiguan diferentes formas de traducción a lo largo del tiempo.

Finalmente, el cuarto apartado incluirá mi propuesta de traducción del primer capítulo de la novela, además de una suerte de prólogo donde se expondrán mis estrategias llevadas a cabo a la hora de representar el habla de los protagonistas de la novela.

# **CAPÍTULO 1 LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA: SU DEFINICIÓN, SU FUNCIÓN EN EL TEXTO LITERARIO Y SU ESTUDIO TRADUCTOLÓGICO**

## **1.1 Variación lingüística y lengua estándar**

Partiendo de la premisa de que todo estudio traductológico que pretenda reflexionar sobre la inclusión de la variación lingüística no estándar en el texto literario obliga al traductor-investigador a acercarse a un sinnúmero de disciplinas, me resulta imprescindible, antes de situarnos en nuestro objeto de estudio, identificar las que nos serán más útiles al momento de trazar los límites, si es que los hay, entre la relación de lo que los teóricos han llamado variación lingüística y lo que conocemos como lengua estándar.

Sin duda, el hablar de textos literarios nos remite de manera inmediata a textos escritos. No obstante, éstos también pueden llegar a considerarse documentos lingüísticos que resultan fuentes únicas y bastante útiles en estudios diacrónicos de una determinada lengua. Tratándose de lo que actualmente entendemos como creación literaria, en su sentido más parco, podríamos afirmar que la literatura puede fungir como representación de la realidad, pero ante todo es ficción. En este sentido, una disciplina como la estilística, que se encarga de arrojar luz sobre el efecto que el escritor desea comunicar por medio del lenguaje y de su eficacia dentro de la obra literaria, podría resultar útil para aproximarnos a nuestro objeto de estudio; no sin antes recordarnos que la elección de este lenguaje no siempre será una representación fiel de la realidad, por mucho que se trate de una literatura con afán realista, es decir, de la lengua que existe y que se habla en el mundo real. Por esto último; “Los resultados de estudios lingüísticos a base de textos literarios serán siempre parciales y habrá que tomarlos con cautela, ya que el lenguaje

literario consiste en una selección y combinación del autor y no es una transcripción de la lengua real.”<sup>2</sup> Otras disciplinas que se han interesado por esta problemática han sido la sociolingüística y la dialectología, donde, para los especialistas, el texto adquiere importancia sólo si su lenguaje corresponde a la realidad lingüística, privándolo así de su valor estético. Sin duda, los aportes de estas especialidades enriquecerían el panorama; no obstante, no podemos ignorar lo que aquí nos atañe: la función de la variación lingüística en el texto literario como reflejo del propósito creativo del autor y la representación de su mundo interior.

Queda claro que con cada encargo, sea una traducción impuesta o voluntaria, todo traductor literario se enfrenta a un nuevo universo de significados por descifrar. Como primer paso, la operación traslativa exige idealmente pasar por un análisis y una comprensión absoluta del texto fuente. Así pues, a pesar de que lo hasta ahora discutido insiste en circunscribirse al estudio de la especificidad de lengua literaria, hay que admitir que el punto de partida es el lenguaje humano y real. Por lo tanto, considero necesario que antes de ahondar en otros asuntos, habría que definir primeramente qué es variación lingüística y qué es lengua estándar, ya que como afirma Catford:

El concepto de “lengua total” es tan enorme y heterogéneo que no es útil desde el punto de vista funcional para fines lingüísticos, descriptivos, comparativos y pedagógicos. Es pues, deseable, tener una armazón de categorías para la clasificación de “sub-lenguas” o *variedades* dentro de una lengua total; es decir, *idiolectos, dialectos, estilos y modos*.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Susanne M. Cadera, “Reflexiones sobre la traducción de la oralidad fingida en la narrativa”, en María Luisa Romana García, *Traducción e interpretación: estudios, perspectivas y enseñanzas*, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2011, p. 40.

<sup>3</sup> J. C. Catford, *Una teoría lingüística de la traducción*, tr Francisco Rivera, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970, p. 139.

En este sentido, la dialectología se ha encargado del estudio de las variedades lingüísticas y de ver cómo éstas se diferencian de las lenguas. *Grosso modo*, al hablar de variación lingüística nos referiremos a toda forma de hablar que, dados sus rasgos concretos, se diferencia del resto de las variedades de la misma lengua, y su coincidencia en fenómenos fonológicos, morfo-sintácticos y léxicos permite que se agrupe bajo la misma clase; lo cual nos quiere decir que la lengua se manifiesta siempre por medio de sus variedades, y que incluso la estándar no es sino otra forma de variación.<sup>4</sup>

Con respecto de la variedad (o lengua) estándar, son varios los parámetros que se han definido para diferenciarla de la no estándar y en particular del dialecto. Sin embargo, uno de los más defendidos es el que tiene que ver con que las sociedades multidialectales, conscientes de su necesidad, recurren a la implementación de la lengua estándar como vehículo de comunicación formal normalizada.<sup>5</sup> De entrada, este hecho nos muestra una diferencia de dimensión, dado que la lengua siempre será más extensa que el dialecto. Asimismo, R. A. Hudson en su apartado “Lengua y dialecto” afirma que esta desigualdad radica en una cuestión de *prestigio*: “El que una variedad sea llamada lengua o dialecto depende del prestigio que uno crea que tal variedad tiene, y para mucha gente éste es un asunto muy claro, que depende del hecho de que sea usado en la escritura formal.”<sup>6</sup> Para el autor, la única variedad que podría considerarse una lengua propiamente dicha es la lengua estándar, ya que ésta es el resultado de una intervención directa y deliberada por parte de la sociedad. Por ende, la estandarización se manifiesta como un proceso jamás azaroso que produce homogeneización donde previamente sólo existían

---

<sup>4</sup> Cf. Joaquim Viaplana, *Dialectologia*, Universitat de València, València, 1996, p. 25.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>6</sup> R. A. Hudson, *La sociolingüística*, tr. Xavier Falcón, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 42.

dialectos (variedades no estándar). De ahí que toda lengua estándar exige cuatro condiciones antes de revelarse como tal:

1. *Selección.* De una u otra forma debe haber sido seleccionada una variedad particular como la que va a ser desarrollada como lengua estándar. Puede que sea una variedad ya existente, como la usada en un centro político o comercio importante, pero también podría ser una amalgama de distintas variedades. La elección es asunto de mucha importancia social y política, ya que la variedad escogida suele necesariamente ganar prestigio, y así la gente que ya la habla comparte ese prestigio. Sin embargo, en algunos casos la variedad escogida ha sido una variedad sin absolutamente hablantes nativos, como por ejemplo el hebreo clásico en Israel y el bahasa de Indonesia (lengua de recién creación).
2. *Codificación.* Alguna institución tal como la Academia tiene que haber escrito diccionarios y libros de gramática para “fijar” una variedad, de forma que todos puedan ponerse de acuerdo en lo que es correcto. Una vez hecha la codificación, hace falta que todo ciudadano ambicioso aprenda las formas correctas y que no use en la escritura ninguna de las formas “incorrectas” que pueden existir en su variedad nativa, lo que puede suponer un montón de años de su carrera escolar.
3. *Elaboración funcional.* Tiene que ser posible utilizar la variedad seleccionada en todas las funciones asociadas con el gobierno central y con la escritura, por ejemplo en el parlamento y los tribunales, en documentos burocráticos, educativos y científicos de toda clase, y, naturalmente en los diversos géneros literarios. Ello puede suponer que haya que añadir elementos lingüísticos adicionales a la variedad seleccionada, especialmente palabras técnicas, pero también hace falta desarrollar nuevas convenciones para *usar* las formas existentes: cómo formular preguntas de exámenes, cómo escribir cartas en estilo formal, etc.
4. *Aceptación.* La variedad elegida tiene que ser aceptada por la población afectada como *la* variedad de la comunidad; de hecho, normalmente como la lengua nacional. Una vez sucedido así, la lengua estándar sirve de potente elemento *unificador* del Estado, como símbolo de su *independencia* con respecto a otros Estados (suponiendo que tal estándar sea único y no compartido con otros), y como una marca de su diferencia frente a otros Estados. Es precisamente esta función simbólica la que en cierta medida impulsa a los Estados a desarrollar una lengua estándar.<sup>7</sup>

Aunque este proceso de estandarización suele variar de sociedad en sociedad, lo que sí es incuestionable es que, a diferencia de las demás variedades, la estándar ocupa siempre un lugar céntrico, y por lo tanto sustancial; en consecuencia, es objeto de

---

<sup>7</sup> R. A. Hudson, *op. cit.*, p., 43.

políticas y operaciones que apuestan a su defensa y desarrollo. Hablamos pues de una variedad que goza de prestigio, como bien mencionó Hudson, y puede ser utilizada en todas las funciones asociadas con la escritura y la sociedad. En este punto, tal parece que las preguntas que resultan obligatorias a la hora de validar cualquier variedad lingüística son: quién la usa y para qué, dado que es estándar una lengua que se puede emplear en todos los contextos y medios de comunicación, y que es considerada como una variedad de alto nivel. Además de estos criterios, habría que tomar en cuenta el alcance espacial de toda lengua estándar, ya que ésta se habla en una extensión geográfica mucho más amplia que la de los dialectos. Por lo tanto, es común que la variedad estándar represente a los hablantes de toda una nación, mientras que, cuando se trata de los dialectos, se aluda a una región concreta o a una zona más restringida. Lo anterior aclara por qué al hablar de una lengua literaria se da por hecho que se trata de la variedad estándar, a diferencia de una que no lo es, como es el caso del dialecto, cuyos alcances se reducen a un espacio geográfico limitado y fuera de contextos oficiales, o técnico-científicos y con una reducida o nula producción escrita.

Parafraseando la propuesta relativista de los antropólogos y lingüistas Sapir-Whorf, no se trata pues de legitimar una variedad sobre otra, sino de demostrar que existen dominios de poder que provocan fenómenos de jerarquización, alimentando falsos prejuicios, pero que para nada determinan la complejidad y la capacidad expresiva de una lengua con respecto de la otra.

Las cuestiones hasta ahora discutidas se enriquecen cuando M. A. K. Halliday, en un estudio que ahonda en la relación del lenguaje y la estructura social, diferencia entre registro y dialecto. *Grosso modo*, el primero concierne a una variedad relacionada con el

uso. Es decir, se trata de una conformación de significados que se asocian con una particular configuración o contexto situacional de campo (¿qué está ocurriendo?), de modalidad (¿cómo se utiliza el lenguaje en una situación en particular?) o de tenor (¿quiénes participan y qué relación se establece entre ellos?). Por su parte, el dialecto está asociado al usuario (lo que se habla normalmente, independientemente del estatus de la persona) y puede reflejar variaciones culturales, clases sociales, geográficas y de género.

Hatim y Mason, retomando el estudio iniciado por M. A. K. Halliday, analizan ambas variaciones para así proponer un nuevo paradigma, modelo que ha sido el más desarrollado en los estudios de traducción. Los cambios más notorios en esta renovada propuesta se dan en la segunda variedad que involucra al usuario, donde los teóricos distinguen cinco tipos de variedades; no sin antes advertir que estas clasificaciones sólo quieren orientar, y que no pueden encasillar una realidad que se presenta de manera más compleja.

## LANGUAGE VARIATION

<b>USER</b> <b>(dialects, etc.)</b>	<b>USE</b> <b>(registers, etc.)</b>
1.-geographical	1.-field of discourse (“experimental”)
2.-temporal	2.-mode of discourse (“textual”)
3.-social	3.-tenor of discourse (“interpersonal”) <sup>8</sup>
4.-(non-) standard	
5.-ideolectal	

Indudablemente, la variedad o dialecto geográfico resulta de gran interés para el presente estudio, ya que se caracteriza por presentar rasgos propios del habla de un área

---

<sup>8</sup> Hatim y Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, tr. Salvador Peña, Ariel, Barcelona, 1995, p. 64.

en particular, dirigiendo la atención hacia el lugar de procedencia del hablante. Este asunto es el que hasta ahora ha generado un sinnúmero de discusiones en los estudios de traducción, ya que hay opiniones que sugieren una supuesta inequivalencia interlingüística que plantea dificultades a la hora de buscar una solución satisfactoria en la lengua de llegada.

En el caso de la variedad temporal, ésta se encarga de mostrar la evolución que las lenguas sufren a lo largo del tiempo o de forma más inmediata, por ejemplo de una generación a otra, aunque aquí el cambio suele ser menos visible. Asimismo, este tipo de dialecto refleja las modas lingüísticas propias de cada época. No está de más mencionar que se pueden dar casos en los que el cambio sucede de manera más radical. Pensemos en factores externos, de conquista o de imposición de determinados rasgos lingüísticos por parte de un pueblo sobre otro.

Otra de las variedades que acotará nuestro marco teórico es la que pertenece al estadio tres: la social, o sociolecto, que alude a los rasgos lingüísticos que caracterizan el habla de las diversas clases sociales, su edad, el nivel de educación y hasta su sexo.

La variedad estandarizada o dialecto estándar, como ya se mencionó, atañe a una mera cuestión de prestigio, por lo que no debe interpretarse como una valoración entre lo correcto y lo incorrecto. Recordemos que para Hudson se trata de una variante que los propios hablantes toman como modelo y en la que las instituciones normativas jugarán un papel crucial para su desarrollo. Este último para Hatim y Mason depende de un conjunto de factores relativos a la educación y los medios de comunicación.

Finalmente, la variedad individual o idiolecto se caracteriza por mostrar la manera más personal de usar el lenguaje. Éste incluye expresiones preferidas, pronunciaciones

diferentes de determinadas palabras o la tendencia a usar de manera excesiva algunas estructuras sintácticas. Se trata pues de una variedad que muestra en su conjunto particularidades de todas las variedades antes mencionadas: la edad, la clase social, la procedencia geográfica, entre otras.<sup>9</sup>

Hasta aquí, de manera sucinta, se han expuesto las diferencias más tangibles entre una variedad y otra; y es que sabemos que dada la complejidad de los términos, no es tarea fácil, para un no experto, definir, clasificar, así como esbozar una nítida línea de separación entre lo que los lingüistas han llamado variedad estándar y no estándar. No obstante, con los conceptos estudiados en este apartado se abre la posibilidad de analizar un texto literario en términos de variaciones de uso o usuario, estableciendo qué tipo de lenguaje presenta. Como se podrá ver más adelante, la novela de estudio está colmada de la variedad de tipo geográfico, materia sobre la que recaen las discusiones al momento de buscar posibles rasgos lingüísticos equiparables en la lengua meta.

## **1.2 La función de la variación lingüística no estándar en la literatura**

Una vez delimitado el espacio conceptual que ocupa el dialecto y antes de centrarme en la relación que Pier Paolo Pasolini tiene con él, a modo de ir de lo general a lo particular, es momento de hacer una reflexión sobre el uso de la variación lingüística no estándar en la literatura y, a partir de los puntos más rescatables, identificar posteriormente los que se reconocen en la novela del autor italiano.

El aproximarnos a un análisis funcional del dialecto en una obra como *Ragazzi di vita*, desde el punto de vista de la estilística, nos lleva a reconocer que, antes de cualquier estudio sobre una obra y su respectiva traducción, será necesario reconocer el estilo del

---

<sup>9</sup> Cf. Hatim y Mason, *op. cit.*

texto fuente; es decir, habrá que entender cómo está escrito para así poder identificar las elecciones del autor y a partir de éstas ahondar en los efectos producidos.

Caterina Briguglia, en su ensayo titulado “La oralidad fingida en *Ragazzi di vita* de Pier Paolo Pasolini: reflexiones sobre su traducción al catalán y al castellano”, para hablar de la función del dialecto en la literatura cita a Christian Mair, autor al que nos remitiremos para tratar este apartado. Mair, en su ensayo de 1992, presenta un esquema donde, desde el punto de vista estilístico y sociolingüístico, señala tres espacios en los que reside su análisis fundamental:

dimension 1: “motivation for using nonstandard”

mimesis ←-----→ symbolic gesture

dimension 2: “languages attitudes”

convencional ←-----→ critique/revaluation  
 (“non-standard”) (“anti-standard”)

dimension 3: “degree of integration”

loose ←-----→ tight

(nonstandard dialogue/  
standard narration)                      hybridisation of  
narrative idiom, fusion of  
narrative perspectives<sup>10</sup>

Así pues, en el primer espacio o dimensión, la atención se dirige a la razón por la que un autor suele recurrir a la variación lingüística no estándar (por ejemplo, el dialecto de Roma en Pasolini). Ahora bien, ¿esta razón es mimética o simbólica? Posteriormente, en el segundo plano, se habla de la actitud que esta variedad no estándar quiere comunicar (¿se trata de una lengua convencional “no estándar” o se quiere ofrecer una

---

<sup>10</sup> Christian Mair, “A Methodological Framework for Research on the Use of Nonstandard Language in Fiction”, AAA, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 17 (1992), p. 122.

crítica o rehabilitación “anti-estándar”?) Finalmente, la dimensión tres enfatiza el grado en el que la variedad no estándar se integra a lo largo del texto. En términos de Mair, ¿es “loose”?, es decir, diálogos no estándar, dentro de una variación estándar, o más bien es de tipo riguroso, esto es, con una narrativa híbrida que consigue una fusión de perspectivas narrativas.

Es importante dejar claro que, aunque para Mair las relaciones entre estos tres espacios no serán de tipo absoluto, el hecho de que un autor se decante por ciertas decisiones en el primer nivel, afectarán a las del segundo y el tercero. Asimismo, este recurso, a primera vista estilístico, responderá a diferentes razones, desde las de carácter personal, hasta las circunstancias históricas y sociales vividas, como se verá más adelante en el caso del escritor italiano. Christian Mair afirma:

There is an awareness that what is encountered in a work of fiction is not a faithful transcription but an artefact, that literary dialects, in addition to meeting basic requirements as plausible realistic renderings of authentic non standard speech, serve a variety of additional purposes internal to a given work of art.<sup>11</sup>

Detenernos en la primera dimensión del esquema nos lleva a plantearnos el ver al lenguaje en la literatura como artificio, materia prima que el autor utiliza a su gusto para lograr representar una realidad según su visión del mundo, por subjetivo que esto pueda parecer. Por lo tanto, la inclusión de cualquier tipo de variedad utilizada, sea ésta marginal o no, responderá a necesidades e intenciones personales de encarnar de manera mimética la naturaleza en la obra literaria; de ahí que esta colocación jamás será aleatoria. Pero también: “puede elegir el camino de los símbolos, donde la manifestación artística aspira a ser metonimia de la complejidad del mundo, instrumento para arrojar luz sobre

---

<sup>11</sup> Christian Mair, *op. cit.*, p. 104.

sus correspondencias y sus contradicciones.”<sup>12</sup> Se trata pues de espacios opuestos, donde uno se sitúa en la fidelidad y el otro, el de la práctica de la escritura como símbolo, niega al arte la posibilidad de representar la realidad porque cuestiona la existencia de una verdad unívoca y universalmente comprensible.

Es posible que, si un autor se decanta por la primera modalidad, su recurrencia a una variedad no estándar responda a un afán por presentar, de forma mimética, el ambiente y los personajes en su contexto real, a pesar de que esta mímesis represente otro tipo de problemáticas. En palabras de Mair: “If nonstandard language is represented ‘faithfully’, the artistic effect is likely to be one of freshness and authenticity but intelligibility and readability decrease rapidly.”<sup>13</sup>

Por lo antes mencionado, podría afirmarse que una de las funciones más comunes de la variación en un texto literario, sobre todo en el caso del dialecto, consiste en situar al lector en una dimensión local altamente determinada, donde los rasgos lingüísticos distintivos se apropian de una identidad y una situación social concreta. De ahí que sea un lenguaje que entra en pugna con la tradición literaria porque representa sin filtros, por medio de los personajes que lo utilizan, los modos de hablar de la vida real. Es justo este carácter mimético y local el que ocasiona más problemas al traductor al momento de buscar su equivalente en la cultura meta, asunto que se discutirá más adelante.

En cambio, si la función del lenguaje es simbólica, el estilo y la forma escogidos por parte del autor representarán su visión del mundo. Por ejemplo, ciertas novelas en las que la narración recae sobre la reflexión del lenguaje, como metáfora del rechazo a las convenciones formales y a la estructura narrativa clásica. Éste será el caso de Luigi

---

<sup>12</sup> Caterina Briguglia, *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*, Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2009, p. 69.

<sup>13</sup> Christian Mair, *op. cit.*, p. 104.

Pirandello, autor siciliano que incluye el dialecto, en su función simbólica, a lo largo de su producción literaria, ya que para el autor

Sicilia constituye el correlativo de su visión del mundo sustanciada del “sentimiento de lo contrario”: es una metáfora de la realidad caótica y la condición existencial del hombre aislado, y sin posibilidad de progreso. Por ello el dialecto siciliano, dominante en sus primeras obras teatrales y cómplice del italiano en casi toda su producción, representa el medio de comunicación más adecuado para expresar la naturaleza de su tierra y, a través de ésta, su concepción humorística de la realidad.<sup>14</sup>

Una vez que se identifica el carácter de la variedad lingüística en la obra literaria (mimético o simbólico), el esquema de Christian Mair en su dimensión número dos exige al traductor reconocer el valor que le da el autor a esta variedad utilizada, así como la finalidad que lo lleva a emplearla. En este punto se incluiría el uso de variedades lingüísticas marginales, o dialectos, basado en la denuncia de la realidad o en la intención de dar voz a un grupo social en particular, por ejemplo el subproletariado romano, en el caso de *Ragazzi di vita*. A propósito de esto Mair afirma: “The least remarkable use of nonstandard language is certainly direct quotation of characters’ speech. Here, dialect serves to create an atmosphere of realism and as a very efficient means of characterisation.”<sup>15</sup>

Así pues, cuando se trata de la representación de las clases populares, es común que haya una actitud crítica y se termine ridiculizando a los personajes al hacerlos hablar con un lenguaje que para la audiencia lectora resulta socialmente inaceptable. Por lo tanto, la opción de recurrir a una determinada variación lingüística no estándar funge como arma que exhibirá al desnudo los modos mentales e idiomáticos de los personajes en sus contextos. Del mismo modo, es usual que se recurra a este lenguaje en su función

---

<sup>14</sup> Caterina Briguglia, *op.cit.*, p. 71.

<sup>15</sup> Christian Mair, *op. cit.*, p. 106.

cómica para llamar la atención sobre un episodio o personaje en modalidad humorística. Sin duda, el contraste entre una variedad o lengua estándar y otra que no lo es, en el texto literario, trae reflexiones necesarias si se plantea que, mientras el lenguaje estándar, y por lo tanto literario, representa en las sociedades actuales poder, modernidad y educación, las variedades no estandarizadas se sitúan en la periferia, con un prestigio escondido que no les permite llegar a la aceptación de las masas, sino que se quedan arraigadas en el uso individual y de las minorías.

Así como hay escritores que recurren a este uso de la lengua para representar la comicidad de sus personajes, otros, como se verá con Pasolini, apuestan a la dignificación de un sector marginal en la sociedad. Es decir, hay un objetivo en estos últimos de rehabilitar o defender la identidad de una comunidad:

Many writers, especially in the 20th century, seem to have been very sensitive to the covert prestige of various types of nonstandard speech, and some systematically employed nonstandard to criticise what they regard as the hollowness, verbosity and vagueness of the prestige variety.<sup>16</sup>

No está de más mencionar que, en otros casos, el recurrir a una variación no estándar, por ejemplo el dialecto, funge como estandarte de una política claramente lingüística que aspira a la creación de una lengua nacional por medio de la literatura. Como bien afirma Mair, en el siglo XX, y acotando en el caso italiano, son varios los autores que, en su intención de proponer una solución al problema de la fragmentación lingüística, optaron por el uso del dialecto. Sin olvidar, claro está, que este hecho habla de un compromiso político y del ideal de un modelo lingüístico. Tal es el caso de Pier Paolo Pasolini.

---

<sup>16</sup> Christian Mair, *op. cit.*, p. 107.

En cuanto a la última dimensión, Mair considera que habría que identificar los dos niveles de integración textual del elemento no estándar. Esto es, ¿hay una incorporación en la que la variación lingüística convive con la lengua estándar, creando un lenguaje literario dirigido a un público más amplio? Si es así, se estaría hablando de una obra escrita en “dialeto literario”: “As has been pointed out, the default case here is use of nonstandard in the direct speech of fictional characters whose counterparts in life would not be competent in the standard.”<sup>17</sup> Por otra parte, si se trata más bien de una “literatura en dialecto”, se estaría hablando de una obra escrita enteramente en dialecto, dirigida a un público mucho más restringido, en la que la función social y política supera a la literaria.

Situándonos en el tercer nivel, dado el objetivo de estudio, hay que reconocer que es en el diálogo donde se recurre al uso de la variación no estandarizada. La función de estos diálogos será el presentar los modos del decir de los personajes, sus características sociales, geográficas, etc. En este punto, estaríamos hablando, en palabras de Mair, de un nivel “*loose*” en donde los diálogos, colmados de marcas lingüísticas de una variación no estándar, contrastan con una narración en lengua estándar. No obstante, como veremos posteriormente en el apartado que atañe al estilo del dialecto en la novela de Pier Paolo Pasolini, no es extraño encontrar expresiones de una variedad no estándar inmersas en la voz narrativa, como muestra de una suerte de solidaridad del narrador con los personajes.

Lo que hasta ahora se ha discutido en este capítulo pone de manifiesto el incuestionable carácter *sui generis* de toda obra literaria que descubre un fértil tejido lingüístico. Esta trama híbrida constituye la especificidad de cada autor, así como su visión del mundo. El efecto que crea este tipo de narrativas no podría ser otro, sino uno que se asemeja a un tapiz que muestra un sinnúmero de matices y texturas, elementos que

---

<sup>17</sup> *Idem.*, p. 120.

resultan fascinantes para el traductor que se impone la osada tarea de aproximarse a reproducir la frescura encontrada en las formas lingüísticas del texto origen. Después de todo, en este difícil equilibrio reside uno de los mayores atractivos de la práctica de la traducción literaria.

### **1.3 Una aproximación a la traductología y su posición frente a la variedad**

#### **lingüística no estándar**

Después de haber delimitado, aunque de manera sucinta, la diferencia entre lengua estándar y variación lingüística, así como las posibles dimensiones en las que se sitúa el uso de esta última en el texto fuente, es momento de escuchar a los teóricos y encauzarnos hacia dos de las preguntas que me surgieron cuando pensé en la posibilidad de este proyecto. Tratándose de la inclusión del discurso plenamente oral, marcado por el dialecto, ¿se requiere de estrategias que apunten hacia una domesticación para representar los modos del decir de la cultura origen? ¿Qué tantas pérdidas y ganancias se obtienen en el proceso traslativo y dónde residen éstas?

Sin duda, el estudio de estrategias traslativas en el entorno literario permite que se observe desde una perspectiva mucho más amplia, lo que supone la tarea del traductor y las implicaciones de la traducción en la cultura meta. Bajo esta premisa, un trabajo como el presente propone, a partir de aspectos concretos que puedan desembocar en una taxonomía, la reflexión sobre una de las tantas problemáticas inherentes a la traducción literaria: la incorporación de la lengua hablada en el texto escrito. Como bien se mencionó en la introducción, este trabajo no intenta dar una receta estática que nos dicte cómo traducir textos polifónicos, sino acercarse a las propuestas de los varios autores que

han ahondado sobre el tema, descifrando a la práctica de discusiones que hasta ahora no han sido resueltas, para presentar modelos condicionados por su enfoque y finalidad en la cultura meta.

