

Cuando la comicidad atraviesa las fronteras lingüísticas: el cine de Totò en español¹

Maria Carreras i Goicoechea
Università di Bologna (SSLMIT)

a L., che mi ha fatto scoprire Totò

Introducción

Como es bien sabido, en las películas de Totò la lengua tiene un papel muy importante en la provocación de la comicidad, tanto la lengua italiana y sus dialectos como el latín y las lenguas extranjeras. Algunos autores han observado que el uso del dialecto en *De Curtis* representa la reacción contra la ideología dominante, mientras el uso del italiano representa la gramática y, por lo tanto, el poder de cara a la escritura (Brunetta 2003: 198; Pinto 2003)², otros afirman que Totò se limita a reproducir la percepción real, aunque exagerada por su expresionismo, del hablante italiano de la posguerra frente a su lengua y a las lenguas extranjeras (De Mauro 1993: 122; Rossi 2002: 53, 63), sobre todo en la producción inicial. “Film dopo film lo spettatore compie con Totò una sorta di viaggio, sia all’interno dell’Italia che sta cambiando, sia entro il contenitore linguistico che accoglie, deforma e parodizza tutti i linguaggi...” (Brunetta, 2003). En cualquier caso, todos ellos sostienen que en las películas anteriores al auge económico Totò se ríe de la moda de usar expresiones foráneas para darse tono, del latín eclesiástico y de los *azzeccagarbugli*, y de la inseguridad de los italianos que quieren usar la

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto que se propone analizar la traducción de la comicidad entre italiano y español por un lado y entre italiano y catalán por el otro a través del estudio de los juegos lingüísticos de Totò en las versiones de sus películas en ambas lenguas.

² Lo mismo hace Pier Paolo Pasolini cuando escoge el napolitano para su *Decameron* (1971) denunciando de este modo el principio de homogeneización del italiano pues en aquellos años los italianos que querían expresarse en su propia lengua solamente podían hacerlo en dialecto; Pasolini escoge el napolitano por ser probablemente el dialecto más conocido en Italia (Pinto 2005).

lengua nacional en los primeros años del proceso de unificación lingüística provocado por la televisión³.

En la traducción de las películas de Antonio de Curtis, a las problemáticas características del subtítulo y del doblaje⁴, se añade la particular espontaneidad de este actor, que cuanto más libre es de actuar improvisando mejores resultados obtiene⁵. Teniendo en cuenta que la creatividad lingüística y la improvisación⁶ son uno de sus puntos fuertes⁷, especialmente cuando mezcla lenguas con lenguas y dialectos en una imposible receta babélica, nos proponemos observar la comicidad como resultado de su capacidad de deformar el lenguaje (creando juegos lingüísticos que se basan fundamentalmente en la paranomasia y en la paretimología) comparando los textos originales y sus traducciones. Por ello sus películas nos ofrecen un material de enorme interés para reflexionar sobre las dificultades de la traducción subordinada en general y sobre la posibilidad o imposibilidad de traducir, además de determinados juegos de palabras, una situación comunicativa en la que “il gioco linguistico si allontana anche da quelle che potremmo chiamare (norme pragmatiche) della comunicazione” (Rossi 2002: 33). De hecho, lo confirma el poco éxito que tuvieron en francés⁸. Sin embargo, en español tuvieron mayor éxito como veremos en estas páginas donde analizamos la difusión de sus películas en nuestra lengua, describimos los aspectos más interesantes de la lengua de Totò con respecto a los problemas de traducción que plantean y analizamos la versión subtitulada de la primera película traducida al español, *Fifa e arena / Totó el matador* (1948).

³ La RAI, que contribuyó enormemente en la difusión del italiano estándar, se fundó en 1955.

⁴ Agost (1999), Chaume et al. (2001) y Chaume (2003) entre otros.

⁵ Pinto (en prensa), Anile (2001: 4, 12-13), Escobar (1998: 25-40). Precisamente a causa de su capacidad y costumbre de improvisar tras un rápido pero atento estudio del guión, muy a menudo es difícil establecer un límite claro entre Totò, el director y el guionista.