Como bien vimos en el capítulo 1, en su apartado b, no es casual que un escritor recurra a la inclusión de construcciones dialectales en el texto literario. Por ende, es indiscutible que resulta indispensable la intención de reproducirlas en la traducción. Una vez aclarado esto, es un hecho que al plantear cuestiones que atañen a lo denominado estándar o no estándar nos acercamos a espacios no sólo lingüísticos, sino también sociales y culturales. Remitiéndome a uno de los capítulos de la tesis doctoral de Caterina Briguglia, trataré a algunos teóricos que me parecen relevantes para este capítulo. El primero es Roberto Mayoral Asencio, quien ha publicado alrededor de seis artículos dedicados a la traducción de la variación lingüística. Asencio se acerca a la problemática con la ayuda de otras disciplinas, desde la lingüística hasta la sociología. De estos artículos, su trabajo de 1999 me parece rescatable para iniciar la discusión en este capítulo. El autor abre su estudio con la siguiente aserción:

Los estudios de traducción se han visto obstaculizados por todo un aparato descriptivo y clasificatorio, heredero de disciplinas que tienen como fin la descripción de una lengua, o la descripción de las diferencias entre lenguas, pero que no añaden a los parámetros de su trabajo el uso de la lengua como medio de comunicación bajo un encargo determinado.<sup>18</sup>

Del mismo modo, afirma que la separación entre datos de tipo lingüístico y aquellos sociales está condenada al fracaso dada la imposibilidad de separarlos. Es así como acota en un análisis socio-lingüístico donde, *grosso modo*, luego de observar el proceso que lleva a cabo el traductor durante la etapa de exploración del texto, arroja luz sobre el

---

<sup>18</sup> Roberto Mayoral Asencio, *La traducción de la variedad lingüística*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada, 1997, p. 13.

papel de varios mecanismos cognitivos que guían la elección de la estrategia dependiendo del escopo de la traducción. El autor manifiesta que *variación* es un término que se puede entender con significados muy diferentes. No obstante, rescata el que le parece de más interés para los estudiosos de la traducción. El concepto por el que el autor se inclina es el del lingüista Halliday, quien dice que *variación* no es sino una “expresión [lingüística] de atributos fundamentales del sistema social.”<sup>19</sup> Posteriormente, destaca el papel de lo que llama pistas de contextualización, es decir, elementos del enunciado que, para un evento comunicativo concreto, permiten a cada receptor asignar, entre otros, los parámetros sociolingüísticos del contexto. Estas pistas, que pueden presentarse de manera codificada o no codificada, generan niveles de dificultad para los traductores, de ahí que sea menos complicado traducir las léxicas que las fonéticas, afirmación que apoyarán otros autores más adelante. Una vez que se reconocen estas pistas, el traductor activa lo que Asencio llama *frames* o marcos, y los estereotipos, que son constructos mentales que condicionan la interpretación de la información total del texto. Esta idea se basa en la constatación previa de que existen en la lengua elementos marcados y otros que no lo son, según diferentes parámetros sociales y situacionales: “un segmento de texto estará marcado si el destinatario lo percibe como diferente a lo que era de esperar en la situación comunicativa concreta y no si difiere de una norma establecida.”<sup>20</sup>

El autor insiste en dejar claro que cada evento comunicativo establece un modelo estándar para la forma de hablar de los demás, que es la que el receptor considerará apropiada en este contexto y que es percibida por él como no marcada. Existen así representaciones estereotipadas de las diferentes variedades lingüísticas. Lo que deberá

---

<sup>19</sup> M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning*, apud. Roberto Mayoral Asencio, *op. cit.*, p. 1.

<sup>20</sup> Roberto Mayoral Asencio, *op. cit.*, p. 7.

hacer el traductor es utilizar los marcadores, o sea las pistas de contextualización de la variación convencionalizadas y los estereotipos, basado en el escopos de la traducción, o sea, las circunstancias de encargo, y a su vez las exigencias de comunicación eficaz.

Si bien Mayoral presenta una reflexión sobre el tema, no logra entrar en el campo crítico de las propuestas prácticas de solución. A pesar de esto, su texto resulta útil porque despoja a la disciplina del concepto de equivalencia que, pese a sus matizaciones a lo largo del tiempo, continúa apoyando la idea de que una unidad lingüística tiene un correlato en otras lenguas; de ahí que al incluir el aspecto social, esta operación no sólo se reduce a planos lingüísticos en los que el traductor soluciona todo problema con la ayuda de un diccionario bilingüe, sino que desempeña el papel crucial de mediar entre los dos espacios, poniendo atención en aspectos a la vez formales y comunicativos. Es justamente el contraste entre la lengua estándar y aquella que no lo es el que obliga al traductor-investigador a acercarse a aspectos sociales y culturales que lo guiarán a lo largo de su cometido. Por ende, una aproximación a dicho proceso desde otras disciplinas como el análisis del discurso o la pragmática resultará bastante útil si se quiere hacer énfasis en la función comunicativa de la traducción.

Desde esta perspectiva parecería que la traducción de la variación lingüística pone de manifiesto otra cuestión que no puede ignorarse: la (in)visibilidad del traductor. Sin duda, el trabajar con estas obras nos obliga, con el propósito de recuperar lo más posible del texto fuente, a sustituir, borrar, transformar, alterar, etc., por medio de estrategias traslativas específicas que reafirman “no solamente la violencia del proceso traductor,

que representa siempre y a la fuerza una transformación del texto fuente, sino también la inevitable presencia del traductor dentro del texto.”<sup>21</sup>

Una vez que sabemos que no es posible suprimir dicha presencia, es pertinente preguntarnos, ¿qué posición debe tomar el traductor dentro del texto y a partir de ésta validar su eficacia? La pregunta parecería encontrar respuesta en lo que Christiane Nord afirma al decir: “The decision on what may not be a ‘possible’ or ‘legitimate’ translation scope for a particular source text is based on the conventional concept of translation regarded as valid in the cultures involved.”<sup>22</sup> Es decir, qué relación entre original y texto meta esperan los lectores de estas traducciones e incluso los autores que van a ser traducidos. Sabemos que en la tradición occidental, a partir de San Jerónimo, la imagen ideal del traductor es la de agente transparente. Proverbios como el italiano *traduttore, traditore*, que por años han dañado a la traducción, siguen vigentes, provocando que se desconfíe de la disciplina. Por esto habría que reflexionar que la traducción no es el traslado de elementos vacíos e inmóviles, sino una actividad ideológica permeable a los condicionamientos del contexto en que se produce: “El traductor no lleva a cabo un acto neutro, sino que debe respetar las exigencias de su sociedad y, al mismo tiempo, sus propias creencias que le hacen tomar partido.”<sup>23</sup> Así, el traductor puede cubrir al autor, borrando todas las marcas que en el texto fuente se relacionen con la cultura de partida; del mismo modo que puede optar por la estandarización que nivela el lenguaje para facilitar la lectura. Por el contrario, como segunda opción, puede mostrar al autor por medio de lo ajeno, con un estilo y formas extranjerizantes en la cultura de llegada que van

---

<sup>21</sup> Guillan Lane Mercier, “Translating the Untranslatable: The Translator’s Aesthetic, Ideological and Political Responsibility”, *apud*, Caterina Briguglia, *op. cit.*, p. 47.

<sup>22</sup> Christiane Nord, “Scopos, Loyalty and Translational Conventions”, *Target*, 3 (1991), 91-109, p. 94.

<sup>23</sup> Caterina Briguglia, *op. cit.*, p. 48.

desde la conservación de los términos en su forma original, hasta la inclusión de glosarios a manera de guía para sus lectores. El dilema entre “extranjerizar” o “domesticar”, términos de Larwence Venuti aplicados a la traducción literaria, ha sido debatido un sinnúmero de veces, dando como resultado enfoques totalmente opuestos. Ahora, como bien afirma Fernando Toda Iglesia, se habla de este dilema desde el punto de vista del texto meta, y se habla de una voluntad extranjerizante o domesticadora desde la perspectiva del traductor. No obstante, ¿qué se hace cuando esta voluntad extranjerizante reside en el autor? “Cuando un escritor decide incorporar palabras de otras lenguas (o de otros dialectos) a sabiendas de que al menos a una parte de su público eso le puede obligar a hacer un esfuerzo extra para comprender, generalmente es porque quiere dejar patente una diferencia cultural.”<sup>24</sup>

De entrada, parecería que la posición del traductor no resultará ilesa, ya que ambos acercamientos representan en principio una visibilidad bastante evidente por parte de éste. Lo que Toda propone es que el traductor adopte una estrategia de tipo extranjerizante más o menos rigurosa de acuerdo con su conocimiento sobre la intención del autor, tratándose de la función de los elementos extranjeros en el texto fuente. Dicha intención en ocasiones puede inferirse a partir de indicios que se encuentran en el propio texto. Sin embargo, existen obras en donde no parece haberlos, y según Toda en estos últimos resulta más difícil determinar el grado de extranjerización requerida en su respectiva traducción. En este punto quisiera comentar que si bien en un principio yo afirmaba que el mismo Pasolini incluía un glosario anexo a su novela, éste dependió más bien de políticas editoriales que decidieron incluirlo en las reediciones de la obra a partir

---

<sup>24</sup> Fernando Toda Iglesia, “Palabras de otras culturas en obras en lengua inglesa: ¿domesticar o extranjerizar?”, en *Traducción y Cultura: el reto de la transferencia cultural*, Encasa, Málaga, 2002, p. 195.

de los años '70, dada la separación entre su primera publicación en 1955, por lo tanto son cuestiones que no tienen que ver con una preocupación por parte del autor.

Se trata pues de dejar claro que no hay sólo una forma de traducir los textos, así como no hay una forma única de interpretarlos. Apoyando el análisis funcionalista de Vermeer y Nord, las estrategias adoptadas por los traductores estarán siempre supeditadas a la finalidad de la operación traslativa y al contexto bajo el que se realiza. Esta visión ampara la preponderancia de la función del texto meta, que no necesariamente debe coincidir con la del texto fuente. De este modo, el concepto de *auctoritas* del escritor se ve superado por el estatus independiente, o sea el libre albedrío del traductor. Es imposible no ligar en este punto las normas iniciales de las que habla Toury, quien a diferencia de Vermeer considera la correspondencia entre original y texto meta como un elemento fundamental de la disciplina traductora, de ahí que esté convencido de que los nuevos receptores deben conocer cuantos más rasgos sean posibles del texto fuente, siempre teniendo en cuenta las necesidades del polisistema meta; mientras que, para el lingüista alemán, la traducción no está supeditada a una búsqueda de equivalencia con el original, sino a su función en el texto meta, su escopos, ante todo.

Regresando a Nord, cuando la autora retoma la propuesta funcionalista de Vermeer para introducir lo que ella llama el principio de “lealtad” (*loyalty*), está consciente de la responsabilidad del traductor en su función de mediador: “The translator is committed bilaterally to the source and the target situations and is responsible to both the ST sender (or the initiator, if he is the one who takes the sender’s part) and the TT recipient.”<sup>25</sup> Así, la lealtad y la confianza entre autor y traductor idealmente debe confluir en la homogeneidad entre la intención del texto fuente y la del texto meta. Ahora bien, la

---

<sup>25</sup> Christiane Nord, *op. cit.*, p. 94

pregunta aquí es qué privilegia el principio de lealtad: ¿la preservación de la forma, del contenido o de la función del texto fuente? Es claro que para Vermeer la función de la traducción es la que determinará dónde residirá esa lealtad. Será pues nuestra responsabilidad como traductores el analizar cuál de las tres funciones de la teoría del escopos queremos privilegiar, si es que hay una que se destaca sobre otra: la referencial (cuando se desea informar o dar indicaciones sobre un fenómeno que es parte de la realidad o de una particular realidad, incluso ficticia), la expresiva (cuando se indica la actitud del emisor respecto a un objeto o a un fenómeno, y comprende también el caso de la ironía) o la apelativa (cuando se quiere dirigir a la sensibilidad del receptor y quiere provocarle una determinada reacción).

A grandes rasgos, hasta aquí hemos iniciado una reflexión fundamental que plantea, una vez más, preguntas del tipo: ¿cómo conservar en la traducción la visión a favor de un lenguaje particular por parte del autor? ¿Qué estrategias se deben adoptar? Son estas dos interrogantes las que nos permiten ahondar en las posibilidades que nos presentan algunos teóricos. Sin desviarnos de nuestro objetivo, se trata, como hemos venido discutiendo, de analizar las opciones que ofrece el contexto de llegada para recoger de la manera más cercana el espíritu del texto fuente, conscientes de la respuesta que nuestras elecciones puedan generar en el lector. El terreno se vuelve una zona de conflicto, similar a un suelo minado: “El reto que se le presenta al traductor es el de recrear la atmósfera global que caracteriza a los personajes y a los ambientes a través de un lenguaje particular, sobre todo si este lenguaje representa el rasgo definitorio de la obra.”<sup>26</sup> Las posibilidades son varias tratándose de una obra en la que claramente hay presencia de diglosia. Norman Blake, refiriéndose a los autores— y yo incluiría también a los

---

<sup>26</sup> Caterina Briguglia, *op. cit.*, p. 52.

traductores— que recurren a la inclusión de la variedad lingüística en sus obras, dice a manera de advertencia: “Many of us respond differently to the use of regional dialects in a novel or play, and so a writer has to consider carefully the advantages and disadvantages or non-standard language before he embarks on its use.”<sup>27</sup>

Fernando Toda Iglesia, en un segundo artículo dedicado al tema de la variación lingüística, toma como base dos autores clásicos de la literatura inglesa, Chaucer y Shakespeare, para acotar sobre el tema en cuestión. A pesar de que sus reflexiones recaen en autores de habla inglesa, éstas me resultan bastante útiles al momento de adecuar las interrogantes al análisis de *Ragazzi di vita*. Toda se acerca a la teoría general de la traducción de Zinaida Lvóvskaya en la que la autora hace énfasis en lo que ella llama el programa conceptual del autor o PCA. En otras palabras, esta definición concierne a la serie de premisas que están en la mente de todo autor al escribir su texto. Esto es, al producir su obra, el autor se propone llevar a cabo de la mejor manera posible su programa conceptual para que el texto obtenga su efecto buscado en el lector. Entiéndase por esto: “la forma que considera más apropiada en una situación dada, o sea, revistiendo el sentido con la forma que corresponde a sus intenciones, su modo de pensar y de hablar y a las convenciones textuales.”<sup>28</sup> Por lo tanto, todo esto deberá ser tomado en cuenta en cualquier tipo de traducción, pero sobre todo en la traducción literaria. Como ya se ha mencionado una y otra vez, la elección de la variación lingüística jamás es casual, por lo que resulta, según Toda, un rasgo muy transparente, ya que el hecho de que un escritor

---

<sup>27</sup> Norman Blake, *Non-Standard Language in English Literature*, André Deutsch, Londres, 1981, p. 11.

<sup>28</sup> Fernando Toda Iglesia, “La variación lingüística como parte del Programa conceptual del autor. Implicaciones y ayudas para la traducción literaria”, *Estudios de traducción: Perspectivas*, Peter Lang, Frankfurt, 2009, p. 448.

decida utilizarla ya indica, en la mayoría de los casos, una intención concreta por parte del autor. Por su parte, Caterina Briguglia dice:

si el autor decide introducirla es siempre por una razón que responde a su visión del mundo y a la realidad de la que se alimenta su obra. Por ello si está presente en el texto original, parece imprescindible reproducirla también en su traducción o, por lo menos, plantearse el problema de una posible equivalencia en la lengua y en el contexto meta.<sup>29</sup>

Ahora bien, la pregunta obligada es: ¿qué hacer pues en la traducción para mantener la correspondencia entre el programa conceptual del autor y el texto meta? Lvóskaya afirma que no tienen fundamento algunos intentos de aplicar directamente la teoría de los actos de habla en la traducción:

El texto no es simplemente una sucesión de enunciados sino una sucesión de enunciados lógicamente vinculados entre sí y estructurados en un todo conforme al programa conceptual del autor (PCA) y a la opción que él elige para realizar su programa en una situación comunicativa dada. El PCA se constituye por el autor del texto a partir de su intención principal, lo que no descarta que en el desarrollo del texto aparezcan intenciones secundarias que nunca contradicen a la principal sino que, por el contrario, se subordinan a ella.<sup>30</sup>

Para Lvóvkaya, la forma en que se exprese el sentido de la comunicación verbal (idiolecto / sociolecto / tecnolecto) –la autora no incluye el dialecto– es crucial en su función comunicativa, ya que permite formarse una idea tanto del autor como de la situación comunicativa, de la función del texto y, en parte, de su destinatario. Sin duda, esta aproximación permite deducir muchos aspectos relevantes para la traducción a partir del PCA. Sin embargo, no resulta tan sencillo como parece cuando la autora afirma: “Pero, como los significados son elementos de la cultura, al pasar de una lengua / cultura

---

<sup>29</sup> Caterina Briguglia, op. cit., p. 45.

<sup>30</sup> Zinaida Lvóskaya, *Problemas actuales de traducción*, apud Fernando Toda Iglesia, “La variación lingüística...”, p. 446.

a otra pueden, a veces deben, emplearse otros significados que tengan el mismo valor comunicativo que los significados de la cultura origen.”<sup>31</sup>

Habría que plantear entonces que, a nivel léxico casi siempre es posible encontrar un valor comunicativo semejante en el empleo de términos o expresiones procedentes de variedades no estandarizadas de la lengua meta, (sobre todo en el caso de los sociolectos, el argot, las jergas), pero en otros niveles las características dialectales plantean dificultades mucho más espinosas que podrían propiciar connotaciones indeseadas en la traducción. Tomando en cuenta el PCA del que habla Lvóvskaya, los problemas a los que alude Francisco Toda en su artículo se incrustan en el nivel morfológico, sintáctico y fonético. Para el autor es justamente el último el que se manifiesta por medio de la ortografía. Por ende, es uno de los aspectos que más dudas acarrea al traductor. La pregunta que Toda Iglesia hace es: ¿en qué medida se pueden reproducir los efectos buscados por el autor en ese nivel sin acabar traicionando el PCA o incluso la intención principal? Se trata pues de intentar mantener el contraste entre estándar y no estándar del texto fuente. Es un hecho que el traductor realizará una suerte de sustitución de las formas no estándar que aparecen en el texto original por otras que mantengan una función comunicativa similar a éstas en el texto meta. No obstante, el problema aparecerá cuando se vea cómo se ajustan éstas con el contexto cultural de la obra original. Así, por las razones que indica Blake (las diversas reacciones del público), la elección de una variedad lingüística es algo que los autores deben considerar. El propio Pasolini era consciente de las dificultades que sus novelas presentaban al traductor, por ende no es casual su afirmación cuando dice: “sembra che il mio romanzo, *Ragazzi di vita*, sia

---

<sup>31</sup> Fernando Toda Iglesia, “La variación lingüística...”, p. 449.

intraducibile”.<sup>32</sup> Lo espinoso del tema, si queremos verlo así, está intrínseco en la intención principal de la obra y por lo tanto en la decisión de mantenerla por parte del traductor. Cuando el autor italiano se refiere a la supuesta intraducibilidad de la novela, alude a la naturaleza del objeto representado: “le frasi del gergo erano infatti poste in bocca ai rispettivi parlanti, per i quali ogni altra espressione sarebbe stata mistificante. E allora, come si fa a rimproverare a un ‘paino’ o a un ‘pischello’ il suo inveterato modo di parlare?”<sup>33</sup>

En el caso de *Ragazzi di vita*, los personajes se sitúan en un contexto específico bien acotado, de ahí que es posible que el lector se resista a creer que un personaje oriundo de Roma hable como *chilango*, como madrileño, como cubano, etc. Ahora, si el traductor se decanta por neutralizar estas marcas dialectales y las homogeneiza por medio de una variedad estándar, borrando el contraste entre los diálogos y la voz narrativa, ¿no estaría violentando el PCA? Así como Fernando Toda habla de lo que deberían de preservar las traducciones de Dickens y Collins, quienes en sus obras reflejaron el dialecto de los barrios trabajadores de Londres para dar una idea clara a sus lectores de la extracción social del empleado y contrastarla lingüísticamente con los rasgos del patrón, ¿no debería hacerse lo mismo con Pasolini y sus *ragazzi*? De no ser así, estaríamos vistiendo de burgueses a los personajes que el autor se afanaba en describir como los muchachos de los arrabales. Personalmente, creo que lo menos que puede hacer un traductor es intentar rescatar las intenciones del autor para así no traicionar la finalidad del texto. La traducción de una novela como *Ragazzi di vita*, obra altamente cultural, casi

---

<sup>32</sup> Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, Einaudi, Torino, 1988, p. 90.

<sup>33</sup> Francesco Muzzioli, *op. cit.*, p. 44.

antropológica y que describe tan vívidamente a un sector de la población, no puede pasar por alto el mínimo intento de recuperar las características del texto fuente.

Entrando ya en las estrategias que proponen algunos teóricos, podría afirmarse entonces que de llevarse a cabo la primera encomienda, el contraste que se representa entre las formas estándar y no estándar (sociolecto) del español peninsular, por ejemplo, produce un efecto similar al del italiano y el romanesco de la novela de Pasolini. No obstante, como afirma Toda, para un lector de español las formas empleadas incluyen características que aluden a unas variedades de español propias de contextos geográficos y culturales bastante distantes de la Roma de los años '50. Se trata pues de una disonancia entre el dialecto evocado en el lector de la traducción, familiarizado con las variedades de su lengua, y el contexto cultural en el que se ubica la obra; lo que puede resultar contraproducente en cuanto al respeto por el programa conceptual del autor. El caso de Pasolini, a mi parecer, no es tan extremo como el de un Shakespeare que obliga al traductor a cuestionarse si desea traducirlo con la variante arcaica de la lengua meta o con la actual, por ejemplo la de Cervantes, tratándose del español. No obstante, ya que la lengua es un *continuum*, resulta útil pensar si se quiere utilizar expresiones que aludan a los años en los que se desarrolla la novela. Del mismo modo, es necesario tomar en cuenta, antes de aproximarnos a una propuesta de solución, que las marcas o indicadores dialectales escogidos por Pasolini para representar a sus personajes, salvo en los casos de los lectores especializados en el autor, presentarán un problema para el lector actual, incluyendo al italiano, quien corre el riesgo de pasarlos por alto y simplemente pensar que se trata de una forma arcaica del italiano; aunque la insistencia en delimitar la novela a espacios plenamente romanos puede dar una pista y aclarar el terreno. En otras

palabras, lo que quiero decir con esto es que, mientras el autor puede no preocuparse por la recepción de su obra, al grado de justificar su forma de escritura, nuestro quehacer, desde el punto de vista ético, es explicar las estrategias llevadas a cabo en la operación traslativa. En palabras de Christiane Nord: “Since conventions determine what readers expect of a translation, the translator has the responsibility not to deceive the users by acting contrary to the conventions without telling them what he is doing and why.”<sup>34</sup> Conceptos como función y recepción resultan imprescindibles para nosotros, dado que no es lo mismo traducir para lingüistas que para el lector promedio. Si pensamos en este último, habrá que familiarizarlo con el texto, acercándolo a un estilo y elementos en los que reconozca parte de su cultura, sea un texto clásico o uno contemporáneo. Caso contrario sería el del lector especializado, a quien no le importaría leer el texto en su forma arcaica, siempre y cuando vaya acompañado de un aparato paratextual para guiar la lectura.

Continuando con este asunto, Coseriu por su lado, en su capítulo titulado “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción” afirma que el lenguaje puede emplearse con función designativa y a su vez “sintomática”, o sea, con la función de describir o caracterizar a los hablantes que la producen. Como ejemplo, pone el caso de un texto literario alemán en el que un personaje puede hablar con rasgos bávaros o en bávaro. Así que si hubiera que traducir tal texto, lo que el personaje dice puede, en principio, traducirse, mas no lo bávaro de su hablar. Pero lo bávaro tal vez tenga precisamente como tal una función específica en el texto fuente, es decir, el PCA del que habla Lvóvskaya. Se trata pues de evocar asociaciones que en la comunidad lingüística alemana suelen relacionarse con los bávaros, tal como Pasolini lo hace con el romanesco en el caso

---

<sup>34</sup> Christiane Nord, *op. cit.*, p. 91.

italiano. De igual modo, podrían incluirse lo que el lingüista llama los niveles y estilos de lengua de una lengua histórica (por ejemplo la lengua vulgar, estilo familiar, etc.). En estos casos, para Coseriu no es posible llevar a cabo un proceso traslativo, “sino únicamente una adaptación; así, el mantenimiento del sentido depende precisamente de esto, habrá que elegir en la lengua de llegada un dialecto que, en la comunidad lingüística correspondiente, pueda evocar lo mismo –o más o menos lo mismo– que el bávaro en la comunidad lingüística alemana.”<sup>35</sup> No obstante, la medida en que tales adaptaciones son posibles en la práctica depende de la configuración diatópica (dialectal), diastrática (sociocultural) y diafásica (estilística) de la lengua meta y de las asociaciones que con tal configuración se relacionen en la comunidad que habla esta lengua.

Mientras tanto, no está de más mencionar que el debate entre los teóricos de la traducción se concentra en la dificultad de encontrar una equivalencia dialectal, sobre todo cuando se trata del tipo geográfico. En palabras de Juliane House: “puesto que cada lengua es única en su diversificación, la traducción de la variación intralingüística es puesta a freno.”<sup>36</sup> Para la lingüista alemana, en la mayoría de los casos no es posible restituir esta variación de manera propicia; a pesar de los intentos por parte de los traductores quienes pretenden alcanzar una equivalencia funcional utilizando otros *lectos* supuestamente correspondientes en la lengua de llegada, esto al final resulta igualmente insatisfactorio. Si bien estas observaciones resultan tajantes, no podemos cerrarnos a la supuesta imposibilidad para deslindarnos del problema. Son claras las dificultades que se le presentan al traductor; de entrada, mi propuesta de traducción podría hablar ya de una traición al PCA de Pasolini cuando éste habla de la supuesta intraducibilidad de su obra.

---

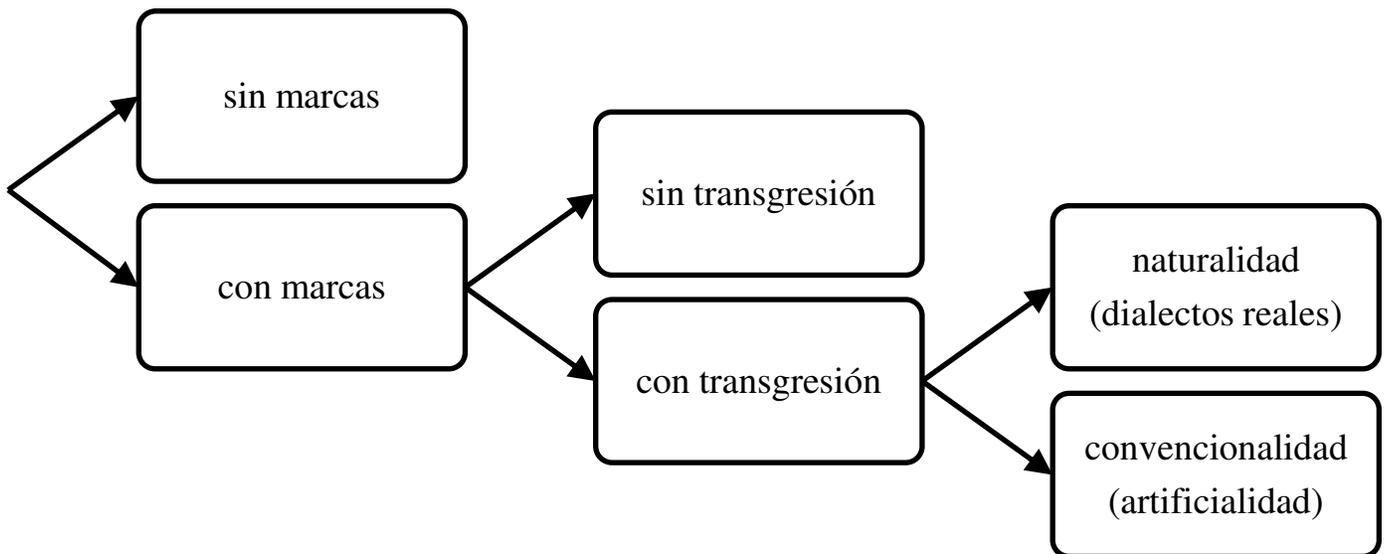
<sup>35</sup> Eugenio Coseriu, *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, tr. Marcos Martínez Hernández, Gredos, Madrid, 1985, p. 231.

<sup>36</sup> Juliane House, “Of the Limits of Translatability”, *apud* Caterina Briguglia, *op. cit.*, p.55.

Si a esto aunamos las implicaciones ideológicas que produce la selección de un lenguaje meta marcado a nivel social o geográfico, el debate ensanchará sus fronteras.

Afortunadamente, hay teóricos que desde una visión menos pesimista arrojan luz sobre las posibles soluciones de nuestro estudio. Uno de ellos es Josep Marco. De hecho, su esquema resulta bastante útil e ilustrativo para regresar e introducir a otros autores y reconocerlos en sus posturas, ya sea a favor o en contra de las alternativas que propone.<sup>37</sup>

El primer paso en el esquema del autor atañe al dilema que suscita la presencia de un lenguaje no estándar que señala la procedencia geográfica del hablante (el romanesco en nuestro caso). Qué se hace, ¿neutralizar o marcar?



Así, una traducción que no está marcada se caracterizará por un lenguaje estándar que no revela la peculiaridad del texto original. Como estrategia para suplir este vacío, el autor propone recurrir a coletillas del tipo: “dijo en dialecto” o “añadió en dialecto” que

<sup>37</sup> Josep Marco, *Il fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*, apud Caterina Briguglia, *op. cit.*, p. 57.

precedan a las unidades dialectales traducidas a una variedad estándar, así como también la inclusión de notas que expliquen la especificidad del texto original; con esto último el traductor no intentará reproducir el dialecto, pero sí creará pertinente dejar una pista que indique que la intención del autor ya no se transparenta en el texto meta. En esta medida, regresando al artículo de Fernando Toda, el traductor que desea evitar riesgos al buscar rasgos no estándar en la lengua de llegada para reflejar los dialectales en la lengua origen es más leal al PCA, si se compara con uno que de no ser lo suficientemente cuidadoso puede generar un sinsentido:

Si se llega a la conclusión de que el uso de una variedad no estándar es importante, pero no se quiere correr el riesgo de las connotaciones que el uso de otra de la variedad del español pueda acarrear, sí se debe de indicar a los lectores que en el original se da esa circunstancia. No hacerlo, y proceder sin avisar a una neutralización del dialecto, me parece que atenta contra el PCA.<sup>38</sup>

Como he venido insistiendo, cualquiera de las dos decisiones tendrá consecuencias evidentes en la traducción. Por un lado, si tal variedad no se traduce pierde el efecto que se encuentra en el texto fuente; por otro, si se incluye en la operación traslativa puede añadir al mensaje significados que no se encontraban en éste. Además de las pérdidas en lo que atañe a lo literario, en el primer caso, el decantarse por una traducción estandarizada provoca que el prejuicio hacia todas las variedades lingüísticas no estandarizadas se siga manteniendo, viéndolas como secundarias o carentes de estatus, a menudo relacionadas con la baja cultura.

La segunda alternativa de Josep Marco obliga al traductor a elegir entre un lenguaje convencional (sin trasgresión) y otro trasgresor. Así pues, en este estadio la primera elección acota sobre el uso de un habla de tipo informal que no infrinja la norma

---

<sup>38</sup> Fernando Toda Iglesia, “La variación lingüística...”, p. 454.

lingüística. Por ejemplo, la sustitución de un dialecto por un registro, como se hace comúnmente. La segunda, en cambio, tiende a violentar la norma en tres niveles:

1. ortográfico (elisión de vocales o consonantes).
2. gramatical (introducción de estructuras incorrectas).
3. léxico (utilización de palabras no aceptadas por la lengua estándar).

En este punto el autor propone un segundo dilema: la elección entre un lenguaje artificial que sea sub-estándar pero no un dialecto específico, o uno natural, o sea uno real. Para Hatim y Mason, apoyando la primera opción, la traducción no “debería de suponer necesariamente la elección de una particular variedad regional, y podría, como se ha dado eficazmente hasta ahora, modificar simplemente la estándar.”<sup>39</sup> Ahora bien, lo que no debe ser ignorado es que, mientras la elección de una lengua artificial puede provocar una falta de naturalidad, con características estereotipadas o estilizadas en las que ningún lector se pueda reconocer, la opción dialectal puede generar una excesiva naturalización lingüística y cultural del texto fuente y hacer que algunos lectores se pregunten o duden sobre lo que está leyendo: “¿Por qué un trabajador de una bodega de Londres habla como otro de una de Jerez?”<sup>40</sup> La mayoría de los autores que refutan esta alternativa se escudan en el concepto de verosimilitud o dejan claro que la relación entre estándar/dialecto es diferente en cada sistema lingüístico, tratándose de la connotación y repartición de los papeles. Es decir, el romanescos de la novela de Pasolini refleja una realidad espacial, social y temporal que se vuelve difícil de asir por su configuración geográfica y por lo tanto dialectal. En consecuencia, sería una falacia pensar que se pueden encontrar correspondencias entre dialectos distintos. No obstante, aquí podríamos

---

<sup>39</sup> Caterina Briguglia, *op. cit.*, p. 59.

<sup>40</sup> Fernando Toda Iglesia, “La variación lingüística...”, p. 450.

argumentar que un lector, consciente de tener una traducción en sus manos entabla un pacto de ficción entre él y su autor (el principio de cooperación de Grice), y que por lo tanto tal verosimilitud debería ser superada por la función de dicha traducción. Por su parte, Catford afirma que a la hora de elegir debe prevalecer el criterio humano y sociológico, más que el geográfico.<sup>41</sup> Esto quiere decir que la elección dependerá del análisis de los contextos socio culturales, y que la solución no deriva del paralelismo geográfico. Asimismo, la variante escogida puede tener marcas lingüísticas diferentes que las del texto fuente. Por ejemplo, puede estar marcada a nivel fonológico en el texto origen y a nivel léxico en la traducción. Así, para el lingüista la equivalencia no se aloja pues en rasgos lingüísticos, sino entre variedades.

Aterrizando en el caso del español, la última autora a la que me acercaré en este capítulo es Rosa Luna, quien en su capítulo “Políticas de traducción y dialectos hispanos” continúa esta dicotomía para tratar dos estilos o modalidades de traducción: la traducción normativa y la traducción dialectal. A grandes rasgos, la traducción normativa es aquella que emplea la norma culta o literaria supranacional, española o hispanoamericana, con el fin de que ésta pueda ser entendida entre destinatarios hispanos heterogéneos. Por el contrario, la dialectal se interesa por el uso de las peculiaridades lingüísticas pertenecientes a una determinada comunidad hispana, con la finalidad de garantizar la inteligibilidad restringida a destinatarios de procedencia hispana homogénea. Es decir, de versiones orientadas a una determinada variedad dialectal hispana (mexicana, peruana, chilena, etc.); o bien, dirigidas a una zona geográfica dentro de un determinado país hispano (el castellano andino, el castellano selvático, etc.).<sup>42</sup> Se trata de espacios

---

<sup>41</sup> Caterina Briguglia, *op. cit.*, p. 61.

<sup>42</sup> Cf. Rosa Luna, *Temas de traducción*, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, Lima, 2002.

opuestos, en los que uno abre el texto a un público mucho más amplio, mientras que el otro, al favorecer el uso de variedades lingüísticas lo restringe. Ahora bien, la selección de uno u otro tipo de traducción (normativa-exocentrista o dialectal-etnocentrista) no es aleatoria, ya que está supeditada a diversas variables que entran en juego al momento de la operación traductora y que influirán determinadamente en la toma de decisiones por parte del traductor. Desde una perspectiva funcional, para la autora resulta imprescindible diferenciar las traducciones normativas y dialectales que corresponden a textos fuente igualmente normativos o dialectales, de aquellas que presenten modificaciones, básicamente en función del destinatario. Para esto propone el siguiente cuadro en el que se muestran cuatro combinaciones:

## TRADUCCIÓN NORMATIVA VS. DIALECTAL

### I. COMPATIBILIDAD FUNCIONAL

V.O.

V.M.

TEXTO NORMATIVO -----TRADUCCIÓN NORMATIVA

TEXTO DIALECTAL-----TRADUCCIÓN DIALECTAL

### II. INCOMPATIBILIDAD FUNCIONAL

V.O

V.M

TEXTO NORMATIVO           TRADUCCIÓN DIALECTAL

TEXTO DIALECTAL           TRADUCCIÓN NORMATIVA<sup>43</sup>

La primera combinación presenta una correspondencia funcional entre los textos origen y meta, en lo que respecta al empleo de la norma culta o literaria. En la segunda, de igual forma, se produce una correspondencia, aunque esta vez es en el nivel dialectal. La tercera representa un texto origen normativo traducido a una determinada variante dialectal. No obstante es un caso poco común, ya que, como se verá más adelante, la norma traductora tiende a la normalización y no a la dialectalización. Por último, la

---

<sup>43</sup> Rosa Luna, *op. cit.*, p. 44.

cuarta combinación se refiere a un texto fundamentalmente dialectal que, por necesidad de adaptación al destinatario, o, en el peor de los casos, por prejuicios lingüísticos es objeto de normalización.

Uno de los primeros pasos que recomienda Rosa Luna al traductor es determinar si se trata de un texto prioritariamente estándar, o normativo, o fundamentalmente dialectal. Posteriormente habrá que respetar el tipo textual del original, así el traductor tendrá que buscar equivalentes, normativos o dialectales, aproximados a la lengua meta. Se trata de una suerte de lectura o interpretación textual en la variedad sociolingüística pertinente. Según la autora el problema radica en que, a menudo, por razones de prejuicios lingüísticos en la práctica damos lecturas normativas a textos dialectales, o viceversa. Tratándose del destinatario, es el traductor quien debería determinar su selección normativa, supranacional o nacional, en concordancia con las exigencias y necesidades del lector meta, llámese universal o colectivo, aunque sabemos que muchas veces estas decisiones dependen de políticas editoriales. Para el caso de los dialectos, tendrá que decantarse por un determinado nivel: genérico (el hispanoamericano), intermedio (el andino o el castellano peruano, etc.) o específico (el castellano andino, selvático, etc. ) Es claro que Luna defiende la opción dialectal, no obstante advierte el poco alcance que llegan a adquirir este tipo de traducciones debido a su circulación restringida y a su rechazo por parte de destinatarios de otras procedencias hispanas. Asimismo:

Otra limitación que presenta este método de traducción es el riesgo de la artificialidad en la producción de las versiones, hecho que sería salvado si el traductor controlara adecuadamente toda la gama de dialectos locales, pretensión que como sabemos, raya en la utopía. Finalmente, este método de traducción ahonda la diversidad hispanoamericana dado que opta por una visión atomista o etnocentrista de la traducción.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> *Idem.*, p. 52.

Por el contrario, la traducción normativa aplicada a una versión origen dialectal presenta como desventaja la pérdida expresiva así como la posibilidad de incurrir en distorsiones culturales a las que se enfrenta al borrar, entre otros, términos tabú por prejuicios de índole lingüística, ideológica y cultural. Dicha pérdida daña, principalmente, el nivel de las manifestaciones dialógicas y heteroglosicas de una lengua. Además, es el reflejo del rechazo a utilizar variantes pertenecientes a niveles fuera de la norma, manifestaciones que tienen el mismo valor o riqueza que las normativas a nivel expresivo.

Hasta aquí, los críticos nos han aclarado el panorama al demostrar que cada opción presenta ventajas y desventajas. Obviamente, cada texto descubre características peculiares y su relación entre los contextos de partida y de llegada determinará la mejor opción durante la traducción. Recordemos que no se trata de analizar aspectos sólo lingüísticos, sino también de otros de tipo situacional. Así pues, el papel del iniciador del escopo es imprescindible, ya que quien lo define no es el traductor, sino la persona, grupo o institución pensada como destinatario. Cualquier decisión tomada supone cambios orientados a adaptar el texto para su recepción, sea ésta amplia o restringida. Para lograr este cometido, el traductor debe recurrir a técnicas de adaptación, resemantización por modificaciones, supresiones, adiciones, etc. Es decir, se trata de un proceso de recreación que como traductores nos obliga a recurrir a aparatos paratextuales como aclaraciones compensatorias a manera de prefacios, notas, glosas o paráfrasis, etc., para generar una mejor comunicación con nuestros lectores.

Así pues, considero que arriesgarse a la inclusión de dialectos locales en la traducción no sólo puede llegar a enriquecer la lengua escrita de un país, sino que a su

vez la dignifica colocándola en el mismo nivel de la lengua nacional, proponiendo nuevas políticas lingüística desde la traducción. Si se aspira a respetar el PCA lo menos que podemos hacer como mediadores lingüísticos es tratar de encontrar un lenguaje marcado que no lo traicione, aunque esto nos aproxime a otras problemáticas. Después de todo, ¿no era ésta la intención de Pasolini?



## CAPÍTULO 2 EI AUTOR Y SU OBRA

### 2.1 Presentación del autor

Desde una perspectiva ética-traductológica, los textos literarios ponen de relieve reflexiones que se distancian claramente de la traducción de otro tipo. Por ejemplo, cuanto más se conoce al autor, mayor será el compromiso de trasladar su individualidad por parte del traductor, aunque esto traiga consigo otro tipo de problemáticas. En este aspecto, considero necesario, antes de concentrarnos en la novela de estudio, hacer una suerte de presentación sobre el autor a partir de su producción literaria para así entender su legado con respecto de la tradición intelectual italiana del siglo XX. Pier Paolo Pasolini nace en Bolonia en 1922. A pesar del parentesco noble de su padre, desde sus primeros años el autor se siente atraído hacia el mundo campesino que encuentra fascinante. Casarsa, tierra natal de su madre, atestigua las primeras composiciones líricas del escritor a los siete años. A pesar de un ir y venir, dada la ocupación de su padre, teniente de infantería, la relación que Pasolini tenía con la literatura jamás se vio interrumpida. Ya para 1939, el autor se matricula en la universidad de Bolonia y entre 1942 y 1943 empieza a escribir reseñas y notas críticas sobre poetas como Ungaretti y Luzi en algunas revistas literarias. Asimismo, en julio de 1942 aparece *Poesie a Casarsa*, recopilación primera de sus versos dialectales. Posteriormente, durante la guerra, desarrolla actividades de tipo pedagógico, así como un notable interés filológico por lo dialectal. En 1945 se gradúa en letras con una tesis sobre el poeta Giovanni Pascoli y publica un par de pequeñas colecciones de versos italianos: *Poesie* y *Diarii*.

En 1947 se afilia al Partido Comunista y se desempeña como profesor en una institución pública. Durante esta época continúa con la escritura de dos de sus producciones narrativas: *Amado mio* y *Atti impuri*. Al año siguiente empieza a confeccionar la novela *I giorni del Lodo De Gasperi* que años después (1962) se publicara bajo el título de *Il sogno di una cosa*: “contribución de matices idílicos al neorrealismo de la inmediata posguerra, señal en todo caso de una voluntad de escritura originalmente política.”<sup>45</sup> No está de más mencionar que el interés de Pier Paolo Pasolini por el dialecto en el cuerpo poético no ha cesado. Desde 1943 comienza a corregir y aumentar sus *Poesie a Casarsa*; del mismo modo, escribe nuevos poemas que conformarán la sección *Suite Furlana* de su colección lírica titulada *La meglio gioventù* (1949). Para entonces ya pueden verse claramente en el autor marcas de una ideología y vitalidad de escritura y acción política. En octubre del mismo año, Pasolini es acusado de actos obscenos: “Acosado por la sociedad biempensante, exorcizado por sus compañeros de militancia, es apartado de la enseñanza y expulsado del partido.”<sup>46</sup>

Una vez fuera del Partido Comunista, el autor, acompañado por su madre, se aleja de la atmósfera hostil de Casarsa para llegar a Roma. Aun padeciendo una situación económica paupérrima que dura alrededor de dos años, Pasolini no abandona la escritura y empieza a escribir *Ragazzi di vita*; al mismo tiempo que sigue trabajando en *Il sogno di una cosa*, en *Amado mio* y *Atti impuri*, compone los poemas que aparecerán en *Roma 1950*.

Sólo es cuestión de tiempo para que Roma le abra las puertas a Pier Paolo Pasolini del mundo intelectual. Poco a poco el escritor empieza a tener contacto con algunos

---

<sup>45</sup> Miguel Ángel Cuevas, *Chicos del arroyo*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 20.

<sup>46</sup> *Idem.* p. 21.

poetas de la talla de Sereni o Caproni; conoce a Bertolucci, a Gadda e inicia una amistad bastante estrecha con Sandro Penna. Para entonces Roma ya se había apropiado de su espíritu creativo.

A finales de 1951 se desempeña como profesor y obtiene su primer contrato editorial al encargarse de la antología *Poesia dialettale del Novecento*. Quién mejor que él para una labor como ésta. Ya entonces se abandonará a la escritura de sus poesías civiles, consecuencia de un marxismo menos fiel y militante, que verán la luz en *Le ceneri di Gramsci* (1957). A partir de este año comienza a colaborar en dos revistas literarias de la época: *Fiera Letteraria* y *Paragone*. En esta última publicará por primera vez lo que formará parte del primer capítulo de *Ragazzi di vita*.

En 1953 ofrece una nueva entrega de versos friulanos y al año siguiente publica *Il canto popolare*, incluido posteriormente en *Le ceneri di Gramsci*. Como consecuencia de los contratos editoriales, más sus primeros trabajos como guionista, Pasolini deja la docencia a finales de ese año.

En 1955 aparece en las librerías *Ragazzi di vita*; inmediato a su publicación se genera un escándalo en el círculo intelectual de la época, asunto que trataré más adelante. El mismo año publica su antología de poesía popular *Canzoniere Italiano* y varios de sus fascículos sobre poesía se publican en *Officina*. Concluye también su segunda novela, *Una vita violenta*, donde continúa fiel al universo vital y lingüístico que había expuesto previamente en *Ragazzi di vita*. Como es de esperarse, la reciente novela provoca un nuevo escándalo, repudiada desde la ortodoxia comunista y desde posiciones conservadoras. Como se puede notar, los años cincuenta son fructíferos para la producción del autor; aparecen textos viejos como *L'usignolo della Chiesa Cattolica*,

escribe *La religione del mio tempo*: colección lírica que describe una Roma oscura y marginal. Antes de finalizar la década, publica *Passione e ideologia*: algunos ensayos que aparecieron en la revista *Officina*, así como artículos dispersos.

Ya en los años sesenta, la propuesta del escritor apunta hacia una reflexión, más que a una producción artística. Consciente de que su explotación lingüística en *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta* ha cumplido su cometido, pasa a un segundo universo, el de la imagen, donde se mantiene fiel a su afán por mostrar al subproletariado romano. Es así como nacen *Acattonne* y *Mamma Roma* (1961 y 1962). Regresando al plano literario, publica en el 1964 *Poesia in forma di rosa* y en 1965 *Alì dagli occhi azzurri*. Ambos trabajos continúan con esta visión autobiográfica que el autor insiste en poner al desnudo. Alrededor de 1966, Pasolini explora por primera vez el acercamiento a otro tipo de lenguaje artístico: el teatro. De este modo, dos de sus tragedias se publican en la revista *Nuovi Argomenti: Affabulazione y Pilade*: “Lo que le mueve ahora es un deseo de cripticidad, el extremo refugio contra la masificación cultural.”<sup>47</sup>

Aunque la década de los setenta representa un gran auge para la producción cinematográfica del escritor, en 1971 se publica *Trasumanar e organizzar*, obra que se mantiene fiel a la visión pesimista del autor sobre el dominio de una lengua instrumental, el italiano estandarizado, despojado de todo valor expresivo. En cuanto a los últimos trabajos periodísticos, éstos están recogidos en *Scritti corsari y Lettere luterane* (1976).<sup>48</sup>

En suma, los textos de Pier Paolo Pasolini representan una visión profética y pesimista que ataca la producción de masas, así como la homologación cultural que asesinaba al eros de sus *ragazzi*, sus fieles aliados. De personalidad e ideas complejas, en

---

<sup>47</sup> Miguel Ángel Cuevas, *op. cit.*, p 33.

<sup>48</sup> Cf. Enzo Siciliano, *Vida de Pasolini*, tr. Juan Moreno, Plaza y Janés, Barcelona, 1981.

su fase como escritor, Pasolini intentó revalorizar lo popular como vehículo de expresión de la realidad. *L'enfant terrible* italiano, al igual que Jean Genet, decide provocar a la sociedad bienpensante de la época, explorando el reverso de la belleza que funge como contestación a la estética dominante de la segunda posguerra mundial. Fiel a esta experiencia, el autor acumulará un sólido material no sólo ideológico, sino también lingüístico que explotará a lo largo de su trabajo. El escándalo Pasolini nace en las posturas radicales de un escritor abiertamente homosexual, asunto que no nos atañe en este estudio, pero que marcará por completo la trayectoria de su obra a lo largo de su vida y hasta su muerte en 1975.

## **2.2 Pier Paolo Pasolini y su interés por el dialecto**

Hablar de un autor como Pier Paolo Pasolini remite siempre a una reflexión sobre la lengua y a su sempiterna preocupación por el futuro de ésta. Como ya mencioné, son varios los momentos que abren la puerta a una estandarización de la lengua italiana. No obstante, no es sino hasta 1950, con el fin de la segunda Guerra Mundial, cuando se puede hablar de una unificación lingüística. Para esto, será crucial el papel que jugará la radio y televisión en los hogares de la sociedad.

En contraste con estos intentos de homologación, habrá que regresar a 1942 para ver que la primera obra literaria de Pier Paolo Pasolini funge ya como un manifiesto de tipo político-lingüístico que se revela ante el sistema normativo de la época, si pensamos en versos del tipo: “*Fontana d’aga dal me pais*”, incluidos en *Poesie a Casarsa*, primera colección lírica del autor: “El friulano de las *Poesie a Casarsa* era escandaloso porque nació de la necesidad de una ‘koiné literaria’ determinada por la necesidad de restituir a

una lengua, hasta aquel momento oral, la dignidad y la necesidad de la lengua escrita.”<sup>49</sup> No satisfecho con esto, en 1945 el escritor crea, junto con otros amigos, la *Academiuta de la Lengua Furlana*. Del mismo modo, publica algunos ensayos sobre esta lengua. Es evidente que un gesto como éste pone de relieve el interés del autor por demarcar para sí un territorio en el nuevo campo cultural, tarea que a primera vista se ve obstaculizada por tantos años de dominio y encierro en el italiano toscano de la tradición literaria.

Sin duda, la actitud contestataria por parte del autor italiano tiene que ver con un afán por añorar lo que era el mundo antes del desarrollo, ese universo campesino que lo nutrió durante su niñez. Privado éste de toda visibilidad, el escritor se empeñará en retratar de manera cruda y real los lugares y personajes del marginal subproletariado. Para esto, su uso del dialecto será fundamental a lo largo de su obra. Dicho interés por los dialectos, entendidos como lenguas secundarias o menores, se ve reforzado en su etapa de maestro; vicisitudes que describe por medio de cartas datadas entre 1946 y 1947 en *Atti impuri*. El contacto con los jóvenes de ese entonces llevará a Pasolini, ya en los años cincuenta, a querer reproducir de manera fiel un escenario lingüístico immaculado, aún a salvo de la vorágine del consumismo y la homologación cultural.

A pesar de estas aseveraciones, ¿hay un momento en el que pueda identificarse en el autor por primera vez su interés por el dialecto? Como he afirmado anteriormente, desde su infancia Pasolini se decanta por un mundo campesino que lo nutre de experiencias literarias. No obstante, la primera vez que parece mencionar algo al respecto se puede rastrear en una de las tantas cartas que en 1941 escribía a algunos amigos. Eran cartas en las que adjuntaba poemas al más claro estilo leopardiano. Su intención era que estas composiciones terminaran en un libro que se titularía *Confini*. A continuación, un

---

<sup>49</sup> Enzo Siciliano, *op. cit.*, p. 68.

fragmento donde el autor parece describir por primera vez su predilección por el dialecto, al escuchar hablar desde su habitación a un joven campesino:

El que hablaba era Livio, un muchacho de los vecinos del otro lado de la calle, los Socolari. Un muchacho alto y corpulento... Precisamente un campesino de aquellas partes... Pero amable y tímido como lo son ciertos hijos de familias ricas, lleno de delicadeza. Porque los campesinos, como ya se sabe –lo dice Lenin–, son pequeñoburgueses. Sin embargo, Livio hablaba, sin duda, de cosas simples e inocentes. La palabra “rosada”, pronunciada aquella mañana de sol, era sólo una brizna expresiva de su vivacidad oral.

Desde luego, aquella palabra, en todos los siglos de su uso en el Friuli que se extiende a este lado del Tagliamento, *no había sido jamás escrita*. Siempre había sido sólo *un sonido*.<sup>50</sup>

A partir de este momento, el aún joven poeta se dará cuenta de que hay que revestir al dialecto de una corporeidad por medio de la escritura. De este modo, el dialecto que se transforma en lengua, si se utiliza para expresar grandes sentimientos, para expresar ya no sencillas agudezas de espíritu campesino, y se empieza a hacer historia y cultura por medio de la forma y el estilo de un poeta, “ese dialecto, esa lengua es semejante a un arma”.<sup>51</sup>

Al recurrir al uso constante del dialecto, de manera inédita el escritor rechazaba todo tipo de convencionalismo fascista, osadía que en un principio fue juzgada de equívoco lingüístico, ya que este acto era visto como un gran obstáculo para la unificación a la que aspira cualquier régimen totalitario. A propósito de la recepción de su *opera prima*, dice Pasolini: “Gian Franco Contini escribió al respecto una nota crítica que quiso publicar en *Primato* (revista de la izquierda fascista), pero se la rechazaron porque el fascismo no reconocía ni admitía las realidades regionales y sus dialectos.”<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *Idem.*, p. 70

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>52</sup> Pier Paolo Pasolini, *Descripciones de descripciones*, tr. Guillermo Fernández, Conaculta, México, 1995, p. 168.

Es importante mencionar que al recurrir al dialecto, el autor también hace frente a una Iglesia que, mediante el uso del italiano estandarizado, pretendía dominar culturalmente al pueblo analfabeto. De más está decir que este acto valeroso preparará el terreno para toda una generación de escritores que renovarán la escuela italiana contemporánea. Si bien es cierto que esta suerte de experimentalismo lingüístico, llámese poético o narrativo, se enfrentó a una forma de realidad, ésta ya no era la guerra, la Resistencia o las duras condiciones que deja toda posguerra, sino el nacimiento de una nueva economía con todas las contradicciones que el tardío capitalismo y la nueva sociedad de consumo y de masas proyectó en el ámbito cultural italiano. Por lo tanto, Pasolini ve en el dialecto un estandarte político de una propuesta a favor de las minorías en un momento crucial para la unificación lingüística en Italia:

Es justamente Pasolini quien continúa con la línea pavesiana con temas y lenguaje populares, llevando el experimentalismo hasta la inclusión de palabras vulgares y dialectales en el cuerpo poético. Por lo tanto, se explora el tono bajo y la temática humilde, defendiendo un lenguaje realista y cotidiano.<sup>53</sup>

En 1952, el entonces poeta continúa con su afán por dar al dialecto materno, el friuliano, un lugar en el espacio literario hasta ahora negado. Para entonces publica su ensayo “La poesia dialettale del Novecento”. *Grosso modo*, la voluntad poética del intelectual consistía en la búsqueda de una lengua virgen que, privada de filtros y falsedades, fuera capaz de expresar los sentimientos más hondos y personales. Bajo este conjunto de convicciones nace el grupo *antinovecentista*, “término inicialmente acuñado por Pier Paolo Pasolini.”<sup>54</sup> Lugar común de todos los poetas de esta escuela, es el total

---

<sup>53</sup> Mariapia Lamberti, “Poesía italiana del Novecentos”, *Anuario de Letras Modernas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, pp. 25-49.

<sup>54</sup> Assumpta Camps, *Historia de la literatura italiana contemporánea*. Volumen II, El cid, Barcelona 2001, p. 782.

abandono o la superación del hermetismo dominante en los años anteriores, obteniendo como resultado una poesía de tipo popular y realista, que nace de la pluralidad de posiciones estéticas y opciones personales.

En efecto, el interés del escritor por reanimar los dialectos responde a una necesidad personal por defender un mundo pre-capitalista, hasta cierto punto, idealizado. En consecuencia, la lengua materna (el friulano) se reviste de un carácter político, donde ésta tiene que imponerse ante la lengua burguesa (el italiano) que al sólo buscar resolver intereses económicos se vuelve vacía y artificial.