⁶ Con respecto a la improvisación y a su tradición, que se remonta a los siglos XV-XVII, véase Rossi (2002: 26-29).

⁷ Véase Cicalese (2003).

⁸ El intento de exportar a Totò en Francia con la traducción de 11 películas fracasó mientras las traducciones italianas de los filmes de Fernandel o de Luis de Funés (que también actúan en algunas de sus películas) funcionaban sin problemas (Rossi 2002: 23).

Totò en el panorama hispánico

De los 98 filmes (entre películas y episodios) en los que actuó Totò entre 1937 y 1968, año de su muerte, 3 fueron subtítulos en español y otros 29 doblados (véase la tabla), casi una tercera parte de su producción total. Al igual que ocurrió con la mayoría de las películas originales, parece claro que en general la traducción al español fue una operación comercial, como demuestran diferentes hechos, desde que se proyectaran casi al mismo tiempo ambas versiones, hasta el éxito taquillero de algunas de ellas⁹, pasando por la ausencia de indicaciones sobre el director de subtítulo o de doblaje¹⁰.

Año	Director	Título original	Trad.	Versión española
1948	Mattòli	<i>Fifa e arena</i> [FA]	VS	<i>Totò el matador / Fifa e arena</i>
1949	Steno y Monicelli	<i>Totò cerca casa</i> [TCC]	VD	<i>Toto busca piso</i>
1950	Bragaglia	<i>47, morto che parla</i> [47 MP]	VD	<i>El fantasma es un vivo</i>
1950	E. De Filippo	<i>Napoli milionaria</i>	VD	<i>Nápoles millonaria</i>
1951	Steno y Monicelli	<i>Guardie e ladri</i> [GL]	VD	<i>Guardias y ladrones</i> ¹¹
1953	Fabrizi	<i>Una di quelle</i>	VD	<i>Una cualquiera</i> ¹²
1954	Blasetti	<i>La macchina fotografica</i> [MF] (episodio de <i>I tempi nostri</i>)	VS	<i>Nuestro tiempo / I nostri tempi</i> ¹³
1954	De Sica	<i>Il Guappo</i> (ep. de <i>L'oro di Napoli</i>)	VD	<i>Oro de Nápoles</i>

⁹ 6 superaron los 150.000 espectadores y una llegó a más de 700.000. 3 no llegaron a los 10.000 (la de menor éxito tuvo unos 2000) y otras 4 tuvieron entre 20.000 y 60.000, cifras más que respetables.

¹⁰ En *La culpa fue de Eva* sabemos por los créditos que los diálogos españoles son de Eduardo Haro Teklen.

¹¹ En Argentina y México se estrenó con el título *Mi amigo el ladrón*.

¹² Al parecer solo se estrenó en México.

¹³ En España se estrenó con la supresión de cuatro *sketchs*.