Como consecuencia de la fama que posteriormente adquiere en su faceta de director, el auge en gran parte de la obra literaria de Pasolini se ve superado por su producción cinematográfica. No obstante, su preocupación por el futuro de las variedades lingüísticas no deja de estar presente. De ahí que sea necesario redescubrir el trabajo como escritor del máximo intelectual italiano de la segunda mitad del siglo XX, para entender que su legado va más allá que el de un personaje polémico. A pesar de estas diferencias en ambas vertientes, tanto su obra cinematográfica, como la literaria, están conformadas por elementos que se igualan temáticamente; imágenes inconfundibles de *Accattone* (1961) o *Mamma Roma* (1962), que aun después de cincuenta años resultan llamativas para el espectador debido al aire austero de sus escenarios, y al mismo tiempo colmadas de significado, nacen años atrás en sus dos primeras novelas: *Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959). Quizá porque, como afirma Alberto Moravia: “Pasolini se sintió ofuscado por la palabra, y entonces recurrió a la imagen, todavía nueva

para él. Ésta debió parecerle, al menos durante cierto tiempo, más libre, virgen, más expresiva.”<sup>55</sup>

### **2.3 *Ragazzi di vita* y su contexto de producción**

Definitivamente, los años cincuenta atestiguan la época de trabajo más intensa, tratándose de la producción literaria, de Pier Paolo Pasolini. Paralelo a esto, la nación resurgía a pasos agigantados de una guerra de la que salió vencedora sólo a medias. Es Roma la ciudad clave para el hambre creativa del autor. Justo en esta ciudad nacerá una novela hito de la literatura italiana del siglo XX: *Ragazzi di vita*, obra que acentúa la rebeldía de un Pasolini que se atreve a dar voz a los muchachos desprotegidos del subproletariado. Como resultado, la obra recoge dos de sus grandes pasiones: los jóvenes y la vivacidad del dialecto de la urbe romana, representada por medio de una lengua vibrante y multicolor como el dialecto romanesco. Con respecto a su interés por el *ragazzo* romano, el autor afirma: “Me gustaría saber cuáles son los mecanismos de su corazón a través de los cuales Trastevere vive dentro de él, informe martillante, ocioso... ¿Dónde acaba Trastevere y empieza el muchacho?”<sup>56</sup>

De manera sucinta, *Ragazzi di vita* es una suerte de crónica sobre los acontecimientos en los suburbios romanos durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. La obra es un tejido bastante complejo que va desde lo etnográfico, pasando por lo lingüístico, hasta lo literario. La obsesión del escritor por el subproletariado apunta su interés hacia estos personajes, privados de toda ilusión, que habitan el mundo primitivo y salvaje de los barrios pobres y desheredados de las periferias de la capital. Un mundo

---

<sup>55</sup> Alberto Moravia citado por Guillermo Fernández, Guillermo Fernández, *op. cit.*, p. 86.

<sup>56</sup> Pier Paolo Pasolini, citado por Enzo Siciliano, Enzo Siciliano, *op. cit.*, p. 167.

salvaje, genuino y auténtico en su vitalidad, comparado con el amodorrado mundo de la alta burguesía económica, ignorante e ideológicamente pequeñoburgués.

Lo que cuatro años después sería el capítulo uno de la novela se publica por primera vez en 1951 en la revista literaria *Paragone*, con algunas variantes, como es de esperarse. A primera vista, la novela nace como un gesto de admiración hacia la ciudad que, junto con sus muchachos desprotegidos, adopta al autor: “Parece ser que Pier Paolo escribía sin concederse descanso, para posesionarse al máximo de la ciudad: desde la individuación de un detalle, su ojo se levanta sobre la maraña de callejones, hasta perderse sobre los pelados prados de las periferias.”<sup>57</sup> De la urbe lo maravillan los autobuses que cruzan el centro desde *Monteverde* hasta la estación *Termini*, pero también los urinarios de *Lungotevere*. Con un aire obsesivo, escribe todo lo que encuentra a su paso: jugadores de fútbol, niños vendedores de castañas, muchachos que van a *rubbà*<sup>58</sup> para comprarse una camiseta apenas vista en un aparador o los que se venden por unas cuantas liras bajo algún puente. Es claro que el escritor entabló una relación bastante sólida, casi inmediata, con Roma y sus arrabales contrastando con la cúpula de San Pedro a lo lejos. La fascinación por los ambientes populares y un impulso hacia los *ragazzi*, aún a salvo del monstruo llamado homologación cultural, colman su mirada de imágenes plenamente líricas: “Así, gradualmente esta pasión lo empujó hacia una investigación sociológica y lingüística de la nueva realidad que, después de sus primeros años en la campiña friulana, se desplegaba ante sus ojos.”<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Enzo Siciliano, *op. cit.*, p. 169.

<sup>58</sup> Forma dialectal romanésca del verbo *rubbare*: robar.

<sup>59</sup> Caterina Briguglia, “La oralidad fingida en *Ragazzi di vita* de Pier Paolo Pasolini: Reflexiones sobre su traducción al catalán y al castellano”, en *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*, Frank & Timme, Berlín, 2011, p. 136.

En cuanto a los personajes principales de la novela, son todos bastante jóvenes, seres vulnerables que, como en estado de suspensión, tratan de sobrevivir para llenar sus necesidades más básicas (comida, dinero y sexo). Si bien el autor presenta la vida en su estado misérrimo al dar voz a los jóvenes de los arrabales que ven en la delincuencia un *modus vivendi* inmediato, no hay un sentido de compasión por éstos, como sí lo hay cuando en la novela aspiran, ya en la edad adulta, a convertirse en un reflejo de la sociedad pequeñoburguesa, conformista ante los ojos del autor. De hecho, en la obra, los personajes que trabajan apenas ganan lo mismo que los que delinquen, pero los que trabajan llegan a su casa para seguir una vida que sólo consiste en despertarse, comer y dormir para volver a despertarse e ir a laborar.

Estructuralmente hablando, no hay una verdadera trama, sino episodios de la vida de unos chicos que tienen en común un destino de marginación y violencia. Al haber sido privados de una infancia verdadera, conservan algo infantil en sus improvisadas alegrías y en sus explosiones de ira con un fondo de inocencia que el autor contrasta con la degradación del mundo burgués.

Tratándose del contexto de producción, los mismos años cincuenta, que abren la puerta al éxito literario del autor, paradójicamente representan a su vez la época de una sociedad reaccionaria que responde de manera vacilante ante la circulación de las costumbres europeas. Exhibir al proletariado, su forma de hablar, exigía mostrar a un sector que avergonzaba a la nación ante el estatus adquirido por la lengua de Dante. Pasolini responde a esta sociedad tradicional con *Ragazzi di vita* en 1955, un homenaje a las barriadas de la periferia, novela donde el escritor traslada a los personajes del subproletariado, incluida la viveza lingüística de su hablar, para ponerlos en el lugar

central dominado por la literatura nacional. Como consecuencia, este acto resulta incómodo para la sociedad homologadora porque el escritor pone al desnudo la mala consciencia de un país aferrado a prejuicios morales, sociales y lingüísticos. “Era el esqueleto escondido en el armario, y aquel esqueleto tenía un lenguaje prepotente, vituperante.”<sup>60</sup>

En consecuencia, el escándalo por la novela no se hizo esperar y fue tachada de pornográfica. Sin embargo, las verdaderas intenciones de la censura tenían que ver con que el texto en sí es ya un manifiesto político porque desentierra, con la novedad de un estilo bastante elaborado, el arrabal existencial de la sociedad italiana. Como es de esperarse, semejante hecho incomoda a esa nación recién curada de las graves heridas que había dejado la guerra y el fascismo.

Es así como el 29 de diciembre de 1955, el fiscal de la República en Milán expedía citatorios a Aldo Garzanti (editor) y Pier Paolo Pasolini, acusados de publicación obscena. Finalmente, el caso se resolvió gracias a la ayuda de algunos intelectuales que participaron a favor de la obra. Con respecto de esto, dice Enzo Siciliano:

Los arrabales romanos, su magma humano y social, constituían un preocupante cinturón en torno a la capital. Acta de acusación contra Gobiernos que no lograban liberarse de herencias fascistas. El cáncer social y urbanístico de aquellos arrabales había sido querido por la dictadura de Mussolini: la guerra y la posguerra habían cronicizado la situación. La nueva democracia despegaba hacia el bienestar económico, pero aquella visible lacra, ululante lacra humana, se extendía cada vez más, semejante a una metástasis.<sup>61</sup>

A esta agresión se unió también parte de la crítica literaria marxista y fue así como se tachó a la novela de “equivoco lingüístico” y de “equivoco de contenido”, de falso verismo de las palabras y de lo turbio de la inspiración. Algunos partidarios del

---

<sup>60</sup> Enzo Siciliano, *op. cit.*, p. 190.

<sup>61</sup> *Idem.*, 191.

marxismo reaccionaron ante lo que ellos mismos denominaron la invención pasoliniana del subproletariado romano. Sin embargo, ¿constituía una arbitrariedad filológica la inclusión del romanesco en la novela? Lo que se ignoró en ese momento fue el hecho de que Pasolini no era un experto en jerga pero, como un antropólogo, vagabundeaba por las barriadas apuntando nombres y expresiones populares para poder construir su novela. Entre los chicos que el autor frecuentaba en el arrabal había descubierto a un consultor, Sergio Citti, a quien Pasolini llamaba “mi viviente léxico romanesco”, mismo que lo instruye en el aprendizaje del habla viva romana. De esta forma, el escritor lo digiere y reproduce; así se impregna en ese contexto, mimetizándose entre sus personajes.

A pesar de esto y partiendo de la acusación de arbitrariedad filológica, los críticos discutían el crédito de la realidad a la que el autor hacía referencia. Por paradójico que pueda parecer, era la misma intención realista la que traicionaba a la propia obra, es decir, en su afán de representar una realidad de manera cruda, el autor la había colmado de un carácter extraño. Consciente de esto, dice Pier Paolo Pasolini: “Las expresiones dialectales y jergales me son absolutamente necesarias para escribir [...] son ellas las que me dan la alegría necesaria para comprender y describir a mis personajes [...] aunque puedan ser oscuras.”<sup>62</sup>

Más allá de estas discusiones, la realidad era que *Ragazzi di vita* ya había cumplido su cometido político: el despertar las conciencias hacia la otra cara de Roma, no la papal, sino la de los arrabales; lo cual demuestra que la existencia del subproletariado no era un problema solamente estético. Hubo intelectuales que alababan la obra del autor por descubrir espacios hasta ahora ignorados, mientras que otros, como

---

<sup>62</sup> Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940.1954*, apud Miguel Ángel Cuevas, *op. cit.*, p. 54.

Italo Calvino, autor que más adelante apoyará de manera tajante la universalidad de la lengua estándar, rechazaban totalmente el uso de cualquier variedad lingüística como recurso narrativo. Estas posiciones traían a flote cuestionamientos bastante serios, desde la posibilidad de traducción de las variantes lingüísticas marginales a otras lenguas, hasta la función del escritor. Por un lado Calvino afirmaba que con el italiano estándar finalmente se llegaba a una traducibilidad y transparencia que se solidificaría por medio de una literatura pura y universal, despojada de toda cuestión histórica y nacionalista. Por otro, Pasolini se decantaba por el papel ético y sin filtros del escritor y por una literatura que exhibiera la hipocresía social dominante de la época. Por lo tanto, se trataba de cuestiones totalmente antagónicas.

### **2.3.1 El estilo de *Ragazzi di vita***

En cuanto al estilo, ya se ha subrayado que con un afán casi obsesivo Pasolini vierte en su novela el mundo de lumpen romano por medio del uso de un registro lingüístico claramente popular. De ahí que el romanesco representa uno de los pilares sobre los que se erige el estilo de la novela: la llamada mimesis pasoliniana. Este acto marca un claro acercamiento a la vida de los personajes, así como un acto ético por parte del autor, ya que privar de una voz auténtica a los “chavos de los arrabales” habría sido inmoral. La adopción del dialecto y la jerga de la “mala vida” abre el momento de explosión lingüística que caracteriza los diálogos, cuando el micrófono es dado directamente al hablante, parafraseando a Francesco Muzzioli. No obstante, el contraste entre el espacio oral y el escrito no sólo se da por medio de la relación dialecto romanesco vs. italiano estándar, sino también por la proximidad o inmediatez comunicativa que caracteriza al

discurso plenamente oral, de ahí que la sintaxis de los diálogos sea mucho más parca que la de la voz narrativa:

Agnolo chiese: “Addò sta er Riccetto?”  
“È ito a fasse ’a comunione, è ito,” gridò Marcello.  
“L’animaccia sua!” disse Agnolo.<sup>63</sup>

Agnolo preguntó:  
–¿Dónde está el Riccetto?  
–Se fue a la comunión –gritó Marcello.  
–Que no se le atragante –dijo Agnolo.<sup>64</sup>

En otro punto, así como el exceso de palabras altisonantes en algunos momentos puede resultar fastidioso para el lector, tratándose del insulto, éste se repite algunas veces en la misma página una y otra vez. De hecho, en el primer capítulo la expresión *li mortacci*, en todas sus modalidades, aparece alrededor de quince veces: “Encontramos un ejemplo en la escena en la que los chicos se están bañando en el Tiber y disfrutan del río ‘charlando’ entre ellos (PP 22): en un párrafo de apenas veinticuatro líneas encontramos siete veces la expresión *li mortacci* ‘me cago en los muertos’ y, en la mayor parte de los casos, como única expresión verbal emitida por los interlocutores.”<sup>65</sup> Es claro que no hay un intercambio comunicativo entre los personajes y el autor no se detiene en detallar su mundo interior: “Se trata más bien de una antología de formas jergales y de gestualidad típica, a las que hay que añadir la presencia de imágenes de morbosa violencia, al límite de lo humano.”<sup>66</sup>

Ahora bien, mientras en los diálogos predomina la forma jergal con toda su fuerza expresiva, la voz que recuerda o explica las partes dialogadas se destaca por la inclusión

---

<sup>63</sup> Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 1970, p.7.

<sup>64</sup> Pier Paolo Pasolini, *Muchachos de la calle*, tr. Attilio Dabini, Planeta, Barcelona, 1973, p. 9.

<sup>65</sup> Caterina Briguglia, *art. cit.*, p. 138.

<sup>66</sup> Caterina Briguglia, *op. cit.*, p. 87.

de largos fragmentos en un lenguaje narrativo, con una estructura sintáctica italiana, aunque hay ocasiones en las que llama la atención la inclusión de palabras jergales o dialectales insertadas en la narración, de modo que el narrador parece colocarse en el nivel de sus personajes, como si fuera uno de ellos:

Era quel **fijo de na mignotta** del Riccetto con degli altri amici. Così andò in giro con loro.<sup>67</sup>

Era el Riccetto, aquel **hijo de perra**, en compañía de otros amigos. Se unió a ellos.<sup>68</sup>

Asimismo, la configuración estilística de la novela se ve enriquecida por la presencia de un tercer registro, sobre todo cuando se trata de la descripción del paisaje de las barriadas o los escenarios del Tíber.

Dietro il Ponte Bianco non c'erano case ma tutta una immensa area da costruzione, in fondo alla quale, attorno al solco del viale dei Quattro Venti, profondo come un torrente, si stendeva calcinante Monteverde. Il Riccetto e Marcello si sedettero sotto il sole su un prato lì presso, nero e spelato, a guardare gli Apai che fregavano la gente.<sup>69</sup>

Tras el Ponte Bianco no había casas, sino un inmenso baldío, donde iban a construir; y más allá, partido por la avenida dei Quattro Venti, que abría un surco profundo como un torrente, se extendía, calcinado, el barrio de Monteverde. El Riccetto y Marcello se sentaron al sol, en el terreno negro y pelado, mirando a los Apai, que saqueaban a la gente.<sup>70</sup>

Si bien este desnivel entre los registros exhibe el engranaje de un trabajo lingüístico-sociológico llevado a cabo por el escritor, al mismo tiempo plasma en la escritura las diferencias entre las clases sociales. Por lo tanto, las descripciones, elaboradas con un lenguaje altamente lírico se contraponen drásticamente con el estilo de

---

<sup>67</sup> Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi...*, p. 8.

<sup>68</sup> Attilio Dabini, *op. cit.* p. 10.

<sup>69</sup> Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi...*, p. 10

<sup>70</sup> Attilio Dabini, *op. cit.*, p. 13

los diálogos. Es común también el uso del discurso indirecto libre a lo largo de la novela, recurso que permite que los personajes se expresen sin la interferencia de la voz narrativa. Así, al abandonar el papel de narrador omnisciente el autor se resiste a enjuiciar a sus *ragazzi*, recordándonos que el que observa no tiene derecho a juzgar el espectáculo.

### **2.3.2 La función del dialecto en la novela.**

Sin duda, la cuestión de la lengua acapara la mayor parte de los comentarios críticos respecto de la novela del escritor italiano. Previo a su conformación total, Pasolini empieza a escribir sobre los *ragazzi di vita* en los periódicos. Para entonces lo dialectal afloraba sólo en ligeros fragmentos a manera de diálogo. Sin embargo, poco a poco el antiguo mundo friulano de su infancia y este nuevo universo romano se funden el uno en el otro. El escritor encuentra así un vínculo que lo reúne con su pasado y que al mismo tiempo sustituye su interés por explotar un contorno aún desconocido: “Si la vida, en Roma, experimentó en Pier Paolo una potenciación alquímica, la literatura entrelazó tramas más sutiles. Cosió y recosió las roturas abiertas en su tejido.”<sup>71</sup>

Deteniéndonos en su función, la inclusión del dialecto efectúa una doble operación: por un lado contrasta la sonora intensidad del romanesco con la tradición musical del italiano estándar; por otro, exhibe la pugna que encarna el choque entre la lengua materna del escritor y la ideología fascista: símbolo de oposición pasoliniano. A propósito del dialecto romanesco, Caterina Briguglia afirma: “Con esta lengua están contruidos enteramente los diálogos entre todos los personajes, como si el autor hubiera querido dejar el micrófono a los chicos de la calle.”<sup>72</sup> Esta aseveración resulta bastante

---

<sup>71</sup> Enzo Siciliano, *op. cit.* p. 136.

<sup>72</sup> Caterina Briguglia, *art. cit.*, p. 138.

atinada si recordamos el esquema de Christian Mair, donde el autor trata sobre la motivación de tipo mimética. Es decir, hay en Pasolini un afán por comprometerse con una causa social que ningún escritor debe ignorar, ya que para él la literatura debía hacerse portavoz de la hipocresía social y cultural dominante en su época de producción. Tal impulso lo motiva a encontrar un nuevo modelo intelectual que le permita estudiar la realidad con una metodología crítica para así poder representarla sin filtros. Por lo tanto, esta elección lo obliga a absorber el lenguaje, que ya no es el de los campesinos friulanos, sino el del proletariado romano, para después reproducirlo escrupulosamente en la escritura. Así pues, esto habla de un procedimiento mimético filológico que aspira a una narración perfectamente creíble, apoyada en un lenguaje que se ajusta al objeto representado:

Pasolini infatti parte dalla scoperta di una nuova realtà sociale ed esistenziale, e dal rifiuto di esprimerla mediante una qualche convenzione falsificante: non tradurla, cioè, all'interno di un quadro razionale prefissato, ma avvicinarla col sentimento, amandola quindi in tutti i suoi aspetti, per quanto possano apparire abnormali o incomprensibili.<sup>73</sup>

Es así como el escritor hace de la recurrencia dialectal una suerte de motor que dará voz a sus personajes, porque la considera el medio más vigoroso para acercarse a la gente y calcar su mundo sin velos. Para él, éste es el único modo posible de mostrar su amor hacia el pueblo, así como de comprender y describir a sus personajes, por oscura que pueda resultar esta operación. Por consiguiente, la mimesis se da por medio de la adopción del romanesco, dialecto asociado a la clase baja o popular, pero también a la mala vida romana. Esta elección, una vez más, nos habla del papel del escritor que, en el caso de Pasolini, incomoda porque se resiste a esconderse detrás del juego de la escritura

---

<sup>73</sup> Francesco Muzzioli, *Come leggere "Ragazzi di vita" di Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano, 1975, p. 44.

y se dirige sin mediación a su lector, dejando que sean los jóvenes del lumpen romano los que tomen la palabra. Es justo Pasolini quien describe la fórmula característica de su estilo: “uso dialettale di specie verghiana: implicanti cioè una regressione dell’autore nell’ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico, mimetizzandolo incessantemente.”<sup>74</sup>

Aclarado el tipo de motivación, tendríamos que identificar la “actitud” del lenguaje en la novela, el cual, sin duda, estaría del lado de la revaluación que tiene como objetivo la dignificación de una variación lingüística marginada ante la lengua nacional. Este interés se ve claramente en *Nuove questioni linguistiche* (1964), ya que pone de manifiesto la postura que el escritor adopta cuando se trata de la relación entre los intelectuales italianos y la lengua literaria que éstos tienen a su disposición. Para el autor, no es posible hablar de una lengua nacional, entendida como expresión auténtica del espíritu, sino de una coine artificial y falta de vida en favor de la clase burguesa; si hay una lengua hablada, ésta no es más que un “italiano tecnológico”, ligado geográficamente al eje industrial del norte (Turín, Génova y Milán) y por lo tanto supeditado a cuestiones puramente utilitarias del nuevo sistema económico italiano.

Como consecuencia, esta transformación provoca un notable empobrecimiento lingüístico, ya que se rechaza la gran variedad de sinónimos y la expresividad de los diferentes dialectos, para acoger a una nueva lengua que prioriza su función informativa, por lo que Pasolini se resiste a recurrir a ésta como forma de expresión literaria, justo porque representa un lenguaje técnico-científico y televisivo, elaborado por la sociedad italiana neocapitalista en afán de sus planes de homologación. Esta postura, como afirma Mair, refiriéndose a la producción literaria de un sinnúmero de autores, habla de la

---

<sup>74</sup> Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, apud Caterina Briguglia, *art. cit.*, p. 137.

actitud que la variación no estandarizada tiene en el cuerpo literario. Cuestionar la vaguedad de la lengua nacional, para revalorizar las variedades dialectales, será uno de los motivos más recurrentes. En efecto, *Ragazzi di vita* muestra al romanesco en todo su esplendor, dotado de una multiforme vitalidad expresiva: “Un linguaggio in cui la contraddizione generale (tra sviluppo e sottosviluppo) si trasformava in esplosione verbale: l’invettiva e appunto il turpiloquio, tanto sgradevole ad orecchi benpensanti, erano il segno di questo prorompente vigore.”<sup>75</sup>

Interesante aquí es que se trata de un lenguaje colmado de obscenidades y giros lingüísticos que vale la pena examinar, y que, como ya mencioné, a veces termina aturdiendo al lector por su carácter exuberante, ya que en la misma página se repiten una y otra vez los mismos insultos, o el diálogo reside solo en intercambios de mofas e invectivas. De este modo, el lenguaje representado se regodea en la arrogancia, como un berrido largo que despierta del amodorramiento a la lengua estándar para exhibir su vacío; de la misma manera que los personajes se regodean en el cinismo de sus acciones para exhibir el vacío de la sociedad burguesa.

Finalmente, en cuanto al grado de integración textual, la novela presenta un nivel de tipo *loose*, en términos de Mair. A diferencia de su primera producción lírica, en la que sí hay una total inclusión del dialecto, en la novela el autor recurre a un uso parcial que se reserva a los diálogos. No obstante, es importante recordar que hay marcas dialectales en la narración. Asimismo, este desnivel estilístico que representa el contraste entre narrador y personajes, se reafirma cuando al describirse el paisaje de las barriadas o el río Tíber, se dispone de un lenguaje colmado de lirismo, el cual difiere de la estridencia expresiva que caracteriza los diálogos. Si bien, retomando los términos de Mair, la inclusión parcial

---

<sup>75</sup> Francesco Muzzioli, *op. cit.*, p. 45.

(*loose*) del dialecto de las barriadas romanas en la novela aspira a un público mucho más amplio, éste no deja de ser un público restringido. Es decir, el lector de *Ragazzi di vita* debía renunciar a todo prejuicio antes de abstraerse en su mundo narrativo. La naturaleza del dialecto, casi comparable al lenguaje extranjero, excluía del goce a todo aquel que no tuviera una familiaridad con el universo representado. Caso que se repite en la traducción, donde quizá habrá que exigir al lector que se prive de todo prejuicio, y lo que es más importante, que tenga una familiaridad con el universo representado que será objeto de estudio desde una aproximación teórico-traductológica.



## CAPÍTULO 3 *RAGAZZI DI VITA* Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

### 3.1 Los traductores y las traducciones

Con las cuestiones hasta ahora discutidas, así como las herramientas que el capítulo precedente nos otorgó, podemos llevar a cabo un breve estudio descriptivo de las traducciones al español del texto de Pasolini. En síntesis, este apartado acotará sobre los textos meta y la resolución de los mayores problemas de tipo traductológico a los que se enfrentaron los traductores, esto es, el trasvase del carácter del lenguaje presente en la novela. Sin embargo, antes de entrar en el núcleo de este apartado, quisiera detenerme en la observación del perfil de los traductores y ver qué tanto nos dice de éstos.

Los pocos, casi nulos, datos sobre la formación de los traductores resulta un obstáculo que impide ahondar en aspectos que resultarían relevantes para este apartado. No obstante, la parca información encontrada, reunida de diferentes fuentes, puede darnos una idea general sobre quiénes son los traductores de *Ragazzi di vita* al español.

**Attilio Dabini** (1902-1981).

Dabini fue uno de los tantos escritores italianos que, huyendo del fascismo, se exiliaron en Argentina durante la dictadura de Mussolini. No sólo tradujo del español al italiano, sino también del italiano al español. A propósito de él, dice Javier García Albero:

En 1955 apareció en Roma la primera y única traducción italiana de la novela *Mamita Yunai*. El autor de la traducción es Attilio Dabini, de quien es difícil encontrar datos biográficos pero cuya prolífica labor traductora, escritora y crítica permite descifrar la gran personalidad que se esconde detrás de ese nombre.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Javier García Albero, “La recepción del *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas en Italia y Francia: entre la proximidad lingüística y la divergencia cultural”, Ponencia presentada en el marco del *I Congreso Internacional de Lingüística Aplicada*, Universidad Nacional de Costa Rica, 2007, texto. p. 193.

Tratándose de su labor crítica y traductora en español, como colaborador en el periódico de posguerra de la revista *Sur* y crítico literario en *La Nación*, la figura de Dabini aparece como renovadora de las letras italianas en Argentina e introductora de esta literatura en Latinoamérica. Entre sus traducciones se encuentran autores como Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Guido Piovene, Elio Vittorini, entre otros.<sup>77</sup>

**Miguel Ángel Cuevas** (Alicante, 1958).

Cuevas es poeta, traductor y profesor de literatura italiana en la Universidad de Sevilla. Como profesor titular ha dirigido un par de tesis doctorales y tiene un sinnúmero de participaciones en congresos, así como en revistas. Además de Pier Paolo Pasolini, entre sus traducciones se encuentran autores como Vincenzo Consolo y Giuseppe Tomasi di Lampedusa.<sup>78</sup>

La primera traducción al español de la novela se publica en Buenos Aires en 1961 por la editorial Compañía General Fabril Editora bajo el título de *Muchachos de la calle*. La traducción es de Attilio Dabini. Posteriormente, en 1973, hay una segunda edición en la que aparece Planeta como editorial y se publica en España. El caso de esta traducción es interesante porque aparentemente es menos conocida que la de 1990. De hecho, dice Caterina Briguglia: “La primera versión al castellano, que data de 1990 y es obra de Miguel Ángel Cuevas para la editorial Cátedra, lleva por título *Los chicos del arroyo*, mientras que la catalana corrió a cargo de Juan Casas y se realizó en la editorial Edicions 62, en 1994.”<sup>79</sup> Esta afirmación nos dice dos cosas: quizá se desconozca la traducción de

---

<sup>77</sup> Cf. Javier García Albero, *op. cit.*

<sup>78</sup> Los datos fueron tomados de la ficha personal del autor que aparece en el portal oficial de la Universidad de Sevilla, Consultado el 11 de enero de 2015.

<sup>79</sup> Caterina Briguglia, *art. cit.*, p. 135.

Dabini a causa de una menor difusión; o la superioridad del mercado español sobre el argentino provoca, a partir de la misma obra, una suerte de rechazo que facilita la circulación de un segundo texto en una cultura específica: la del español peninsular.

En el caso de España, la recepción de la novela pudo verse afectada por la moral ultraconservadora que definió la dictadura de Franco. Como ya adelantó la cita de Briguglia, no es sino hasta 1990 que *Chicos del arroyo* se traduce en el país ibérico; la editorial que publica la traducción es Cátedra y la versión es de Miguel Ángel Cuevas. A manera de paréntesis y remitiéndome a dos términos utilizados por Rosa Luna, me parece necesario diferenciar aquí entre versión y variante, ya que el caso de Miguel Ángel Cuevas así lo requiere. Al hablar de versión nos estaremos remitiendo a una traducción dada por uno o varios autores a un determinado texto origen; en el caso de la variante, será cada una de las diversas versiones presentadas por un mismo traductor.<sup>80</sup> Por último, *Chavales del arroyo* se publica en 2008 como nueva edición revisada, variante de la versión de 1990, y se publica por la editorial Nórdica.

### **3.2 *Muchachos de la calle* y *Chicos del arroyo*, entre dos visiones metodológicas.**

Antes de aterrizar en el estudio descriptivo de las traducciones, me resulta necesario presentar una visión general de lo que, a grandes rasgos, puede ilustrar las estrategias traslativas llevadas a cabo por los traductores. Indudablemente, tanto Attilio Dabini, como Miguel Ángel Cuevas, están conscientes de la dificultad de plasmar en sus traducciones el carácter del lenguaje incorporado en la novela, lo que Italo Calvino definía como la excesiva “italianidad.”<sup>81</sup> Como veremos más adelante, la manera en que

---

<sup>80</sup> Rosa Luna, *op. cit.* p. 59.

<sup>81</sup> Cf. Caterina Briguglia, *art. cit.*, p. 140.

éstos se aproximan a la variación lingüística mediante criterios de selección diferentes, implicará resultados distintos de traducción. En este sentido, recurrir a los prólogos ayuda a entender, de manera global, los criterios llevados a cabo por cada traductor. Sin embargo, la versión de 1961, cronológicamente mucho más cercana a la publicación de la novela italiana, no cuenta con un prólogo en el que Attilio Dabini hable de su metodología. A pesar de esto, sabemos ya de entrada que el traductor se decantó por la conservación de un sinnúmero de expresiones dialectales originales ya que, previo a un brevísimo glosario donde se anota el significado al español de algunas de éstas, se incluye una nota a manera de aviso al lector donde puede leerse lo siguiente: “ADVERTENCIA: Además de los nombres propios, se han mantenido en su forma original algunas expresiones típicas usuales, algunas intraducibles, otras demasiado crudas, cuya comprensión, creemos, será intuitiva para el lector.”<sup>82</sup>

Ahora bien, si pensamos que toda estrategia traductológica elegida dependerá de la finalidad de la traducción y del contexto en el que se realiza, podríamos pensar que esta advertencia pudo haber estado supeditada a políticas editoriales que exigían al traductor italiano una determinada manera de llevar a cabo su trabajo. No obstante, y en el peor de los casos, si es el propio traductor quien la sostiene, y sólo está escudando su incompetencia y prejuicios en la naturaleza de la obra, esto reafirma la idea de que no basta con la simple habilidad lingüística en dos idiomas para poder traducir, ya que se requiere de un instinto lingüístico, difícilmente adquirido por alguien que traduce a una lengua que no es la propia, así como de una reflexión consciente sobre las estrategias traslativas y sus posibles efectos en la lengua meta. En otras palabras, se trata de ver qué

---

<sup>82</sup> Attilio Dabini, *op. cit.*, p. 5.

tanto los recursos pasolinianos que simulan el espacio oral en la novela han sido conservados o no por Dabini.

Como ya hemos mencionado, hay veces que la voz narradora presenta un viraje que provoca una clara inmersión en el mundo de los *ragazzi*, mimetizándose con ellos. Para esto, el narrador recurre a un abrupto cambio de registro en el que desciende sin miedo para contaminarse con el impropio; es decir, cómo entender que por un lado se muestre a estos personajes como héroes imberbes del arrabal, y que por otro se les tilde de malparidos:

Stava per caderci dentro, e affogarci come un indiano nelle sabbie mobili, quando fu fermato da uno strillo: “A Marcè, bada a Marcè!” Era quel **fijo de na mignotta** del Ricetto con degli altri amici.<sup>83</sup>

El ejemplo aquí presentado resalta una cuestión que ya se mencionó de manera breve al final del subapartado concerniente al estilo de la novela. Sin embargo, me parece válido regresar a ella desde una aproximación teórica. Por tal razón, previo a la crítica a la traducción de Dabini y aunque mi intención no sea llevar a cabo un estudio profundo sobre los actos de habla y la cortesía respecto del léxico pasoliniano, bajo una perspectiva pragmática quiero dejar claro que si bien la expresión dialectal despectiva *fijo de na mignotta* es puesta en boca del narrador, ésta no debe tomarse, en términos de Austin, como un acto de habla directo, sino más bien como uno de tipo indirecto. Serán pues los lectores y traductores perspicaces los que identificarán esta discrepancia entre la forma lingüística y la intención del hablante (su acto ilocutivo)<sup>84</sup> En otras palabras, habrá que preguntarse, una vez que nuestro narrador también se lanza ferozmente al más bajo

---

<sup>83</sup> Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi...*, p. 8.

<sup>84</sup> Cf. John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, tr. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Paidós, Buenos Aires, 2008.

escalón del sistema de castas, por medio de la reproducción del lenguaje estridente, ¿qué es lo que en realidad quiere comunicarnos con este descenso? La contestación a esta interrogante habría que buscarla en la concepción funcional de la cortesía en los estudios de Brown y Levinson, quienes hablan de este comportamiento humano para referirse a la noción metafórica de *face* (cara): la imagen pública que cada individuo tiene y reclama para sí. Se trata pues de no dañar la imagen ajena y salvaguardar la propia.<sup>85</sup> Lo interesante aquí es que al pronunciar el impropio, el narrador de *Ragazzi di vita*, aspira a lograr una interacción fluida con el otro (los personajes) ignorando su preocupación por la imagen de éstos y salvaguardando la propia. Para lograrlo, recurre al lenguaje soez que deja claro su afán de identificación total con los personajes descritos, un lenguaje que encarna el carácter violento de la supervivencia y que no admite mostrar un ápice de debilidad, de ahí que haya casos en los que el insulto no sea un dedo que apunte despectivamente, sino una suerte de enmascarado abrazo solidario que sólo puede darse entre iguales. Esta observación es válida también para muchos de los casos en los que el lenguaje soez se da entre los personajes:

Aòh, addò vai?” “A casa vado,” fece il Riccetto, “tengo fame.” “Vie’ a casa mia, no, a **fijo de na mignotta**,” gli gridò dietro il compare, “che ce sta er pranzo.” *Ragazzi...*, p. 4.<sup>86</sup>

Ahora bien, regresemos a las traducciones. En la versión al español de 1961, *Muchachos de la calle*, Dabini, acertadamente, mantiene este efecto por medio de un español estándar en el que se inserta un lenguaje soez en la voz narrativa:

---

<sup>85</sup> Cf. Maria Victoria Escandell Vidal, “Cortesía, fórmulas convencionales y estrategias indirectas”, *Revista Española de Lingüística*, 25, 1995, pp. 35-36.

<sup>86</sup> A partir de esta unidad de análisis se presentara parte del título de la obra y el número de página al pie de la cita.

[...] en el que estuvo a punto de caer y ahogarse como un indio tragado por las arenas movedizas. Un grito lo detuvo:  
–¡Marcé! ¡Cuidado, Marcé!  
Era el Riccetto, aquel **hijo de perra**, en compañía de otros amigos.  
*Muchachos...*, p. 10

Sin embargo, quizá porque no quiere crear confusión en sus lectores, el traductor no es consistente en su traslado, ya que como bien se verá en el siguiente ejemplo, omite el vulgarismo en su forma dialectal *rompicojoni* que de manera clara se repite como un eco en la voz narrativa, antes pronunciado por uno de los personajes, provocando que el narrador se aleje del mundo de los personajes, cuando lo que se quiere es retroceder en éste:

Intanto Giggetto continuava: “Sti **rompicojoni** de ragazzini... ve potessino amazzavve tutti, voi e chi ve ce manna...” Avviliti i tre **rompicojoni** si svestirono e restarono coi panni in mano. *Ragazzi...*, p.18

Entretanto, Giggetto seguía:  
–**Mamarrachos** que no sabéis más que fastidiar..., al diablo vosotros y los que os han mandan venir aquí...  
Acobardados los tres **muchachos** se desnudaron y se quedaron con la ropa en las manos. *Muchachos...*, p. 21.

Del mismo modo, al conservar en su totalidad algunas expresiones dialectales en su forma original, sobre todo en el caso de la típicamente romana *li mortacci* que aparece una y otra vez en la novela, se subraya la singularidad del texto fuente, pero se renuncia a lo que Briguglia denomina “la violencia expresiva” de la novela. Y es que ya desde entonces se podía hablar de la pérdida semántica que había sufrido la expresión que aunque funge como ofensa, también puede expresar sorpresa e incredulidad; asunto que Dabini pasa por alto, aun cuando está consciente de este fenómeno. Esto se verá ejemplificado más adelante en la sección dedicada al tratamiento del insulto. Asimismo,

al afirmar la supuesta intraducibilidad de algunas expresiones dialectales, se sobrevalora la expresividad de la lengua italiana, la lengua materna del traductor, para conceder menor importancia al grado de expresividad de la lengua meta, el español. En otro caso, al adjudicarse la inclusión de un glosario para guiar a su lector, el traductor italiano estaría traicionando el PCA, ya que Pasolini jamás incluyó un glosario, ni siquiera pensando en un posible público italiano no familiarizado con el romanesco. Por último, las compensaciones son parcas. Es decir, mientras en el texto original todos los diálogos están caracterizados de manera uniforme, y la vez contundente, por el romanesco, en la traducción muchas veces desaparecen las marcas orales, cuando podrían ser recuperadas por medio de otras estrategias que el español admite:

Che stai a fà?” “**Me lo porto** a casa, **me lo porto**, “ rispose il Riccetto. “**Vie’** con me, a **fesso**, che s’**annamo** a **prenne** la **robba** più **mejo**.” *Ragazzi...*, p. 3

–¿Qué estás haciendo?

–Me la llevo a mi casa –contestó el Riccetto.

–Ven conmigo, **papanatas**, que vamos a buscar algo mejor. *Muchachos...*, p. 9

A diferencia de Dabini, el traductor español sí elabora un prólogo, lo suficientemente extenso, donde expone la complejidad de trasladar la intensidad del lenguaje pasoliniano. Al hacer énfasis en las dificultades que una traducción puede traer en este sentido, pues en el texto fuente el uso deliberado de una lengua popular está fuertemente cargado de lo que él llama “la ideologización”<sup>87</sup>, el traductor manifiesta la dificultad extraordinaria de su trabajo, al mismo tiempo que se defiende de las probables desviaciones estilísticas, lo cual resulta ya una primera estrategia a su favor. De más está

---

<sup>87</sup> Cf. John mendoza, “Pier Paolo Pasolini: la ideología de la pasión y la pasión de la ideología”, Periódico de poesía de la UNAM, número 47, marzo, 2012. Consultado en su versión electrónica el 11 de enero de 2015.

decir que Cuevas justifica sus intenciones de proponer una nueva versión de la novela al decir lo siguiente:

La traducción con la que hasta ahora contaba el lector español no respondía satisfactoriamente a mi juicio a las exigencias planteadas por el original italiano. El lenguaje de los personajes permanece a nivel de decorosa irrealidad en todo ajeno a una expresividad jergal [...]; a menudo se recurre a la práctica de mantener en su formulación original expresiones presuntamente intraducibles, cuando lo son aunque sólo posean a veces valor interjetivo[...]<sup>88</sup>

Queda claro que se cuestiona la versión precedente, aunque no se menciona ni el nombre del traductor ni el título de la traducción, al considerarla no funcional para el público, no de habla hispana, sino para el español; lo cual ya apunta hacia una perspectiva de tipo etnocentrista y por lo que se propone una retraducción basada en elementos lingüísticos enmarcados en un espacio propiamente peninsular con el objetivo de satisfacer las expectativas de un público mucho más local. En cuanto a sus estrategias traslativas, a pesar de que Cuevas recurre a un nivel de lengua coloquial que, sin duda, aspira a la inmediatez comunicativa que caracteriza la oralidad, se hace uso de una lengua que no indica un origen geográfico en específico, por ejemplo Madrid, Barcelona, Sevilla u otra metrópoli española; lo cual ocasiona que en su versión desaparezcan los rasgos dialectales de la novela, aunque sí se transmite la idea de hablantes pertenecientes a un ambiente social equiparable al descrito por Pier Paolo Pasolini en *Ragazzi di vita*.

Con respecto al destinatario, como bien menciona Rosa Luna, es el traductor quien determina si su lector será de tipo universal o más bien colectivo; es decir, en nuestro caso un hablante de español o un hablante de una determinada variedad del español. En este sentido, la versión de Cuevas tiene muchas más marcas del español

---

<sup>88</sup> Miguel Ángel Cuevas, *op. cit.*, p. 55.

peninsular que, fácilmente resultan reconocibles por su extrañeza para lectores más heterogéneos; mientras que Dabini parece recurrir a un español mucho más genérico:

Con una **compagnia di maschi** uguali a lui, tutti vestiti di bianco, scese giù alla chiesa della Divina Provvidenza, dove alle nove Don Pizzuto gli fece la comunione e alle undici il Vescovo lo cresimò. *Ragazzi...*, p.1.

1.- Con un **grupo de muchachos**, todos iguales a él, bajó a la iglesia de la Divina Provvidenza, donde a las nueve el padre Pizzuto le dio la comunión y a las once el obispo lo confirmó. *Muchachos...*, p. 7

2.- Con una **cuadrilla de críos** como él, todos vestidos de blanco, bajó a la iglesia de la Divina Provvidenza, donde a las nueve Don Pizzuto le dio la comunión y a las once el obispo lo confirmó. *Chavales...*, p. 70.

A propósito de la versión de Cuevas, se dice en un foro de traductores literarios argentinos: “nadie pondría como título *Chavales del arroyo* a *Ragazzi di vita*, uno de los libros más sorprendentes y hermosos que leí en mi preadolescencia, cuando lo editó Muchnik (Los libros de Mirasol) y se llamaba *Muchachos de la calle*. Ocurría en un barrio de Roma, no en Pan Bendito.”<sup>89</sup>

Resulta fácil encontrar ejemplos para apoyar o descalificar cada estrategia, no obstante, más allá de discutir los aciertos entre una versión y otra se quiere dejar claro que, cada una representa diferentes maneras de conservar la idiosincrasia lingüística alojada en la novela italiana por medio de estrategias diferentes que enriquecen el debate planteado en nuestro marco teórico, ya que no solucionan del todo las problemáticas generadas en lectores más extensos.

---

<sup>89</sup> Jorge Frondebider, “¿Jugamos como caballeros o como lo que somos?”, Club de traductores literarios de Buenos Aires, viernes 19 de julio de 2013. Blog electrónico sobre temas de traducción.

### 3.3 Criterios y selección del corpus para un análisis contrastivo

He ya destacado a lo largo de este estudio lo que considero que son los elementos estilísticos que constituyen *Ragazzi di vita*; los que a su vez representan el principal obstáculo para el traductor. El subapartado precedente preparó el terreno para un análisis mucho más puntual que llevaremos a cabo en las siguientes páginas. En cuanto al tratamiento y selección de las unidades de análisis, me remitiré al capítulo de la tesis de Rosa Luna, titulado “El corpus: herramienta de investigación traductológica.”, entendiendo como *corpus* “el conjunto de enunciados producidos en un determinado código con sus versiones o variantes de traducción en otro (s) código (s) que serán objeto de análisis, desde una determinada perspectiva teórica, con el fin de extraer constantes o variantes respecto del comportamiento interlingüístico.”<sup>90</sup>

En cuanto al material disponible, trabajaré con dos versiones, y una variante, cuando sea necesario. La ventaja del trabajo con versiones y variantes, remitiéndonos a Luna, brinda al traductor un enorme potencial de análisis tanto en el nivel sincrónico como en el diacrónico. En este caso, una aproximación a un análisis mucho más descriptivo-contrastivo será el tomar las dos versiones y la variante, con la finalidad de identificar la metodología de cada uno de los traductores, así como las variedades dialectales hispanas, las preferencias estilísticas de cada uno, el tipo o grado de funcionalidad de las distintas versiones en lectores heterogéneos, entre otras. Analizar una por una las estrategias de los traductores tomaría más espacio del que es prudente en este apartado, ya que los ejemplos son innumerables. Así pues, delimitando el *corpus*, y dada la presencia obsesiva del lenguaje jergal romano en la novela, me parece oportuno

---

<sup>90</sup> Rosa Luna, *op. cit.*, p. 59.

exponer sólo dos de los tantos modos en los que se representa el discurso oral en la novela.

### 3.3. 1 Las formas apocopadas

Los ejemplos siguientes muestran la presencia de marcas dialectales que, por medio de formas apocopadas de adverbios y verbos, transmiten oralidad y, por ende, inmediatez comunicativa. Veamos, pues, si los traductores logran mantener este efecto en sus respectivas versiones:

<p>“Aòh, <b>addò</b> vai?” “A casa vado,” fecece il Riccetto, “tengo famme.” “<b>Vie</b>’ a casa mia, no, <b>a fiijo de na mignotta</b>, “ gli gridò dietro il compare, “che ce sta er pranzo.” <i>Ragazzi...</i>, p. 5.</p>
<p>–Aòh, ¿<b>adónde</b> vas?          – Me voy a casa –Contestó el Riccetto–, tengo hambre.          –¿Cómo? ¿Y no te <b>vienes</b> a mi casa, <b>hijo de tu madre</b> –le gritó viéndolo irse el compadre–, que nos espera el almuerzo? <i>Muchachos...</i>, p.8.</p>
<p>–Eh, ¿<b>dónde</b> vas?          –Me voy a mi casa –contestó el Riccetto–, tengo hambre.          –Pues <b>vente</b> conmigo, <b>joder</b>, que para eso está la comida de ahora, ¿no? –le dijo el padrino. <i>Chicos...</i>, p. 70.</p>
<p>–Eh, ¿<b>dónde</b> vas?          –Me voy a mi casa, contestó el Riccetto–, tengo hambre.          –<b>Vente</b> conmigo, <b>capullo</b>, que en mi casa comerás, ¿no?–le soltó el padrino. <i>Chavales...</i>, p. 20.</p>

De entrada, la versión de Dabini se inclina por la conservación de la expresión dialectal *Aòh*<sup>91</sup>, que en el texto de partida intensifica la pregunta del padrino hacia el personaje principal; mientras que Cuevas la traslada sin ninguna dificultad con la interjección *Eh*, que, como bien sabemos, se emplea para atraer la atención del oyente. Sin duda, ambas versiones mantienen la equivalencia funcional, pero la versión de Dabini

<sup>91</sup> Aunque no la traduce en el texto, sí la incluye en su lista de expresiones dialectales. *Aòh*: Exclamación romanésca; a veces no tiene más que el significado de una voz que subraya lo que se dice. La definición es de Attilio Dabini.

nos reafirma que el traductor no es constante en el traslado de expresiones dialectales al español, aun cuando se pueden traducir sin dificultad.

Caso aparte es el tratamiento de las formas apocopadas, ya que es fácil darnos cuenta que éstas desaparecen en ambas versiones. Ahora bien, remitiéndonos al cuadro presentado por Rosa Luna en nuestro marco teórico, al estandarizar lo que en *Ragazzi di vita* aparece como dialectal, se provoca una incompatibilidad funcional, ya que durante la operación traslativa no se respeta el tipo textual original. Sabemos que la lengua de llegada no acepta las formas apocopadas del modo que sí lo hace el romanesco, de ahí que no pueda exigirse que una traducción al español las mantenga. No obstante, como fenómeno lingüístico, la aféresis resulta una alternativa bastante oportuna, si pensamos que su origen se debe al uso del lenguaje de manera popular, muchas veces en su modalidad oral. Es posible que en el caso de los dialectos hispanos utilizados, no sea posible esta operación, en cambio el español de México aceptaría una construcción del tipo:

“Y ’ora, ¿’onde vas? “**pus** a mi casa,” dijo el Riccetto, “ya hace hambre.”  
“Vente **pa’** la casa, cabroncito,” le alcanzó a gritar su padrino. , “**yastá** la comida.”

Otro ejemplo es:

Era dal mattino che non rincasava: la madre lo menò “ <b>Addò</b> sei <b>ito</b> , disgrazziato,” li gridava crocchiandolo. <i>Ragazzi...</i> , p.8.
No había vuelto a casa desde por la mañana. Su madre le pegó. – ¿Por <b>dónde</b> has <b>andado</b> vagando, desgraciado? –le gritaba, sacudiéndolo. <i>Muchachos...</i> , p.11.
Desde por la mañana no había vuelto a casa; su madre le zurró. –¿ <b>Dónde</b> has <b>ido</b> , <b>renegao</b> ?– le gritaba, sacudiéndole. <i>Chicos...</i> , p.73.

Como ya hemos visto, además de la viveza expresiva del texto fuente, en las versiones presentadas se atenúa el carácter de inmediatez comunicativa que reside en la

economía lingüística de las formas orales; en consecuencia, hay una expansión que se ve claramente en la versión de 1961 que, una vez más, estandariza la forma dialectal con: “Por dónde has andado” Además de que se agrega el gerundio del verbo vagar, que no se encuentra en el texto de Pasolini. Sin duda, en español de México este caso ayuda a solucionar el problema con la contracción “ontabas”, recuperando con la aféresis las dos formas apocopadas del romanesco *Addò sei ito*:

No había regresado a casa desde la mañana: su madre lo zarandó. “**Ontabas**, desgraciado,” le gritaba, apaleándolo.

Por su parte, con la intención de aludir a un registro oral, Cuevas, en el nivel morfológico y como estrategia de compensación, recurre a la transgresión de la lengua estándar incluyendo la grafía del participio pasado, con terminación *ao* y no *ado*, como también se verá en los siguientes tres ejemplos:

1. –Has **estao** alguna vez en un barco en el mar? –preguntó curioso el Ricceto. p. 78
2. –Tú en barco me huelo que has ido lo que yo, **atontao** –dijo desdeñoso el Riccetto. p. 78
3. –¡Ay, dios! ¿Qué te ha **dao** un aire, Marcè? p. 79

La propuesta de Cuevas nos remite inmediatamente al esquema presentado por Josep Marco, donde una vez que se decide llevar a cabo una traducción “marcada”, se tiene que elegir entre un lenguaje convencional o uno transgresor. Así que, si se opta por el segundo, se aceptará entonces la idea de violar, con la elisión de vocales o consonantes, la norma ortográfica de la lengua de llegada. Esta estrategia trae a flote sólo la efectividad parcial de todo intento de recuperar el carácter del lenguaje en la novela, ya que, si bien se aspira a trasladar el contraste entre el italiano y el romanesco por medio de un español

normativo en la narración, *versus* uno transgresor en los personajes, la totalidad de los rasgos empleados no apunta a un dialecto en concreto, es decir, para un lector español la pérdida de la –d– intervocálica en los participios puede evocar un modo de hablar andaluz, murciano, etc. Pero también podemos cruzar el Atlántico y los ejemplos de Cuevas pueden leerse como una variedad caribeña. Pensando en las expectativas de un lector de español de México, no está de más preguntarse ¿qué efecto le produce este texto si lo lee con un acento veracruzano?

### 3.3. 2 El insulto

En cuanto al estudio del léxico socialmente sancionado, como bien se esbozó anteriormente, no hay duda de que la viveza expresiva del lenguaje en la novela se ve representada por medio del insulto y la imprecación puesta en boca de los personajes; al punto de volverse en algunos fragmentos la única forma de interacción entre éstos. Bajo esta premisa, el siguiente ejemplo nos será bastante útil para reflexionar en la multiplicidad de intenciones que se alojan en una sola expresión del léxico insultante:

il Ciccione partì, e scivolando sull’orlo dell’asse, mentre cadeva in acqua, urlò con una risata feroce: “**Li mortacci sua!**”, e Remo sulla riva, scuotendo il capo, allegro borbottò: “**Li mortacci**, che fforza che sei!” Pure il Bassotto li accanto, lungo sul marciapiede, ghignava, quando gli arrivò tra i ricci un malloppetto di fanga. “**Li mortacci vostra!**” urlò voltandosi furente. Ma non sgamò chi era stato, perché tutti guardavano ridendo verso il fiume. Dopo gli schizzò sul capo un altro malloppetto. “**A li mortacci**,” gridò. Andò a prendere di petto Remo.  
*Ragazzi...*, p. 21.

A primera vista puede parecer fastidioso para el lector que en tan sólo siete líneas la misma injuria aparezca alrededor de cuatro veces. No obstante, desde una perspectiva pragmática, habría que realizar una suerte de taxonomía para distinguir los actos de habla

en su nivel locutivo, ilocutivo y perlocutivo, así como los de tipo directo e indirecto, que caracterizan cada una de las apariciones en el párrafo citado; de esta forma es posible demostrar que una sola locución tiene la capacidad de expresar distintos compromisos comunicativos con el entorno; asunto que el traductor no puede pasar por alto a la hora del trasvase en la lengua meta.

Así pues, remitiéndonos al paradigma presentado por John L. Austin, las primeras dos apariciones de la expresión *li mortacci* estarían colocadas en el nivel ilocutivo de tipo indirecto, es decir, en la intención o el propósito concreto que tiene, en el primer caso, el *Ciccione* al emitir el insulto, incluida su finalidad que se distingue de lo que expresa directamente. En consecuencia, la expresión se vuelve un acto perlocutivo que quiere producir en el resto de los personajes un efecto de sorpresa o emoción. En cuanto al segundo caso, contiguo a la expresión aparece un “*che fforza che sei!*”, que claramente comunica un sentimiento positivo y de admiración por parte de *Remo*, al grado de volverse casi un cumplido hacia el *Ciccione*. *Grosso modo*, se echa abajo el carácter hiriente de la ofensa para ver que su intención concreta se coloca en el polo opuesto: el de la admiración representada por la incredulidad. Tratándose de las dos últimas apariciones, es claro que, a diferencia de las primeras dos, éstas sí manifiestan un acto de habla en el nivel locutivo de tipo directo; es decir, que se expresa directamente la intención. En otras palabras, no hay duda de que el Remo quiere ofender o provocar una reacción de desagrado o provocación en un tercer personaje: el *Bassotto*.

No está demás mencionar que, otro de los puntos que habría que tomar en cuenta a la hora de identificar los diversos actos de habla es la entonación en un posible contexto oral real, ya que por medio de ésta se puede revestir al insulto de nuevas connotaciones.

Como bien afirma Susanne M. Cadera: “en circunstancias normales, la comunicación está acompañada de rasgos suprasegmentales como la entonación, el ritmo, las pausas o la melodía, que no se pueden separar del código fónico y que no tienen correspondencia en el código gráfico.”<sup>92</sup>

En cuanto al tratamiento del insulto, nuestras versiones nos confirman que la actividad traductora no es un acto que se lleva a cabo en un espacio deshabitado, ya que se realiza desde un universo, una poética y una ideología propia que sin duda desembocará, sólo por mencionar una de las tantas problemáticas, en la disyuntiva de conservar o eliminar elementos que pueden resultar perturbadores para el lector, como si existiera un afán por protegerlo.

Para muestra, el siguiente fragmento ilustra las decisiones que nuestros traductores tomaron con respecto de la expresión *li mortacci*:

[...] el Ciccione se lanzó y, resbalando en el borde de la tabla, mientras caía al agua, gritó con una risa feroz:

–**Li mortacci sua!**

Y Remo, desde la orilla, moviendo la cabeza, murmuró:

–**Li mortacci**, ¡eres una potencia!

Echado en la acera, también se burlaba el Bassotto, cuando un puñado de barro le dio en los rizos.

–**Li mortacci vostra!** –gritó enfurecido, volviéndose a mirar.

Pero no pudo descubrir quién le había tirado, porque todos miraban, riendo, al río. Al poco rato, otro impacto.

–**A li mortacci!** –gritó. Y fue a tenérselas con Remo. *Muchachos...*, p. 25.

[...] el Ciccione arrancó, y resbalándose en el borde de la tabla, mientras caía al agua, soltó una risotada cerril. Remo en la orilla, meneando la cabeza, contento masculló:

–¡**Joder...**, qué poderío!

También el Bassotto. allí al lado, tendido en la acera, se guaseaba, cuando le fue a parar a los rizos un puñado de fango.

–¡**Sus muertos!** –Chilló furioso, volviéndose.

Pero no caló quién había sido porque todos miraban al agua, riéndose. Poco después le pringó la cabeza otro puñado.

<sup>92</sup> S. M. Cadera, *op. cit.*, p. 42.

–¡La madre que te parió...!  
Se fue para Remo. *Chicos...*, p. 85.

Primeramente, como estrategia traslativa y siempre que la lengua de llegada lo permita, lo ideal sería encontrar una misma expresión que pudiera dar cuenta de las diferentes intenciones que conciernen a la típicamente romana. No obstante, aspirar a una simetría en este sentido muchas veces resulta en una operación inútil. Así pues, vemos que la versión de Dabini conserva en su forma dialectal las cuatro apariciones; aunque, a manera de guía para sus lectores, el traductor la incluye, con uno de sus tantos significados, en el glosario que antecede a la traducción:

*Li morti, li mortacci*, etc.: Insulto típicamente romanesco que ofende a los antepasados, como otros insultos ofenden a la madre. Muy usado en todas sus formas (*li mortacci mia, li mortacci tua, li mortacci vostri, li mortè*, etc.), al punto que ya casi no se atiende a su brutal sentido literal.<sup>93</sup>

Una vez consciente de esta pérdida semántica mencionada por Dabini, tal parece que es el lector quien tiene que intuir, en el mejor de los casos, de qué intención se trata cada ocasión en la que aparece dicha forma. Y es que, justamente, uno de los efectos que se pierden al conservar la locución en su forma original es la multiplicidad lingüística expresiva del lenguaje callejero, ya que se descontextualiza su verdadero sentido al volverse uniforme en su presentación gráfica. De hecho, como ya se mencionó, en el capítulo primero de la novela *li mortacci* aparece alrededor de quince veces, pero el traductor italiano sólo la traslada al español la primera vez con: “Que no se la atragante”; en su modalidad que podría denotar incredulidad, cuando ya mencionamos que tiene otras intenciones.

---

<sup>93</sup> Attilio Dabini, *op. cit.*, p. 5

En otros casos, la versión de Dabini desdibuja la violencia del mundo de los arrabales representada por medio del lenguaje estridente, como si intentara suavizar el oído de su lector. En efecto, en el texto de Pasolini, hay expresiones que aparecen con puntos suspensivos, sobre todo en el caso de las que incluyen la palabra *cazzo* y *culo*. De ahí que aparezcan como: “*li c... sua!*”, “*Sto c...*” o “*Vaffan...*”. No obstante, se sabe que este hecho se debió a una censura de tipo editorial, más que a una decisión propia por parte del autor. Por último, en el caso de Dabini, algunos insultos desaparecen o se colma al texto de puntos suspensivos que apenas sugieren al lector ciertas frases, como si al cortarlas de tajo, los personajes se avergonzaran de pronunciarlas:

1. ¿Por qué no van a rascarse los c... a otra parte.
2. Vete a la...
3. La madre que te...
4. No seas...
5. ¡Que te...!
6. ¡qué m...!

Con respecto de la versión de Cuevas, se nota inmediatamente que hay una determinación por zarandear al lector con el mismo registro de violencia verbal, a pesar de que se omite el primer *Li mortacci sua* que aparece en el texto fuente, reduciendo a sólo a tres su aparición, conserva la intención del cumplido por medio del insulto con: “¡Joder..., qué poderío!”, que como interjección, puede expresar sorpresa. Asimismo, mientras en la novela italiana la expresión se repite de manera obsesiva, Cuevas, siempre enmarcado en el espacio del español peninsular, recurre a un sinnúmero de improperios por medio de un lenguaje marcadamente coloquial que, sin duda, remite a los jóvenes de la calle. A diferencia de Dabini, quien mantiene los puntos suspensivos que aparecen en el texto fuente, Cuevas traduce las expresiones censuradas, en su totalidad. Por ejemplo

en el párrafo siguiente, donde una vez más el narrador cambia el registro para colocarse en el nivel de los personajes. Nótese también la explicitación que hace Dabini al final:

*Ma più che i Tedeschi a impedire l'entrata e a **rompere i c...** erano gli Apai. p.5*

1961. Pero los que más impedían la entrada y **rompían los c...** eran los Apai, los de la Policía del África Italiana. p.11.

1990. Pero más que los alemanes, los que impedían la entrada y **tocaban mucho los huevos** eran los guripas italianos. p. 73

Además de los ejemplos ya vistos en Cuevas, presento algunos otros que van desde lo blasfemo y hasta lo escatológico:

1. No jodas
2. Vete a tomar por culo
3. ¡Cago en toda tu raza!
4. ¡Cago en su alma!
5. ¡Cágate!
6. ¡Cago en su alma jodida!
7. Gilipollas

En suma, el parco estudio contrastivo llevado a cabo en este subapartado pone de manifiesto la recurrencia obsesiva al dialecto de Roma, por parte de Pasolini, a la hora de caracterizar a sus personajes. En palabras de Briguglia: “Se trata de rasgos de la oralidad que no son universales, sino que remiten a un contexto geográfico y social concreto.”<sup>94</sup> Por lo tanto, una aproximación a otro idioma abre un abanico de opciones, todas polémicas y discutibles. Por un lado, Dabini cree mostrar una actitud mucho más respetuosa hacia el texto de partida al conservar en su forma original, marcándolas en cursiva, un sinnúmero de expresiones dialectales. En consecuencia, presenta una versión blanqueada de un texto original multicolor, en cuanto al trasvase de la riqueza lingüística

---

<sup>94</sup> Caterina Bribuglia, *art. cit.*, p. 148.

de la jerga de los suburbios romanos; lo cual podemos corroborar al notar la pérdida cuantitativa de las marcas orales en las unidades de análisis seleccionadas. Del mismo modo, el traductor recurre a la paráfrasis ante el problema de trasladar la densidad del lenguaje pasoliniano.

Por otro, Cuevas se apropia del texto de manera más directa, traduciendo al español incluso el epígrafe en romanesco que encabeza el primer capítulo de la novela. Además, conserva lo extranjero sólo en los nombres de los personajes que hacen referencia a la capital italiana; se decanta por la adaptación, donde a pesar de las nuevas connotaciones y el ambiente diferente al que remiten, se mantiene cercano al espíritu de la novela.



## CAPÍTULO 4 LA TRADUCCIÓN DEL PRIMER CAPÍTULO DE LA NOVELA

### 4.1. Criterios de traducción para el lector de español de México

El capítulo anterior puede adelantar ya el porqué ninguna de ambas versiones resulta funcional para el lector de español de México. A pesar de que *Muchachos de la calle* puede ser más legible, en un determinado momento, dado que el traductor recurre en menor grado a la adaptación de la novela a un espacio exclusivamente rioplatense, y tiende más hacia destinatarios heterogéneos, su aproximación al espíritu del texto es intermedia. A su vez, la versión y variante de Cuevas, se incrusta en un espacio exclusivo del español peninsular, donde tratándose del discurso oral, éste descansa en códigos culturales que no comparten los lectores del español mexicano, provocando que toda viveza expresiva se descontextualice ante sus ojos.

Dicho esto, parece que la siguiente reflexión es obligatoria: ¿cómo se dialoga con un texto conformado por diferentes planos lingüísticos? Pues bien, más allá de aspirar a una traducción estandarizada que deje patente que se trata de una obra sobre el subproletariado romano y su situación dentro de la sociedad capitalista de la posguerra, habrá que priorizar la referencia a la condición concreta de la clase obrera en la capital italiana, incluidos los rasgos orales que la caracterizan. Por ende, considero que vale la pena el esfuerzo por encontrar una nueva forma expresiva con una connotación semejante que construya, por ejemplo, una impresión de oralidad inscrita en el mundo del subproletariado mexicano. En otras palabras, se trata de no perder de vista la función comunicativa del texto de partida y llevar a cabo una propia experimentación lingüística en la que una variante represente la oralidad de la clase popular de la ciudad de México;

hecho que ya José Agustín hacía en 1968 al escribir “ey, linda, por qué no vienes acá paplaticar”<sup>95</sup>, en un cuento que pertenece a *Inventado que sueño*. Y es que si la traducción, como afirma Paul Ricoeur, permite el aprendizaje de la lengua propia mediante el acto reflexivo, del mismo modo, el estudio de fenómenos particulares, no sólo lingüísticos, en el texto fuente debería de instigar al traductor a preguntarse qué pasa en su cultura, ¿revela ésta hechos semejantes a la extranjera?

En cuanto a las estrategias textuales, a diferencia de los traductores al español estudiados, quienes recurren al diálogo convencional, con enunciados claramente separados con indicadores tipográficos y una división textual clara de los enunciados, mi versión aspira a mantener todos los aspectos narrativos y textuales del texto origen. Esto con la intención de mantener la aceleración y emotividad de la novela, así como de respetar el espíritu transgresor del autor, quien rompe las convenciones tipográficas de la época. Y es que como bien afirma Berman: “Le traducteur, qui est à la fois écrivain, génie créateur, érudit et critique, doit capter l’unicité de l’original, définir elle-même comme son “expression”, son “ton”, son caractère”, son “génie” et sa “nature””.<sup>96</sup>

En el caso de las estrategias de tipo lingüístico, reconociendo las posibles implicaciones ideológicas que deriven y aunque el paralelismo geográfico pueda juzgarse de anecdótico al buscar un juego de correspondencias entre las dos metrópolis, me parece válido postular que crear una especie de simetría cuantitativa sería llevar a cabo una operación inútil, ya que la manera de marcar la oralidad dependerá de estrategias específicas que pueden disminuir o aumentar la cantidad de elementos marcados en el texto fuente. Apoyado en mi memoria como habitante del barrio y sin la intención de

---

<sup>95</sup> José Agustín, *Inventado que sueño (Drama en cuatro actos)*, Planeta, México, 1985, p. 64.

<sup>96</sup> Antoine Berman, *La prueba de lo ajeno: Traducción y cultura en la Alemania romántica*, tr. Rosario García López, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006, p. 214.

traicionar la poética de la novela, la presente propuesta pretende trasladar a un contexto social similar peculiaridades lingüísticas propias que den cuenta de las intenciones que ha tenido el escritor italiano; es decir, la función determinada del romanesco en *Ragazzi di vita*, lo que Hjelmslev llama “connotación”, pero que Coseriu prefiere denominar “evocación”. Bajo esta premisa, habrá que elegir un sociolecto que en el español de México pueda evocar lo mismo, o casi lo mismo, que el romanesco en la comunidad lingüística italiana, con el fin de reiterar los rasgos peculiares del habla de los personajes, y que de este modo el lector pueda reconocerlos.

Ahora bien, el recurrir a un sociolecto mexicano de la época de los cincuenta sería llevar a cabo un cometido que por razones de tiempo y espacio no conviene a este trabajo, además de que con esto se reducirían los posibles lectores contemporáneos. Por lo antes mencionado me situaré en un contexto más o menos actual. En cuanto a su composición, recurriré a un vocabulario marcado socialmente, ya sea por una sintaxis que se aparta claramente del patrón de escritura normativo o por la recreación de formas orales por medio de la elisión, aglutinación, etc., de elementos en la escritura.

Los casos son innumerables, por lo que sólo se expondrán algunas de las estrategias traslativas adoptadas. En negritas aparecen las marcas dialectales localizadas el texto fuente y aquellas destacadas en el texto meta:

*“Aòh, addò vai? “A casa vado,” fece il Riccetto, “**tengo fame.**” “**Vie’** a casa mia, no, a **fijo de na mignotta,**” gli gridò dietro il compare, “che ce sta **er pranzo**” *Ragazzi...p.*, 1.*

*“**Y ’ora,** ¿’**ónde** vas? “**pus** a mi casa,” dijo el Riccetto, “**ya hace** hambre.” “Vente **pa’** la casa, **cabroncito,**” le alcanzó a gritar su padrino. , “**yastá** la comida.”*

En el ejemplo superior pueden identificarse claramente algunas de las estrategias para recrear un ambiente coloquial. Nótese la aféresis en **’ora** y **’ónde**, asimismo la forma

apocopada de para: **pa'**, de las pocas que acepta el español, y la síncopa **pus**, en lugar de “pues”, que transmiten la soltura natural y espontánea de la conversación cotidiana. En cuanto a la construcción **yastá**, es la unión del adverbio temporal ya, más el verbo estar que, una vez más, nos remite a la oralidad. También, es importante resaltar el predominio de la función expresiva del lenguaje, sobre todo en las expresiones interrogativas y el diminutivo, **cabroncito**, que establecen cercanía entre los personajes y crean un ambiente de confianza y afecto.

En otro caso:

*“Appena fuori incontrò un giovanotto che gli disse: “Che stai a fà?” “Me lo porto a casa, me lo porto,” rispose il Riccetto. “Vie’ con me, a fesso, che s’annamo a prenne la robba più mejo.” p. 2*

“Apenas había salido cuando encontró a un muchachón que le dijo: “¿**Qué haciendo?**” “**Pus** qué no ves, me la llevo **pa'** mi casa,” contestó el Riccetto. “seas **güey**, **jálate** conmigo, y nos **lanzamos** por **la merca más mejor.**”

Primeramente, vemos que el verbo *fare* aparece en su forma apocopada **fa** en la construcción interrogativa. La compensación se encuentra en la frase elíptica: **Qué haciendo**, que representa la inmediatez comunicativa de un ambiente coloquial. Aparece también la repetición, típicas en el romanesco, de **me lo porto** al final de frase, a modo de reforzador de la función fática del lenguaje. Mi solución es introducir un **Pus** a principio de la cláusula para reforzar lo que se dirá después con una interrogativa. La siguiente forma apocopada del verbo *venire* (**vie'**) es difícil de recuperar en español, así que recurro a **jálate** y **nos lanzamos** para bajar el registro y seguir hilando el discurso en un registro oral-popular que finaliza con la forma apocopada **merca**, por mercancía. Por último, la expresión **más mejor** que suele tacharse de incorrección y se asocia a personas con poca instrucción escolar. Mención a parte merece la expresión **a fesso** que equivaldría a un:

“no seas tonto” o “qué tonto eres” y que se recupera con una elipsis en la siguiente construcción sintáctica: **seas güey** por “no seas güey” Se pierden elementos característicos de la jerga romana, sí, pero esto es inevitable ya que ninguna estrategia podría recuperarlos en su totalidad.

Con lo expuesto hasta ahora, la siguiente tabla puede adelantar algunos de las estrategias a las que se recurrieron con el propósito de reproducir un ambiente oral en el español de México, esto sin tomar el cuenta el cambio de registro, las expresiones dialectales, entre otras. Nótese que algunos elementos se combinan.

<b>Aféresis</b>	<b>Apócope</b>	<b>Elipsis</b>	<b>Aglutinación</b>
'ora (ahora) 'orita (ahorita) 'ónde (dónde) 'ira (mira) 'tons (entonces) 'pérame (espérame) 'pérense (espérense) 'ta (está) 'che (pinche) 'amos (vamos)	pa' (para)	... seas güey (no seas güey) ... seas baboso (no seas baboso) ... seas pendejo (no seas pendejo)	'ontabas (dónde estabas) 'ontá (dónde está) yastá (ya está) nostés (no estás) questoy (que estoy) ahistán (ahí están) ques (qué es) sestá (se está) pacá (para acá) pal (para el) paqué (para qué) nomás (nada más) qué timporta (que te importa)

Resulta claro que mi propuesta tiende hacia una “traducción marcada” que aspira a reproducir la variación del texto fuente. Regresando al esquema de Josep Marco Borilla, recurrí tanto a un lenguaje convencional, como a uno de tipo transgresor. Es decir, por un lado se reproduce el habla informal por medio de un cambio de registro que, además de las interjecciones, el uso de muletillas, los acortamientos léxicos (“merca” por

mercancía), entre otros, se ve reflejado en el uso de expresiones idiomáticas típicamente arraigadas en la memoria de algunos sectores de la comunidad del español de la ciudad de México: “dar baje”, “echarse a pata”, “echar de patitas a la calle”, “hacerlo como Dios manda”, “dar el golpe”; así como verbos utilizados en su forma coloquial: “pelarse” “jalarse”, “lanzarse”, “latirle”, etc. Por otro, con la intención de reproducir el lenguaje oral popular en el plano gráfico, como ya se vio en la tabla superior, se infringe la norma ortográfica con la elisión de vocales o consonantes. Del mismo modo, aparecen palabras intencionalmente mal escritas en los diálogos entre los personajes: “leumáticos” por neumáticos, “arquilar” por alquilar, “siéntensen” por siéntense, “trais” por traes, “voltiemos” por volteemos y “salvastes” por salvaste.

No está de más mencionar que, en el caso de la expresión “ngatumá” su apariencia no intenta censurar un “chinga tu madre”, como sí lo hace Dabini, sino más bien, trata reproducir la soltura de la pronunciación oral callejera. Éste es pues el único caso en el que se recurre a un lenguaje artificial o sub-estándar.

Por último, en el caso de estrategias paratextuales, se notará la ausencia de notas a pie de página con el fin de aclarar referencias espaciales y culturales, ya que el autor en ningún momento ofrece explicaciones a sus lectores. Dicho lo anterior, por razones de claridad, me parece importante que no se pierda de vista que la novela se desarrolla en un ambiente ajeno al de mis lectores. De hecho, lo que Calvino llamaba “la excesiva italianidad” funge como recordatorio constante, mismo que se mantendrá al conservar en su forma original los nombres de los personajes: Marcello, Alvaro; los motes, Riccetto, Bassotto, Ciccione, etc.; así como los toponímicos. Inevitablemente, a partir de esta lectura del primer capítulo, vemos el esfuerzo que en mi opinión, alguien que no esté

familiarizado con el ambiente de la calle puede llegar a tener. Caso que no excluyó a los propios lectores italianos que desconocían la jerga romana de la *mala vita*.

## 4.2 El ferrobédò

### *El Ferrobédò*

*E sotto er monumento de Mazzini...*

Canción popular.

Era un calurosísimo día de julio. El Riccetto, que tenía que hacer su primera comunión y la confirmación, se había levantado a las cinco; pero mientras bajaba por la calle Donna Olimpia con los pantalones grises y la camisa blanca, más que un comulgante o un soldado de Jesús parecía un chamaco cuando se va todo endomingado a lo largo del Tíber para ligar. Acompañado de otros muchachos iguales a él, todos vestidos de blanco, bajó a la iglesia de la Divina Providencia, donde a las nueve, Don Pizzuto le dio la comunión y a las once el Obispo lo confirmó. Sin embargo al Riccetto ya le andaba por irse: desde Monteverde hasta la estación de Trastevere no se oía más que un solo y continuo ruido de autos. Se oían los claxon y los motores que se ahogaban en las subidas y las curvas, llenando los suburbios ya quemados por el sol de la primera mañana con un estruendo ensordecedor. Una vez terminado el sermoncito del Obispo, Don Pizzuto y unos cuantos clérigos jóvenes llevaron a los muchachos al patio para tomarles fotos: el Obispo caminaba entre ellos bendiciendo a los familiares de los chiquillos que se hincaban a su paso. El Riccetto se sentía inquieto, ahí en medio, y decidió mandar a todos a volar: salió por la iglesia vacía, pero en la puerta se encontró a su padrino que le dijo: “Y ’ora, ¿’ónde vas?” “Pus a mi casa,” dijo el Riccetto, “ya hace hambre.” “Vente pa’ la casa, cabroncito,” le alcanzó a gritar su padrino, “yastá la comida.” Pero el Riccetto no lo peló

y corrió por el asfalto que hervía con el sol. Toda Roma era un solo estruendo: sólo allá en lo alto, había silencio, pero estaba cargado como una mina. El Riccetto se fue a cambiar.

Desde Monteverde Vecchio a los Granatieri la calle es corta: basta cruzar el Prato, y cortar entre los palacetes en construcción alrededor de la avenida de I Quattro Venti: aludes de porquería, casas aún no terminadas y ya en ruinas, grandes zanjas fangosas, terrenos escarpados llenos de basura. La calle Abate Ugone estaba a dos pasos. La plebe de las callecitas tranquilas pavimentadas de Monteverde Vecchio, bajaba toda en dirección a los Grattacielì: ya se veían también los camiones, filas sin fin, entre camionetas, motocicletas, autos blindados. El Riccetto se metió entre la plebe que se lanzaba hacia las bodegas.

La fábrica del Ferrobedò allá abajo era como un inmenso campo, un llano alambrado, hundido en un vallecito, del tamaño de una plaza o de un mercado de ganado: a lo largo del alambrado rectangular se abrían algunas puertas: de un lado estaban colocadas las casitas todas iguales de madera, del otro las bodegas. El Riccetto con la manada de gente atravesó el Ferrobedò a todo lo largo, en medio de la muchedumbre escandalosa, y llegó frente a una de las casitas. Pero ahí estaban cuatro alemanes que no dejaban pasar. Junto a la puerta había una mesita boca abajo: el Riccetto se la echó al hombro y corrió hacia la salida. Apenas había salido cuando encontró a un muchachón que le dijo: “¿Qué haciendo?” “Pus qué no ves, me la llevo pa’ mi casa,” contestó el Riccetto. “... seas güey, jálate conmigo, y nos lanzamos por la merca más mejor.”

“Ya vas,” dijo el Riccetto. Aventó la mesita y otro que pasaba por ahí se la llevó.

Con el muchachón entró una vez más en el Ferrobédò y se metió en la bodega: ahí agarraron un montón de cables. Luego el joven dijo: “Vente pacá y apáñate los clavos.” Así entre los cables, los clavos y otras cosas, el Riccetto se echó cinco viajes de ida y vuelta a Donna Olimpia. El sol rajaba las piedras, en pleno medio día, pero el Ferrobédò seguía lleno de gente que competía con los camiones que bajaban por Trastevere, Porta Portese, il Matatoio, San Paolo, ensordeciendo el aire que ardía. Al regreso del quinto viaje el Riccetto y el muchachón vieron junto a la cerca, entre dos casitas, una carreta jalada por un caballo. Se acercaron para ver si se podía dar el golpe. Mientras tanto el Riccetto había descubierto en una caseta un depósito de armas y se había puesto una metralleta en bandolera y dos pistolas a la cintura. Así armado hasta los dientes montó al caballo.

Sin embargo, vino un alemán y los echó.

Mientras el Riccetto iba con los costales de cables de aquí para allá de Donna Olimpia a los depósitos, Marcello estaba con los otros chicos en el caserío del Buon Pastore. El estanque hormigueaba de chiquillos que chapoteaban alborotados. En el pasto sucio todo alrededor otros jugaban con un balón.

Agnolo preguntó: “¿Ontá el Riccetto?”

“Dizque fue hacer su primera comunión,” gritó Marcello.

“¡Qué no chingue!” dijo Agnolo.

“orita ha de estar comiendo con su padrino,” agregó Marcello.

Ahí en el estanque del Buon Pastore todavía no se sabía nada. El sol pegaba en silencio sobre la Madonna del Riposo, Casaletto y más allá, sobre Primavalle. Cuando regresaron de chapotear pasaron por el Prato, donde había un campo militar alemán.

Se pusieron a observar, pero pasó una motocicleta con sidecar, y el alemán en el asiento lateral les gritó a los muchachos: “*Rausch*, zona infectada.” Ahí cerca estaba el Hospital Militar. “¿Y a nosotros qué chingados nos importa?” gritó Marcello: la motocicleta mientras tanto ya había disminuido la velocidad, el alemán saltó del asiento lateral y le dio a Marcello un cachetadón que lo hizo ver para el otro lado. Con la boca toda hinchada Marcello se volteó como una serpiente e imprecando con sus compañeros cuesta abajo le hizo una trompetilla: en la huida que pegaron, riendo y gritando, llegaron justo frente al Casermone. Ahí encontraron a otros compañeros. “Y ’ora, ¿qué haciendo?” dijeron éstos, todos mugrosos y fodongos.

“¿Por qué?” preguntó Agnolo, “¿qué se hace?” “Vayan pal Ferrobedó, si quieren ver algo.” Se fueron a toda prisa y en cuanto llegaron se dirigieron enseguida en medio del alboroto hacia el taller mecánico. “Hay que bajar el motor”, gritó Agnolo. Marcello, por el contrario, salió del taller mecánico y se encontró solo en medio de la barahúnda, delante del hoyo del chapopote. Estaba a punto de caer dentro, y ahogarse como un indio en las arenas movedizas, cuando fue detenido por un grito. “¡Aguas, Marcè!” Era el hijo de la chingada del Riccetto con otros amigos. Así que se fue a dar la vuelta con ellos. Entraron en la bodega y le dieron baje a las latas de grasa, a las bandas de tornos y a los fierros. Marcello se llevó a casa medio quintal y arrojó la mercancía en la zotehuela, donde la madre no la pudiera ver de inmediato. No había regresado a casa desde la mañana: su madre lo zarandó. “Ontabas, desgraciado,” le gritaba, apaleándolo. “Pus fui a echarme un baño, ¿’ónde más?” decía Marcello que estaba un poco enroscado, y era flaco como un charal, tratando de parar los golpes. Entonces llegó su hermano más grande y vio en la zotehuela el bulto. “Cabrón,” le gritó, “se anda robando esta merca, este hijo de la

chingada.” Así que Marcello volvió a bajar al Ferrobedò con su hermano, y esta vez se llevaron de un vagón llantas de automóvil. Caía ya la tarde y el sol calentaba más que nunca: el Ferrobedò ya estaba más repleto que una feria, la gente ni si quiera se podía mover. De vez en cuando alguien gritaba: “Pélense pélese, que ahí vienen los alemanes”, para hacer que los otros se fueran y solo robarlo todo. Al otro día el Riccetto y Marcello, que ya le habían agarrado gusto al asunto, bajaron juntos a la Caciara, los Mercados de Abastos, que estaban cerrados. Todo alrededor caminaba una masa de gente y de alemanes, que andaban de arriba abajo disparando al aire. Pero más que los alemanes, los que impedían la entrada y cagaban el palo eran los del Apai. Sin embargo, la muchedumbre crecía cada vez más, empujaba la reja, vociferaba, gritaba, maldecía. Comenzó el ataque y hasta a los ojetes italianos se olvidaron del asunto. Las calles alrededor de los Mercados negreaban de gente, los Mercados vacíos como un cementerio, bajo el sol que los achicharraba: apenas abierta la reja, se llenaron en un momento.

En los Mercados de Abastos no había nada, ni siquiera un pepino. La muchedumbre se puso a caminar por las bodegas, bajo los cobertizos, en los tendajones, porque no se quería resignar a quedarse con las manos vacías. Finalmente un grupo de jóvenes descubrió un sótano que parecía lleno: a través de las rejillas se veían las pilas de llantas, neumáticos, hules, lonas, y, en los estantes, las ruedas de queso. La voz se corrió en seguida: quinientas o seiscientas personas se amontonaron detrás del primer grupo. La puerta fue desfondada, y todos se lanzaron adentro, aplastándose. El Riccetto y Marcello estaban en medio. Fueron tragados por el remolino de la muchedumbre, casi sin tocar el piso con los pies, a través de la puerta. Se bajaba por una escalera de caracol: la muchedumbre de atrás empujaba, y algunas mujeres gritaban medias sofocadas. La

escalera de caracol rebosaba de gente. Un barandal de fierro, delgado, se venció, se dobló, y una mujer cayó gritando y azotó la cabeza contra un escalón. Los que se quedaron afuera seguían empujándose. “Está muerta,” gritó un hombre en desde el fondo del sótano. “Está muerta,” comenzaron a vociferar asustadas algunas mujeres; no se podía ni entrar ni salir. Marcello seguía bajando los escalones. Una vez abajo pegó un salto sobre el cadáver, se lanzó dentro del sótano y llenó de neumáticos el costal junto a los otros muchachos que tomaban todo lo que podían. El Ricetto había desaparecido, quizá había salido de nuevo. La muchedumbre se había dispersado. Marcello volvió a saltar sobre la mujer muerta y corrió hacia casa.

En el Ponte Bianco había un retén. Lo detuvieron y le quitaron las cosas. Pero él no se alejó de ahí y se puso a un lado, desanimado con el costal vacío. Desde la Caciara poco después subió al Ponte Bianco también el Ricetto. “¿Y ’ora?” dijo. “Me había apañado los leumáticos y me los chingaron” contestó Marcello con cara de pocos amigos. “¡Pero qué hacen estos pendejos, por qué no dejan de estar chingando!” gritó el Ricetto.

Atrás del Ponte Bianco no había casas sino una inmensa área de construcción, detrás de la cual, alrededor de la zanja de la avenida de I Quatro Venti, profunda como un torrente, se extendía quemante Monteverde. El Ricetto y Marcello se sentaron bajo el sol sobre un pastizal ahí cerca, negro y pelado, para mirar a los del Apai que jodían a la gente. Pero después de un rato llegaron al Ponte el grupo de jóvenes con costales llenos de quesos. Los del Apai intentaron detenerlos, pero éstos los encararon, comenzaron a hacerse de palabras con unas caras que los del Apai pensaron que era mejor dejarlo así: les dejaron a los muchachos la mercancía, y devolvieron también a Marcello y a los otros que se habían acercado desafiantes, lo que se habían chingado. Saltando de satisfacción y

haciendo cuentas de lo que ganarían el Riccetto y Marcello tomaron la calle de Donna Olimpia, y todos los demás también se dispersaron. En el Ponte Bianco, con los del Apai, quedó sólo el olor de la suciedad calentada por el sol.

Sobre el terreno baldío de tierra suelta bajo el Monte di Splendore, había una joroba de dos o tres metros que privaba a la vista Monteverde y el Ferrobedò, y, al horizonte, la línea del mar, cuando los muchachitos ya se habían aburrido de jugar, un sábado, algunos jóvenes más grandes se colocaron bajo la portería con el balón entre los pies. Formaron un círculo y empezaron a pasarse la pelota, golpeándola con el empeine, de manera que la hacían avanzar al ras de la tierra, sin efecto, con diestros golpecitos secos. Después de un rato, estaban todos empapados en sudor, pero no querían quitarse los sacos de vestir o los suéteres de lana azul con las franjas negras o amarillas, debido a la actitud tan casual y en broma con la que se habían puesto a jugar. Sin embargo, dado que los muchachitos que estaban ahí alrededor quizá habrían podido pensar que parecían unos vanidosos jugando bajo aquel sol, vestidos así, reían y se pitorreaban, pero a modo de quitarle las ganas de bromear a los otros.

Entre los pases y las pausas se ponían a cotorrear. “¡Ah su madre qué debilucho estás hoy, Alvà! gritó un moreno, con el pelo embadurnado de brillantina. “Pus ya sabes, las mujeres,” dijo después, haciendo una chilena. “’ngatumá” le contestó Alvaro, con su cara huesuda, que parecía estar toda abollada, y una cabezota que si un piojo hubiera querido darle la vuelta se habría muerto de viejo. Intentó una súper jugada golpeando el balón con el talón, pero no le salió y el balón rodó lejos hacia el Riccetto y los otros que estaban despatarrados sobre la yerba sucia.

Agnolo el pelirrojo se levantó y sin prisa lanzó el balón hacia los chavos. “ Chale, éste no quiere desperdiciar fuerzas,” gritó Rocco refiriéndose a Alvaro, “hoy en la noche hay que cargarse los quintales.”

“Van a darle baje a las tuberías,” dijo Agnolo a los otros. En ese momento sonaron en el Ferrobedò y en las otras fábricas lejanas, por el rumbo del Testaccio, el Porto, San Paolo, las sirenas de las tres. El Riccetto y Marcello se levantaron y sin decir nada a nadie se fueron por la calle Ozanam, y, desganados, bajo la canícula, se fueron a pata hasta el Ponte Bianco, para colgarse del 13 o del 28. Habían comenzado con el Ferrobedò, habían continuado con los americanos, y ahora juntaban colillas. Es cierto que el Riccetto por algún tiempo había trabajado: lo había contratado como mandadero al servicio de las camionetas uno de Monteverde Nuovo. Sin embargo, después le había robado al patrón un quinientón y éste lo había echado de patitas a la calle. Así que pasaban las tardes haciendo nada, en Donna Olimpia, en el Monte di Casadio, con los otros chavos que jugaban en el pequeño montículo amarillento bajo el sol, y más tarde con las mujeres que venían a tender sus trapos sobre la hierba quemada. O bien iban a jugar al balón allí en la explanada entre los Gratacieli y el Monte di Splendore, entre centenares de chamacos que jugaban en los campos invadidos por el sol, sobre el pasto seco, por la calle Ozanam o la calle Donna Olimpia, frente a las escuelas primarias Franceschi llenas de refugiados y desalojados.

Ponte Garibaldi, cuando el Riccetto y Marcello llegaron brincando de la defensa del tranvía, estaba completamente vacío bajo el sol africano: pero bajo sus columnas, el Ciriola hormigueaba de bañistas. El Riccetto y Marcello, solos en todo el puente, con la barbilla sobre el pretil de fierro quemante, se quedaron por un rato para mirar a los

aficionados al río que tomaban el sol sobre la plataforma, o jugaban baraja, o estaban de holgazanes. Luego, después de pelearse un poco acerca del itinerario, se colgaron del viejo tranvía medio vacío que chirriando y raspando iba hacia San Paolo. En la estación de Ostia se detuvieron caminando a gatas entre las mesitas de los bares, junto al kiosco de revistas y los puestos o entre los pasillos de la taquilla para recoger un poco de colillas de cigarro. Sin embargo ya se habían aburrido; el calor dificultaba la respiración, y ay si no hubiera habido ese poco de viento que venía del mar. “Hey Riccè,” dijo Marcello medio encabronado, “¿Por qué no nos lanzamos a echarnos un baño también nosotros?” “Pus vamos,” dijo el Riccetto torciendo la boca y levantando los hombros.

Detrás del Parco Paolino y la fachada de oro de San Paolo el Tíber fluía más allá de un gran dique lleno de carteles: y estaba vacío, sin establecimientos, sin botes, sin bañistas, y a la derecha estaba todo repleto de grúas, antenas y chimeneas, con el enorme depósito de gas contra el cielo, y todo el barrio de Monteverde, en el horizonte, sobre las laderas putrefactas y quemadas, con sus viejos chalés como pequeñas cajas desvanecidas bajo la luz del sol. Justo ahí abajo estaban los pilares de un puente no construido rodeado por el agua sucia que formaba unos remolinos; la orilla hacia San Paolo estaba atestada de cañizales y matorrales. El Riccetto y Marcello bajaron a la mitad corriendo y llegaron bajo el primer pilar, sobre el agua. Pero el baño se lo echaron más hacia el mar, un medio kilómetro más abajo, donde el Tíber comenzaba una larga curva.

El Riccetto estaba desnudo, echado sobre el pasto, con las manos bajo la nuca mirando al aire.

“¿Has estado en Ostia?” preguntó a Marcello de repente. “Ah chinga” contestó Marcello, “¿pus qué no sabes que ahí nació?” “no mames”, dijo el Riccetto barriéndolo con una

mueca, “¡Me cae que no me lo habías dicho!” “¿y qué?” dijo el otro. “¿Te has trepado en un barco en medio del mar?” preguntó curioso el Riccetto. “Pus claro”, dijo Marcello socarrón. “¿Hasta dónde?” prosiguió el Riccetto. “Ah su madre, Riccè, “dijo muy contento Marcello, “¡todo lo que quieres saber! Cómo quieres que me acuerde, ¡no tenía ni tres años!” “A mí se me hace que has estando en un barco lo mismo que yo, ¡pinche mamila!” dijo desdeñoso el Riccetto. “No mames,” replicó de inmediato el otro, “¡me subía todos los días al velero de mi tío!” “¡Chinga tu madre!” dijo el Riccetto, chasqueando la boca. “¡ira, las tablitaas,” dijo luego, mirando sobre el agua, “¡las tablitaas!” al ras de la corriente pasaban un poco de basura, un huacal destartalado y una bacínica. El Riccetto y Marcello se acercaron al borde del río negro de aceite. “¡Ah cómo me latería darme una vuelta en una barca!” dijo el Riccetto con un aire triste, mirando la caja que se dirigía a su destino meciéndose entre la porquería. “¿Qué a poco no sabes que en el Ciriola arquilan barcas ?” dijo Marcello. “Sí, ¿y quién saca la lana? dijo afligido el Riccetto. “...seas baboso, nosotros también vamos a darle baje a las tuberías, “paqué te preocupas”, dijo Marcello todo emocionado por la idea; “Agnoletto ya se apañó la herramienta.” “ay güey” dijo el Riccetto, “¡yo me apunto!”

Se quedaron ahí hasta tarde, acostados con la cabeza sobre los shorts tiesos por el polvo y el sudor: al fin y al cabo no había nadie que los obligara a irse. Todo alrededor estaba lleno de maleza y de cañas secas; pero bajo el agua también había gravilla y guijarros. Se divirtieron aventando guijarros sobre el agua y aun cuando finalmente decidieron irse, seguían semidesnudos, tirando guijarros al aire, hacia la otra orilla o contra las golondrinas que rozaban la superficie del río.

Lanzaban también puñados de gravilla, gritando y divirtiéndose: las piedritas caían por todas partes alrededor de los matorrales. Sin embargo, de repente escucharon un grito, como si alguien los llamara. Se voltearon y en el aire ya un poco oscuro, un poco a lo lejos, vieron a un negro, de rodillas sobre la hierba. El Riccetto y Marcello, que enseguida habían entendido la situación, se pelaron, pero apenas y habían avanzado una cierta distancia, tomaron otro puñado de piedritas y lo lanzaron hacia aquellos matorrales.

Entonces con las chichis medias salidas, súper encabronada, se puso de pie la piruja, y comenzó a insultarlos.

“Cállate,” gritó sarcástico el Riccetto abocinando con las manos, “¡qué las das como las perras, pinche depravada! Pero el negro en ese momento se levantó como una bestia, y agarrándose los pantalones con una mano y con la otra un cuchillo, comenzó a corretearlos. El Riccetto y Marcello se pelaron pidiendo ayuda, entre los matorrales, cerca del dique, cuesta arriba: llegando a la cima, tuvieron la fuerza de voltear por un momento y vieron allá abajo al negro que agitaba el cuchillo en el aire y gritaba. El Riccetto y Marcello volvieron a bajar a la carrera, y viéndose a la cara no paraban de reír; el Riccetto, hasta se echó a rodar por tierra sobre el polvo; carcajeándose miraba a Marcello y gritaba: “Ah no mames, se te durmieron las patas, ¿eh Marcè?”

Con esa huida, habían ido a parar al Lungotevere justo en dirección a la fachada de San Paolo que aún brillaba débilmente bajo el sol. Descendieron, hacia el Parco Paolino, que al fondo entre los arbolitos bullía de obreros y soldados que bajaban con permiso desde Cecchignola, y pasaron la basílica, por un tramo de calle vacío y mal iluminado. Un ciego con los hombros apoyados sobre la pared y las piernas tiradas sobre la banqueta pedía limosna.

El Riccetto y Marcello se sentaron cerca del borde de la banqueta, para agarrar aire, y el viejo, sintiendo gente cerca, comenzó con su cantaleta. Tenía las piernas abiertas, y en medio estaba la cachucha llena de dinero. El Riccetto codeó a Marcello, señalándola. “Ponte trucha,” murmuró Marcello. Cuando recuperaron el aliento, el Riccetto lo codeó una vez más, con aire de impaciencia, haciéndole una seña con la mano como diciendo: “’tons, ¿qué hacemos?” Marcello levantó los hombros para decirle que se las arreglara él solo, y el Riccetto le lanzó una mirada de compasión, enrojeciéndose de cólera. Luego le dijo en voz baja: “’pérame allá.” Marcello se levantó, y se fue a esperarlo al otro lado de la calle, entre los árboles. Cuando Marcello estuvo lejos, el Riccetto esperó un momento en que nadie pasaba, se acercó al ciego, pescó el puño de dinero de la cachucha y se echó a correr. Tan pronto como estuvieron a salvo, se pusieron a contar el dinero bajo un poste de luz: había casi un quinientón.

La mañana siguiente, el convento de las Monjas y otros edificios de la calle Garibaldi se quedaron sin agua.

El Riccetto y Marcello se habían encontrado a Agnolo en Donna Olimpia en frente de las escuelas primarias Giorgio Franceschi quien se echaba una cascarita con otros chavos sin otra iluminación que la de la luna. Le dijeron que fuera por la herramienta, y a éste no se lo dijeron dos veces. Después bajaron los tres juntos, por San Pancrazio, hacia Trastevere, en busca de un lugar tranquilo: lo encontraron en la calle Manara, que a esa hora estaba completamente desierta, y pudieron ponerse a trabajar alrededor de una tapa de coladera sin que nadie fuera a estarlos fregando. No se alarmaron ni siquiera cuando en lo alto se abrió de pronto un balcón y una vieja media amodorrada y toda pintarrajeada comenzó a gritar: “¿Qué se traen allá abajo?” El Riccetto alzó la cabeza un momento, y le

dijo: “Ay señito, no pasa nada, ¡la misma historia de la coladera tapada!” Ya habían terminado, se llevaron las tapas de arriba y de abajo de la coladera, Agnolo y el Riccetto se la echaron a las espaldas, y se fueron lentamente hacia una casa derruida bajo el Gianicolo, que era un viejo gimnasio en ruinas. Estaba oscuro, pero Agnolo conocía bien el lugar y encontró en la esquina del cuarto grande el mazo, y con éste hicieron pedazos la coladera.

Ahora se trataba de encontrar al comprador; pero también esta vez se encargó Agnolo. Bajaron por el callejón de I Cinque, que, excepto por algún borracho, estaba todo desierto. Bajo las ventanas del local del chacharero, Agnolo abocinó las manos, y comenzó a gritar: “¡Antó!” El chacharero se asomó, luego bajó y los dejó entrar en la bodega, donde les pesó el hierro colado y les dio dos mis setecientas liras, por los setenta kilos que pesaba. Ya encarrerados quisieron armarla en grande. Agnolo corrió al gimnasio para agarrar el hacha, y se fueron hacia las gradas del Gianicolo. Ahí destaparon una coladera y bajaron dentro. Con el mango del hacha abollaron el tubo para detener el agua, luego lo cortaron, arrancando unos cinco o seis metros. En el gimnasio lo aplastaron todo, haciéndolo pedacitos, lo metieron en un costal y lo llevaron con el chacharero, quien se los pagó a ciento cincuenta liras el kilo. Con los bolsillos llenos de lana volvieron a subir todos contentos cerca de la media noche hacia los Grattacieli. Allá arriba Alvaro, Rocco y los otros jovenazos estaban jugando baraja atrás del hueco de las escaleras, acurrucados o echados en silencio sobre descanso de la planta baja de la casa de Rocco, que daba a uno de los tantos patios internos. Agnolo, para ir a casa, tenía que pasar por ahí, y el Riccetto y Marcello lo acompañaban. Así que se quedaron a jugar con los más grandes a la baraja. Después de un poco más de media hora habían perdido toda

la lana. Para poder ir a divertirse a la plataforma del Ciriola, les quedaba, por suerte, el quinientón que le habían bajado al ciego, que el Ricetto se había escondido dentro de los zapatos.

“¡Ahí viene la palomilla!” dijo sobre la balsa un muchachito viéndolos bajar a lo largo de la banqueta incandescente. El Ricetto no resistió la tentación de balancearse un poco en el columpio. Pero saltó inmediatamente para alcanzar a los otros que ya habían bajado el pequeño muelle y le estaban dando las cincuenta liras a la esposa de Orazio, en el establecimiento que flotaba sobre el agua del Tíber. Giggetto los recibió de mala gana. “Siéntensen aquí,” dijo: y les mostró a los tres un sólo casillero. Estaban indecisos. “Y ’ora, ¿qué esperan?” “estalló Giggetto alargando un brazo con la mano abierta hacia ellos como para mostrarles cuán indigno era su comportamiento. “¿Qué, tengo que desvestirlos yo?” “... gatumadre,” murmuró Angnolo entre dientes: y se pasó la camisa sobre la cabeza, quitándosela sin esperar más. Mientras tanto Giggetto continuaba: “pinches chamaquitos castrosos ojalá y alguien los mate a todos, a ustedes y a quien los haiga mandado” Humillados los tres pinches castrosos se desvistieron y quedaron desnudos con sus prendas en mano. “¿Y ’ora?” “gritó el salvavidas, saliendo por detrás del mostradorcito, “¿tons?” Éstos nos sabían cómo se hacía. Giggetto les jaló la ropa de las manos, la arrojó dentro del casillero y lo cerró con llave. Su hijo pequeño miraba a los tres nuevos sonriendo burlonamente. Los otros muchachos que deambulaban unos desnudos otros en calzones guangos, unos peinándose frente al espejo, otros cantando, los miraban de reojo como diciendo “No mames, qué guapos.” Tan pronto como se anudaron a la cadera las puntas de los calzones que les quedaban grandes, saltaron fuera del vestidor, y se fueron a reunir cerca de la baranda de metal del flotador. En seguida los

echaron también de ahí. Orazio personalmente había salido del sección central donde estaba el bar, con su pierna parálitica y su cara con manchas rojas. “Hijos de su pinche madre,” gritó “¿cuántas veces tengo que decirles que no pueden estar ahí que se chinga el barandal?” Así que se fueron, pasando frente al tapete de la ducha, seguidos por los gritos de Orazio que siguió gritando por diez minutos sentado sobre la silla de mimbre. Ahí adentro unos jóvenes jugaban a la baraja, otros estaban fumando sentados con las piernas sobre las mesitas cojas. Al otro extremo del pequeño muelle que unía la balsa a la orilla el perrito de Agnolo los esperaba con la lengua colgando, todo alegre. Eso consoló a los tres malandrines, que se echaron a correr a lo largo del murallón, seguidos por el perro. Se detuvieron un poco cerca del trampolín, luego continuaron corriendo hacia Ponte Sisto. Todavía era muy temprano: ni si quiera la una y media, y en Roma no había nada que no fuera el sol.

Desde el Cupolone de San Pietro, atrás de Ponte Sisto, hasta la isla Tiberina atrás de Ponte Garibaldi, el aire era tenso como la piel de un tambor. En ese silencio, entre los murallones que al calor de sol apestaban a mingitorio, el Tíber fluía amarillo como si lo empujaran los residuos de los que bajaba lleno. Los primeros en llegar, después de que alrededor de las dos se fueron los seis o siete empleados que se habían quedado siempre fijos en la balsa, fueron los chinillos de Piazza Giudia. Luego llegaron los del Trastevere, desde Ponte Sisto, en largas filas, medio desnudos, gritando y riendo, siempre a las vivas para golpear a alguien. El Ciriola se atascó, afuera, en la playita sucia y, adentro, en los vestidores, en el bar, en la balsa. Parecía un hervidero. Dos docenas de chavos estaban reunidos alrededor del trampolín. Comenzaron los primeros clavados: de cabeza, parados, los saltos mortales. El trampolín no llegaba más que a un metro y medio de altura, un

poco más, y se las ingeniaban para aventarse incluso los chiquillos de seis años. Alguien, que pasaba por Ponte Sisto, se detenía para mirar. También en lo alto del murallón del Lungotevere, sentados a horcajadas en el pretil sobre el que colgaban los castaños de la India, algún chamaquito sin lana para bajar, estaba viendo. Los demás todavía estaban tendidos sobre la arena o sobre el poco de yerba quemada que había quedado bajo el murallón.

“¡Vieja el último!” gritó, a los que estaban echados alrededor, un moreno pequeño y velludo, poniéndose de pie: pero sólo le hizo caso el Nicchiola que corrió con su espalda torcida y deforme, y se dejó caer en el agua amarillenta con las piernas y los brazos abiertos cayendo de nalgas. Los otros, chasqueando la lengua con aire de desprecio, dijeron al moreno: “¡Pus lárgate!”, luego, después de un rato, tambaleándose, llenos de desgano, se levantaron y como un rebaño de ovejas se movieron, hacia la extensión de arena bajo los columpios, frente al flotador, para ver al Monnezza, que con los pies sobre la arena quemante, y rojo por el esfuerzo bajo las dos esferas, estaba levantando unas pesas de cincuenta kilos en medio de un regimiento de muchachitos. En el trampolín se quedaron sólo el Ricchetto, Marcello, Agnolo y otros pocos, con el perro, que era el consentido de todos. “¿Y ’ora qué?” dijo Agnolo con aire amenazante a los otros dos. “Chinga tu madre,” dijo el Ricchetto, “qué, ¿trais prisa?” “La tuya,” dijo Agnolo, “¿a qué venimos?” “pus a bañarnos,” dijo el Ricchetto, y se fue hasta el extremo del trampolín a mirar el agua.

El perrito los siguió. El Ricchetto se volteó: “¿Tú también vienes?” le dijo afectuoso y alegre, “¿tú también vienes?” El perro viéndolo a la cara movió la cola. “¿Qué, quieres echarte un clavado?”, dijo el Ricchetto. Lo agarró del pelo y lo empujó al borde: pero el

perro retrocedía. “No le saques,” dijo el Riccetto, “ta bien, no te obligo a echarle un clavado.” El perro seguía viéndolo todo tembloroso. “¿Pero qué quieres de mí?” prosiguió el Riccetto con aire de protección, agachándose, “¡‘che perrito mugroso!” Lo acariciaba, le rascaba el cuello, le metía la mano entre los dientes, lo arrastraba. “¡el mugrosito, el mugrosito!” le gritaba afectuosamente. Pero el perro sintiendo que lo arrastraba tenía un poco de miedo y saltaba hacia atrás.

“Qué no,” le dijo entonces el Riccetto, “¡no te voy a echar al río!” “A ver a qué horas te echas ese clavado, ¿no Riccè?” le gritó irónico Agnolo. “Deja primero echo una firma,” contestó el Riccetto y corrió a echar una meada contra el murallón: el perro lo siguió y se puso a mirarlo con los ojos brillantes y la cola inquieta.

Agnolo entonces se encarreró y se zambulló. “¡No me chingues!” gritó Marcello viéndolo caer de panza todo chueco. “¿Chingón, no?,” gritó Agnolo saliendo otra vez con la cabeza en medio del río, “¡qué panzazo!” “¡’ora yo te voy a enseñar cómo se hace!” gritó el Riccetto, y se lanzó al agua. “¿Qué tal me salió?” gritó reemergiendo a Marcello. “Con las patas abiertas,” dijo Marcello. “Deja lo intento otra vez,” dijo el Riccetto y se trepó por la orilla.

En ese momento los que estaban haciendo alboroto alrededor del Monezza que levantaba las pesas, se movieron en masa hacia el trampolín: bajaban con una mueca segura y burlona, escupiendo, con los más chiquitos que saltaban alrededor o se rodaban abrazados por la banqueta. Eran más de cincuenta, e invadieron el pequeño espacio de hierba sucia alrededor del trampolín: el primero que se lanzó fue el Monnezza, rubio como la paja y lleno de pecas rojas, y se aventó de carpa como Dios manda: le siguieron Remo, el Spudorato, el Pecetto, el Ciccione, Pallante, pero también los más chiquitos, que

no se abrían para nada, y es más, Ercoletto, del callejón de I Cinque, era quizá el mejor de todos: se lanzaba corriendo por el trampolín sobre la punta de los pies y los brazos abiertos, ágil, como si bailara. El Riccetto y los otros sin decir una palabra se fueron a sentar sobre la yerba quemada, y miraban en silencio. Parecían pedacitos de pan en medio de un hormiguero: y les enojaba el tener que escuchar desde lejos el alboroto. Todos estaban de pie, con las piernas llenas de fango, los calzones pegados a la carne y las caras sarcásticas, viéndose y mentando madres: con su cara de pocos amigos, redonda como un huevo, el Ciccione se lanzó, y resbalando sobre el borde de la tabla, mientras caía al agua, gritó con una carcajadota: “¡No mames!”, y Remo en la orilla, sacudiendo la cabeza, alegre refunfuñó: “Ah su madre, ¡qué fuerte eres!” Incluso el Bassotto ahí cerca, tendido sobre la banquetta, reía sarcásticamente, cuando le cayó entre los rizos una bola de fango. “¡No mamen!” gritó volteándose furioso. Pero no se dio color quién había sido, porque todos miraban riendo hacia el río. Luego de un rato le salpicó en la cabeza otra. “Hijos de su chingada madre,” gritó. Fue a reclamarle a Remo. “Qué te trais”, le dijo este con la cara ofendida, “¡chingas a tu madre, y a tu abuela también!” Pero después de un rato todo el aire era atravesado por cientos de pedacitos de fango aventados con toda fuerza: alguien, metido en el lodo hasta las rodillas, lanzaba de abajo hacia arriba contra la cornisa puñados enteros, salpicando todo alrededor una lluvia de nieve fangosa: otros estaban sentados indiferentes, un poco aparte, y aventaban las bolas de fango a traición, haciéndolas zumbar como latigazos. “¡Órale, jijos de su chingada madre!” gritó Remo, en medio de la refriega, apretándose furioso un ojo con la mano, y corrió a arrojarse al agua para quitarse el lodo incrustado entre los párpados: viendo que se zambullía, el Monnezza lo siguió gritando él esta vez: “Vieja el último”, y se arrojó al agua encogiéndose y

girando por los aires, cayendo sobre el ras de la corriente con un gran golpe de la espalda, de las rodillas y los codos. “ ¡Ah hijo de su pinche madre!” se rió frunciendo la frente el Spudorato. Se lanzó e hizo otro igual. “¡Pallante!” gritó. “’ora, ¿yo por qué? dijo Pallante. Qué sacatón,” gritaron desde el agua el Spudorato y el Monezza.

“Hijos de su pinche madre,” murmuraba mientras tanto a un lado el Riccetto. “Y ’ora, ¿qué hacemos?” dijo Agnolo seco. El único de los tres que sabía remar era Marcello: le tocaba a él comenzar la maniobra. Se fueron a sentar sobre el montón de viejas piraguas desfondadas. “Hey, Marcé,” dijo Agnolo, “vas, nosotros te esperamos.” Marcello se levantó y se fue a merodear alrededor del Guaione, que estaba medio borracho al fondo de la plataforma haciendo un trabajo con la navaja. “¿A cómo la lancha?” le preguntó a quemarropa. “Uno y medio,” contestó el Guaione sin levantar la vista. “¿pus ya qué, no?, démela” dijo Marcello. “Nomás que la regresen. ‘ta prestada.” “¿Falta mucho, Guaiò?, preguntó al poco rato Marcello. “Ah que la chingada,” dijo el Guaione alzando los ojos blancos de borracho, ¡y yo qué chingaos sé! Cuando la devuelvan.” Luego le echó un vistazo al río hacia Ponte Sisto. “Ahí ’ta,” dijo. “¿Se paga de una vez o al rato?” “De una vez, mejor.” “Voy por la lana”, gritó Marcello. Pero no había contado con el Giggetto. Éste era un buen salvavidas con los mayores: pero con los chiquitines, si se hubieran ahogado todos les hubiera echado la bendición. Marcello estuvo ahí por un buen, tratando de que le hiciera caso, pero éste no lo peló. Se regresó desconcertado al montón de piraguas. “Cómo chingados conseguimos el dinero,” dijo. “ ¡...seas pendejo! Ve con el salvavidas” “Ya fui,” explicó Marcello, “¡pero nomás no me hace caso!” “Pero qué pendejo eres,” estalló iracundo Agnolo. “ Mira nomás a éste,” le contestó rabioso Marcello, extendiendo hacia él la mano abierta, como lo había hecho momentos antes el

Giggetto con ellos, “¿por qué no vas tú?” “Pus madreense,” filosofó el Ricetto. “¡Yo sí le daría sus madrazos, al muy pendejo!” dijo Agnolo. “Pus ya te dije, por qué no vas tú, ¡hijo de la pistola!” Agnolo se fue a enfrentar a Giggetto y justo enseguida efectivamente regresó con el uno y medio y un tabaco encendido entre los labios. Se fueron a esperar la barca cerca de la baranda, y tan pronto como el bote arribó y bajaron los otros chavos, los tres se embarcaron. Era la primera vez que el Ricetto y Agnolo remaban.

Al principio el bote no se movía. Entre más remaba Marcello más se mantenía inmóvil. Después poco a poco comenzó a apartarse de la plataforma, yendo de aquí para allá como si estuviera borracho. “Ay infeliz,” gritaba Agnolo con cuanta voz tenía en el pecho, “¿a poco tú también sabes remar?” El bote parecía que se había vuelto loco e iba al azar un poco hacia abajo, un poco hacia el Ponte Sisto, un poco hacia Ponte Garibaldi. Pero la corriente lo arrastraba a la izquierda hacia Ponte Garibaldi, aunque por casualidad la proa se volteaba hacia el otro lado, y el Guaione, dejándose ver por la baranda de la plataforma, comenzó a gritar algo con las cuerdas del cuello que le reventaban. “Este pendejo,” seguía gritando Agnolo a Marcello, “¡van a venir a recogernos a Fiumicino!” “Nostés chingando” decía Marcello matándose con los remos que o golpeaban fuera del agua o se hundían dentro hasta el mango. “Te toca a ti, ¡órale!” “Yo no soy de Ostia” gritó Agnolo. Mientras tanto el Ciriola se alejaba en la distancia, tambaleándose en la popa de la barca: bajo el verde de los castaños de la India el murallón comenzaba a asomarse en toda su extensión desde Ponte Sisto hasta Ponte Garibaldi, y los chavos desperdigados a lo largo de la orilla, unos en el columpio, otros en el trampolín, otros en la balsa, se achicaban cada vez más y ya no se podían distinguir sus voces.

El Tíber arrastraba el bote hacia Ponte Garibaldi como una de las cajas de madera o los trebejos que corrían sobre el ras de la corriente; y bajo Ponte Garibaldi se veía el agua borbollar y arremolinar entre los bancos de arena y los escollos de la isla Tiberina. El Guaione se había dado cuenta, y seguía gritando con su vozarrón oxidado desde la gran balsa: la barca ya había llegado a la altura del gallinero donde, dentro del corral de palos, chapoteaban los muchachitos que no sabían nadar. Atraídos por los gritos del Guaione salieron de la barraca central Orazio y algún otro holgazán a presenciar la escena. También Orazio comenzó a gesticular: los muchachitos reían. El Riccetto estaba viendo a Marcello con las pestañas alzadas y los brazos cruzados. “Ah pal papelito que estamos haciendo” dijo. Pero Marcello estaba recuperándose. El bote se dirigía ahora bastante regularmente hacia la otra orilla, y los remos lograban agarrarse a la corriente. “amos pa’ allá,” dijo entonces Agnoletto, “¿Y quéstoy haciendo?” le contestó disgustado Marcello, que salpicaba sudor como una fuentecilla.

En la medida en que la orilla del Ciriola era golpeada por el sol, de igual modo ésta estaba cargada de una sombra gris y lánguida: sobre los pequeños escollos negros, cubiertos de dos dedos de aceite, crecían matorrales y pequeñas zarzas verdes, y el agua, por aquí y por allá, se estancaba llena de desechos, que apenas se movían. Finalmente la tocaron, rozando los escollos, y como ahí casi no había corriente, Marcello se las ingenió para impulsar el bote hacia Ponte Sisto. Sin embargo, el remo zurdo chocaba contra los escollos, y Marcello estaba todo empeñado en maniobrarlo de modo que no se despedazara o se le resbalara al agua. “amos pal centro, qué caray,” repetía el Riccetto sin prestar para nada atención a los esfuerzos de Marcello. Le gustaba ir al centro del río para sentirse justo en medio del agua, en lo hondo, y le daba coraje que levantando

apenas un poco los ojos se viera ahí a dos pasos Ponte Sisto gris contra el espejo resplandeciente del agua, y el Gianicolo, y el Cupolone de San Pietro, grande y blanco como una enorme nube. Llegaron poco a poco bajo el Ponte Sisto: ahí, bajo la columna de la derecha, el río se ampliaba y estancaba, profundo, verde y sucio. Puesto que en aquel punto no había riesgo de ser arrastrados por la corriente, Agnolo quiso intentar remar; pero ni mais que le salía: los remos chocaban en el aire o golpeaban el agua produciendo algunas salpicaduras que llenaban todo el bote. ““ngatumá...,” gritaba el Riccetto, indignado, mientras Marcello, muerto de cansancio, se había echado a lo largo, sobre los dos dedos de agua tibia que llenaba el casco. Viendo a Agnolo, que por nada se agotaba, dos chavitos que habían bajado a pescar con una caña por la escalerita del lado del Fontanone, comenzaron a joderlo y a reírse entre ellos. Agnolo casi sin aliento les gritó:

“¡Qué se traen conmigo!” Los chavitos guardaron silencio por un rato, y luego:

“¿Quién te enseñó a remar? ¿Qué no ves que haces reír hasta a las bardas.”

“¿Qué quién me enseñó a remaaar?” replicó Agnolo. “¡Ésta!”

“Métetela en el culo!” dijeron pronto aquellos.

“¡En el de ustedes!” vociferó Agnolo rojo como un pimiento.

“¡Pendejo!” gritaron los chavitos.

“¡jigos de su repinche madre!” gritó Agnolo.

Mientras tanto seguía agotándose remando sin que el bote avanzara un centímetro. En la otra columna, a la izquierda, estaban los otros hijos de la mañana: estaban extendidos entre las hendiduras de la piedra, como lagartijas tomando el sol medio amodorradas. Los gritos de los chavitos los despertaron. Se pusieron de pie todos blancos de polvo, y se

juntaron cerca de la columna en dirección al bote. “ Hey balserooooos,” gritaba uno, “¡‘perensen!” “¿Y ’ora qué quiere ése?” dijo sospechoso el Riccetto. Otro se trepó por los anillos hasta la mitad de la columna, y con un grito, se echó un clavado: los otros se zambulleron desde donde se encontraban, y todos comenzaron a cruzar nadando a medias brazadas el río. Luego de pocos minutos estaban ahí con los cabellos sobre los ojos, las caras de gandallas, y las manos agarradas de los bordes del bote. “¿Qué quieren?” dijo Marcello. “Andar en bote” dijeron aquellos, “¿por qué? ¿no nos quieren?” Eran todos más grandes, y los otros tuvieron que cerrar el pico. Subieron, y sin perder el tiempo uno le dijo a Agnolo: “Presta” y le quitó los remos. “amos de aquel lado del puente,” agregó, mirando fijamente a Agnolo a los ojos como diciéndole: “¿’ta bien?” “amos de aquel lado del puente,” dijo Agnolo. De inmediato aquél se puso a remar a todo lo que daba: pero bajo la columna la corriente era fuerte, y el bote estaba muy cargado. Para echarse esos pocos metros se llevó más de un cuarto de hora:

*Borgo antico  
dai tetti griggi sotto il cielo opaco  
io t’invoco...*

cantaban los cuatro del callejón del Bologna, echados sobre el bote, lo más alto que podían para que los escucharan los transeúntes de Ponte Sisto y de los Lungoteveri. El bote, demasiado lleno, avanzaba hundiéndose en el agua hasta el borde.

El Riccetto seguía tendido, sin hacer caso a los recién llegados, jetón, en la parte trasera inundada del bote, con la cabeza apenas fuera del borde: y continuaba fingiendo que estaba en el mar, lejos de la vista de la tierra firme. “¡Ahístan los piratas!” gritaba abocinando las manos sobre su vieja cara de ladrón uno de los trasteverinos, de pie en la punta del bote: los otros seguían cantando desenfrenados. De repente el Riccetto se volteó sobre su codo, para observar mejor algo que había llamado su atención, al ras del agua,

cerca de la orilla, casi bajo las arcadas de Ponte Sisto. No lograba entender bien qué era. El agua temblaba, en aquel punto, provocando muchos pequeños círculos como si una mano la agitara: y de hecho en el centro se avistaba como un pequeño trapo negro.

“¿Eso que?, “dijo entonces poniéndose de pie el Riccetto. Todos miraron hacia aquella parte, sobre el espejo de agua casi inmóvil, bajo la última arcada. “Es una golondrina, no ma...,” dijo Marcello. Había una gran cantidad de golondrinas, que volaban al ras de los murallones, bajo los arcos del puente, sobre el río abierto, rozando el agua con el pecho. La corriente había arrastrado un poco el bote hacia atrás, y se vio en efecto que era una golondrina que se estaba ahogando. Sacudía las alas, saltaba. El Riccetto estaba de rodillas sobre el borde del bote, completamente inclinado hacia delante. “... seas pendejo, ¿qué no ves que vas a hacer que nos voltiemos?” le dijo Agnolo. “¡ira”, gritaba el Riccetto, “¡sestá ’hogando!” Aquél de los trasteverinos que remaba se quedó con los remos alzados sobre el agua y la corriente empujaba lentamente el bote hacia atrás en dirección al punto donde la golondrina estaba aleteando. Pero después de un rato perdió la paciencia y comenzó a remar una vez más. “Órale, cabrón,” le gritó el Riccetto apuntándolo con la mano, “¿Quién te dijo que le remaras?” El otro le tronó la boca con desprecio y el más grande dijo: “¿Qué timporta?” El Riccetto miró hacia la golondrina, que seguía agitándose, a brincos, haciendo zumbir a golpes sus alas. Luego sin decir nada se aventó al agua y comenzó a nadar hacia ella. Los otros se pusieron a gritarle por detrás y a reír: pero el de los remos seguía remando contracorriente, hacia la parte opuesta. El Riccetto se alejaba, arrastrado con fuerza por el agua: lo vieron que se hacía más pequeño, que llegaba con brazadas hasta junto a la golondrina, sobre el espejo de agua estancada, y que intentaba atraparla. “Riccettooo,”

gritaba Marcello con cuanto aliento tenía en la garganta, “¿por qué no la agarras?” El Riccetto debió de escucharlo, porque apenas se escuchó su voz que gritaba: “¡Me pica!” “No mames,” gritó riendo Marcello. El Riccetto trataba de atrapar a la golondrina, que se le escapaba sacudiendo las alas y ambos eran arrastrados hacia la columna por la corriente que ahí abajo se hacía más fuerte y llena de remolinos. “Riccetto,” gritaron los compañeros desde la barca, “¡ya olvídala!” Pero en ese momento el Riccetto había logrado atraparla y nadaba con una mano hacia la orilla. “Hay que regresar, órale,” dijo Marcello al que remaba. Dieron vuelta. El Riccetto los esperaba sentado sobre la yerba sucia, con la golondrina entre las manos. “¿Y cómo paqué la salvastes?”, le dijo Marcello, “¡era tan bonito verla morir!” El Riccetto no le contestó enseguida. “¿ta toda empapada,” dijo después de un rato, “¡Hay que esperar a que se seque!” No pasó mucho para que se secara: después de cinco minutos ya estaba volando entre sus compañeras, sobre el Tíber, y el Riccetto ya no la distinguía de las otras.



## CONCLUSIONES

Es momento de dar respuesta a algunas de las interrogantes planteadas en esta investigación. Recapitulando, y a modo de enlazar entre sí las reflexiones examinadas en cada apartado, presento a continuación lo que considero que fueron los resultados más relevantes con respecto del tratamiento de la variación lingüística en la novela de Pier Paolo Pasolini.

Como bien vimos a lo largo del trabajo, una aproximación teórico-práctica abre siempre un vasto camino que resulta discutible, ya que traducir la variación lingüística como reflejo de la oralidad puede resultar una operación polémica y compleja desde todos sus ángulos. Así pues, nuestro punto de partida fue la definición de conceptos, donde se intentaron delimitar los diferentes tipos de variedades lingüísticas y su relación con la lengua estándar, asunto que resulta espinoso si pensamos que muchas veces, para un no experto en lingüística, las diferencias entre una variedad y otra no son del todo claras y tajantes. Continuando con nuestro entorno teórico, un análisis desde un espacio literario, con una aproximación estilística, nos fue útil para arrojar luz sobre el uso de la variación lingüística y de este modo exhibir su capacidad portadora de la visión del mundo del autor y de las intenciones que lo mueven a emplearla. En este sentido, se constató que el uso del dialecto en Pasolini jamás es anecdótico, ya que quiere ser reflejo de una particular realidad social y cultural, como lo es el lumpen de los arrabales romanos, por lo que adelantamos que su tratamiento traslativo en la lengua de llegada debía encajar con la función del texto fuente. Una vez conscientes de la importancia de la inclusión del romanesco en la novela de estudio, hubo que reflexionar sobre el cómo verterlo en la lengua de llegada; cuestión que se volvió el debate que cerró nuestro primer

apartado. Y es que después de todo, el traductor que se enfrenta a la traducción de variedades no estándar parte de la pregunta: “¿Cuál es el ‘equivalente’ castellano del habla rústica de los blancos pobres de los condados de Georgia o del habla degradada de los negros de los guetos de Oakland?”<sup>97</sup>

En cuanto a la aproximación que nuestra actividad traductora otorga con respecto de las peculiaridades lingüísticas del habla de ciertos personajes, me pareció pertinente incluir solamente a aquellos autores que, bajo posturas diversas, la mayoría, si no es que todos, se mostraran optimistas ante el traslado del dialecto. No obstante, algunos de ellos parecieron tener más reservas que otros e hicieron énfasis en los problemas de la nueva connotación que el texto meta adquiere, por ejemplo Francisco Toda Iglesia o Coseriu, quien más bien se inclina por el término adaptación y no el de traducción. En general, cada postura aquí presentada resultó discutible; sin embargo, ninguna de ellas puede juzgarse *a priori*. *Grosso modo*, dado que cada texto implica un tipo diferente de negociación, la actitud más aceptada por los teóricos hoy en día es la que defiende que no existe un proceder modélico de reproducción en la lengua de llegada, sino que éste depende por completo de la situación comunicativa, sobre todo del destinatario en el sistema meta.

Ahora bien, con la intención de dejar claro que el uso de la variación lingüística jamás resulta anecdótica y que ésta puede llegar a volverse una característica del estilo del autor, el segundo capítulo fungió como marco para presentar a Pier Paolo Pasolini y de este modo hacer un recorrido por su producción literaria, donde se resaltó su interés por el dialecto friulano instalado en un espacio exclusivamente poético; esto durante la

---

<sup>97</sup> Juan Gabriel López Guix, Traducción con nota preliminar del traductor: Tom Wolfe, *Todo un hombre*, *apud* Fernando Toda Iglesia, “La variación lingüística...”, p. 467.

primera etapa de su vida, para después aterrizar en *Ragazzi di vita* y ver que en 1955 el romanesco reanuda un interés sociológico-lingüístico que había nacido años atrás. Del mismo modo, una vez instalados en la novela de estudio, se ilustró su contexto de producción, su estilo, así como la función del dialecto en el cuerpo textual. Con respecto a esto último, el esquema presentado en nuestro apartado teórico preparó el terreno para localizar en las tres dimensiones sugeridas por C. Mair, aquellas que pudieran representar las intenciones que encaminaron al escritor hacia el uso de una variedad lingüística como el romanesco. Así pues, hicimos hincapié en lo que consideramos la motivación mimética del lenguaje en la novela, donde Pier Paolo Pasolini lleva a su lector a un espacio determinado para presentar un sector social en su forma más real, incluidos sus aspectos llámense lingüísticos o sociales y así dejar abierto el micrófono para que sean sus personajes los que se apropien de la novela con su peculiar modo de hablar. Con respecto de su actitud, concluimos que la inclusión del romanesco apunta hacia una revaluación de identidades culturales y lingüísticas amenazadas por la cultura dominante, en este caso la del italiano estándar. Por lo tanto, hay una preocupación por dar voz a lo vernáculo por medio del rescate de voces orales que ocuparán un lugar central en la novela. Por último, tratándose del nivel de integración, vimos que hay una convivencia entre lo estándar y lo dialectal que se distingue contrastivamente por la voz narrativa y los diálogos de los personajes.

En cuanto al capítulo tres –las versiones al español de la novela– el capítulo uno y dos nos otorgaron la información necesaria para poder ahondar en las estrategias traslativas llevadas a cabo por dos traductores. Como resultado, nuestro análisis

contrastivo reveló 3 recursos de tratamiento de los rasgos dialectales que se destacan en las respectivas versiones:

1. Conservación del elemento dialectal en su forma original. (Dabini)
2. Traducción del elemento dialectal a un español estándar. (Dabini/Cuevas)
3. Combinación de español estándar con formas propias del lenguaje oral.  
(Cuevas)

Como pudo notarse, ambos traductores, aunque en diferente grado, optaron por borrar las marcas dialectales al trasladarlas a un español estándar. De este modo, muchas veces se anuló el doble tejido lingüístico, ya que el hablar de los personajes no se distingue en nada de la voz narrativa. Por lo tanto, éste se volvió uniforme. A pesar de esto último, destacamos que la versión de Miguel Ángel Cuevas recurrió en mayor medida a expresiones coloquiales que aluden a un discurso oral, donde la variedad lingüística geográfica fue reemplazada por otra de tipo social. En el caso de las referencias culturales, ambos traductores mantuvieron tanto nombres, como toponímicos, que visiblemente sitúan a la novela en un ambiente italiano. Ciertamente es que cada traductor realizó su propia lectura del texto, rescatando los elementos o la función que consideraron de mayor importancia. Y es que, si estimamos que es el propio autor quien pretende mostrar a sus lectores ciertas marcas biculturales, todo traductor que se aproxime a narrativas de este tipo, ignorando su función en la cultura fuente, corre el riesgo de arrancarlas de sus respectivas tradiciones literarias y por ende de deshistorizarlas. Esto último nos dice que como traductores, prácticamente estamos condicionados a preservar estos matices. De ahí la relevancia de haber recurrido al análisis de las traducciones de la obra y, a partir de una aproximación crítica, observar cómo están representadas estas

voces, que en el texto fuente aparecen como heterogéneas, lo cual no es poca cosa, ya que no sólo se trata del trasvase de unidades lingüísticas, sino también del estrecho vínculo que une a la práctica con problemáticas de tipo cultural, social y político. De acuerdo con Venuti, es fácil crear un prejuicio, un estereotipo, o caer en una visión etnocentrista por medio de la operación traslativa.<sup>98</sup>

Finalmente, el cuarto capítulo se centró en la retraducción pensada en las posibles exigencias del lector de español mexicano. En este sentido la crítica a las traducciones en el capítulo tres esbozó el porqué ninguna de las versiones existentes resultaba funcional para los futuros lectores. Como resultado, una vez llevada a cabo la encomienda de traducir el capítulo primero de la novela, pude notar que las pérdidas se alojaron en la selección de un sociolecto que inevitablemente nos trasladó a un nuevo contexto social, incluido el bagaje cultural que lo sustenta y que de ningún modo pudo ser del todo equivalente en connotación al romanesco. En otras palabras, se concluyó que la adaptación de los elementos culturales a la hora de verter un texto en una lengua distinta de la del original, para lectores con una idiosincrasia alejada de la del original, da como resultado un texto meta que pierde unas referencias fundamentales y que adquiere nuevas connotaciones ajenas al texto de partida. Se trata pues de un cierto nivel de domesticación inherente a la práctica traductora en el que, por paradójico que puede parecer, residieron a su vez las ganancias, ya que se apostó a una nueva construcción de un juego lingüístico que rechazó de entrada la sencillez de la lengua estándar en la cultura meta. De este modo, con la intención de que esta propuesta reprodujera el mismo efecto que la novela

---

<sup>98</sup> Cf. Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, Londres, 1998.

original, se activó la vigencia de las formas del decir del español mexicano. Remitiéndome a Susanne M. Cadera: “Esto significa que las estrategias traslativas no consisten tanto en buscar la traducción perfecta de los distintos elementos del texto original, sino en buscar la forma perfecta para mantener la misma evocación.”<sup>99</sup>

Después de todo, la verosimilitud literaria no depende tanto de lo que realmente está escrito sobre el papel, sino de la imagen que el lector es capaz de formarse gracias a lo escrito. De ahí que habrá que confiar en un lector atento que, una vez familiarizado con los modos del decir de su cultura, sepa entablar el pacto de ficción con nuestro autor para así disfrutar del viaje lingüístico-cultural propuesto.

En suma, es innegable que al igual que la literatura, la traducción resulta pieza clave en la construcción de identidades nacionales en momentos de plena homogeneización cultural: “Because translation can contribute to the invention of literary discourses, it has inevitably been enlisted in ambitious cultural projects, notably the development of a domestic language and literature.”<sup>100</sup> Pensemos, por ejemplo, en el caso del indio Diego Adriano, educado por los franciscanos, quien adquirió una gran experiencia en la traducción del latín al náhuatl en un momento clave para la difusión de la ideología cristiana, impuesta por la colonización española.<sup>101</sup> Contestando otra de las preguntas planteadas en esta investigación: hoy, cuando parece que las sociedades presumen su multiculturalidad, en el sentido más descriptivo del término, y el encuentro con el otro aspira a ser menos violento, ya que hay un interés voluntario hacia lo diverso, hacia esa multiplicidad de voces que habitan el mismo espacio, la responsabilidad del

---

<sup>99</sup> Susanne M. Cadera, *op. cit.* p. 47.

<sup>100</sup> Lawrence Venuti, *op. cit.* p. 76.

<sup>101</sup> La fuente es Beristáin, tomado de las notas de clase de la profesora Gertrudis Payas. No obstante, no encontré más datos.

traductor reside en reforzar las estrategias que apuesten a la conservación del carácter enriquecedor de estas obras: narrativas que en un momento dado se abrieron paso en un ámbito hegemónico y fueron tachadas de híbridas, periféricas, etc., pero que hoy son consideradas textos de un alto valor expresivo, con una forma y una función propia, colocadas en el basamento de la literatura nacional. Por lo tanto, el poder de la traducción reside no sólo en la construcción de la imagen de una cultura y su literatura para que ésta sea consumida-apreciada por lectores de otras tradiciones literarias, sino también en la responsabilidad de resguardar las obras de autores que escribieron en espacios polarizados y que intentaron (re)apropiarse del turno de la palabra, callada por mucho tiempo, para nombrar las cosas a partir de una voz propia, la de aquellos sectores excluidos de sitios reservados a lo representativo. No es una tarea fácil: ¿cómo podemos pensar lo múltiple sin caer en el prejuicio? Si bien todo contacto con el otro aspira a un propósito de integración y éste no siempre se convierte en un aparato homogeneizador, ya que es en el propio encuentro donde se revela la diferencia. Por la misma razón, la mejor traducción de *Ragazzi di vita* simplemente no existe. Existe sólo la mejor aproximación para tales y cuales destinatarios, para tales y cuales fines y en tal y cual situación histórica. El terreno es alentador si se aspira a abrir el panorama a modelos que aporten, más que a otros que ciñan a la práctica. La necesidad de regresar a estos textos desde una mirada ética es hacer eco de esas voces para que no se pierdan en el tiempo. Un buen comienzo en torno al traductor es el empezar a verlo como negociador, más que mediador, consciente de todo lo que rodea a su disciplina, que habita entre dos culturas, dos tradiciones literarias y dos sistemas lingüísticos; sólo a partir de este acto se abrirá paso, erigiendo puentes en favor de la memoria, liberando así a Calibán de su isla.



## BIBLIOGRAFÍA

### **Bibliografía directa:**

PASOLINI, Pier Paolo, *Chavales del arroyo*, tr. Miguel Ángel Cuevas, Nórdica, Palencia, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo, *Chicos del arroyo*, tr. Miguel Ángel Cuevas, Cátedra, Madrid, 1990.

PASOLINI, Pier Paolo, *Descripciones de descripciones*, tr. Guillermo Fernández, Conaculta, México, 1995.

PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere 1955–1975*, Einaudi, Torino, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo, *Muchachos de la calle*, tr. Attilio Dabini, Planeta, Barcelona, 1973.

PASOLINI, Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 1976.

PASOLINI, Pier Paolo, *The Ragazzi*, tr. Emile Capouya, Carcanet, Manchester, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 1999.

### **Bibliografía Crítica:**

BRIGUGLIA, Caterina, “La oralidad fingida en *Ragazzi di vita* de Pier Paolo Pasolini: reflexiones sobre su traducción al catalán y al castellano”, en Montserrat Cunillera, *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*, Frank & Timme, Berlín, 2011.

BRIGUGLIA, Caterina, *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*, Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2009.

MUZZIOLI, Francesco, *Come leggere Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano, 1975.

SICILIANO, Enzo, *Vida de Pasolini*, tr. Juan Moreno, Plaza y Janés, Barcelona, 1981.

### **Bibliografía auxiliar:**

AUSTIN, John L., *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, tr. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Paidós, Buenos Aires, 2008.

BERMAN, Antoine, *La prueba de lo ajeno: traducción y cultura en la Alemania romántica*, tr. Rosario García López, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006.

BLAKE, Norman, *Non-Standard Language in English Literature*, André Deutsch, London, 1981.

CADERA, Susanne M., “Reflexiones sobre la traducción de la oralidad fingida en la narrativa”, en María Luisa Romana García, *Traducción e interpretación: estudios, perspectivas y enseñanzas*, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2011.

CAMPS, Assumpta, *Historia de la literatura italiana contemporánea*. Volumen II, El cid, Barcelona, 2001.

CATFORD, J. C., *Una teoría lingüística de la traducción*, tr. Francisco Rivera, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.

- COSERIU, Eugenio, *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, tr. Marcos Martínez Hernández, Gredos, Madrid, 1985.
- ESCANDELL, Vidal, Maria Victoria, *Revista española de lingüística*, 25 (1995), pp. 31-66.
- GARCÍA ALBERO, Javier, “La recepción del *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas en Italia y Francia: entre la proximidad lingüística y la divergencia cultural”, Ponencia presentada en el marco del *I Congreso Internacional de Lingüística Aplicada*, Universidad Nacional de Costa Rica, 2007.
- HUDSON, R. A., *La sociolingüística*, tr. Xavier Falcón, Anagrama, Barcelona, 1981.
- HATIM, Basil; MASON, Ian, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, tr. Salvador Peña, Ariel, Barcelona, 1995.
- HOUSE, Juliane, “Of the Limits of Translatability”, *Babel*, 19 (1973), pp. 166-167.
- JOSÉ Agustín, *Inventado que sueño (Drama en cuatro actos)*, Planeta, México D.F., 1985.
- LAMBERTI, Mariapia, “Poesía italiana del Novecientos”, *Anuario de letras modernas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, pp. 25-49.
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel, Traducción con nota preliminar del traductor: Tom Wolfe, *Todo un hombre*, ediciones B, Barcelona, 2000.
- LUNA, Rosa, *Temas de traducción*, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, Lima, 2002.
- MARCO, Josep, *Il fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*, Eumo, Barcelona, 2002.

- MAIR, Christian, “A Methodological Framework for Research on the Use of Nonstandard Language in Fiction”, AAA, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 17 (1992), pp. 103–123.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto, *La traducción de la variedad lingüística*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997.
- NORD, Christiane, “Scopos, Loyalty and Translational Conventions”, *Target*, 3 (1991), pp. 91–109.
- SEARLE, John R., *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*, tr. Luis M. Valdés Villanueva, Cátedra, Madrid, 1980.
- TODA IGLESIA, Fernando, “La variación lingüística como parte del Programa conceptual del autor. Implicaciones y ayudas para la traducción literaria”, en Sonia Bravo Utrera y Rosario García López, *Estudios de traducción: Perspectivas*, Peter Lang, Frankfurt, 2009.
- TODA IGLESIA, Fernando, “Palabras de otras culturas en obras en lengua inglesa: ¿domesticar o extranjerizar?”, en Isabel Cómitre Narvéez y Mercedes Martín Cinto, *Traducción y Cultura: el reto de la transferencia cultural*, Encasa, Málaga, 2002.
- VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, Londres, 1998.
- VIAPLANA, Joaquim, *Dialectologia*, Universitat de València, València, 1996.

**Fuente electrónicas.**

Vicerrectorado de investigación. Consultado el once de enero de 2015, Universidad Sevilla, Sitio web oficial: [http://investigacion.us.es/sisius/sis\\_showpub.php?idpers=1315](http://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=1315)

MEZA MENDOZA, John,

“Pier Paolo Pasolini: la ideología de la pasión y la pasión de la ideología”, Periódico de poesía de la UNAM (marzo 2012, número 47), Consultado el once de enero de 2015: [http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2225](http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2225)

FRONDEBIDER, Jorge,

“¿Jugamos como caballeros o como lo que somos?”, Club de traductores literarios de Buenos Aires (19 de julio de 2013), Consultado el once de enero de 2015: <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com.es/2013/07/jugamos-como-caballeros-o-como-lo-que.html>