Cuando la comicidad atraviesa las fronteras lingüísticas

Año	Director	Título original	Trad.	Versión española
1954	Mattòli	<i>Il medico dei pazzi</i> [MP]	VS	<i>Médico de locos / Il medico dei pazzi</i>
1954	Mattòli	<i>Miseria e nobiltà</i> [MN]	VD	<i>Miseria y nobleza</i>
1955	Franciolini	<i>Racconti romani</i> [RR]	VD	<i>Cuentos de Roma</i>
1957	Mastrocinque	<i>Totò, Vittorio e la dottoressa</i> [TVD]	VD	<i>Mi mujer es doctor</i>
1958	Jaque	<i>La legge è legge</i> [LL]	VD	<i>La ley es la ley</i>
1958	Monicelli	<i>I soliti ignoti</i> [ISI]	VD	<i>Rufufù</i> ¹⁴
1958	Musu	<i>Totò e Marcellino</i> [TM]	VD	<i>Totó y Pablito</i> ¹⁵
1958	Vasile	<i>Gambe d'oro</i> [GO]	VD	<i>Piernas de oro</i>
1959	Fulci	<i>I ladri</i>	VD	<i>Contrabando en Nápoles</i>
1959	Mastrocinque	<i>La cambiale</i> [LC]	VD	<i>La letra</i> ¹⁶
1959	Steno	<i>I tartassati</i> [IT]	VD	<i>Los defraudadores</i>
1959	Steno	<i>Totò, Eva e il pennello proibito</i> [TEPP]	VD	<i>La culpa fue de Eva</i>
1960	Mattòli	<i>Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi</i> [TFGO]	VD	<i>Toto, Fabrizi y jóvenes de hoy</i>
1960	Monicelli	<i>Risate di gioia</i> [RG]	VD	<i>Llegan los bribones</i> ¹⁷
1963	Corbucci	<i>Gli onorevoli</i> [GO]	VD	<i>Los fanfarrones</i> ¹⁸
1963	Corbucci	<i>Il giorno più corto</i>	VD	<i>El día más corto</i>
1963	Steno	<i>Totò contro i quattro</i>	VD	<i>Totó contra los cuatro</i>
1963	Girolami	<i>Vigile ignoto</i> [VI] (ep. de <i>Le motorizzate</i>)	VD	<i>Peligro, mujeres al volante</i>
1964	Cerchio	<i>Totò contro il pirata nero</i>	VD	<i>Totò contra el pirata negro</i>
1965	De la Loma	<i>Totò d'Arabia</i> [TA]	VD	<i>Totò de Arabia</i>
1965	Lattuada	<i>La mandragola</i>	VD	<i>La mandrágora</i>
1966	P. P. Pasolini	<i>Uccellacci e uccellini</i> [UU]	VD	<i>Pajaritos y</i>

¹⁴ En México se tradujo como *Los desconocidos de siempre*.

¹⁵ La versión española dura 93 minutos en lugar de 100.

¹⁶ México: *Amar a crédito*.

¹⁷ México: *El ladrón apasionado*.

¹⁸ Solo nos consta su proyección en las salas argentinas.

<i>Año</i>	<i>Director</i>	<i>Título original</i>	<i>Trad.</i>	<i>Versión española</i>
1966	D. Risi	<i>Operazione San Gennaro</i> [OSG]	VD	<i>pajarracos</i> <i>Arreglo de cuentas</i> <i>en San Genaro</i>
1967	P. P.Pasolini	<i>La terra vista dalla luna</i> (ep. de <i>Le streghe</i>) [TVL]	VD	<i>Las brujas</i> ¹⁹

Juegos lingüísticos y comicidad

Totò se sirve de las posibilidades que le ofrece el lenguaje cómico (desde su tradición más antigua, hasta el teatro popular sin olvidar la *commedia dell'arte*) para obtener la enajenación de sus espectadores (y de los personajes que le hacen de *spalla*) como reacción a la disolución realizada con respecto al código de la comunicación, código que se reduce a un mero sonido o a un vehículo de significados muy lejano de los esperados, cuando no son opuestos. El resultado es un paradójico intento de comunicar a través de la incomunicabilidad, lo que U. Eco llama *straniamento* o *spaesamento*: “l’effetto di *straniamento* si verifica *deautomatizzando* il linguaggio” (Rossi 2002: 19).

Pero ¿en qué consisten exactamente estos juegos? La deformación de los nombres es la figura retórica preferida por Totò (y por su público) porque está tan conectada con la improvisación como con los lapsus. La sustitución de sonidos puede consistir en el cambio de una letra o sonido, o en una simple metátesis, que puede tener lugar entre sonidos de la misma palabra (“fedigrafo” por *fedifrago*)²⁰ o de palabras distintas (“che topi di tipi” en lugar de “che tipi di topi” *FA*) o incluso en la alteración del orden de las palabras de un enunciado entero (en lugar de decir “un amico vestito da prete” Totò dice “un prete vestito da amico” *GL*). Otra figura muy frecuente es la paretimología que, como veremos, adquiere especial relevancia en la lengua de Totò a causa de su costumbre de mezclar continuamente las lenguas. A priori no debería ser un problema de cara a la traducción, pues en todas las lenguas hay una tendencia natural a buscar semejanzas semánticas entre palabras cuyo único parecido es de tipo fónico (o que se encuentra en

¹⁹ México y Argentina: *Nadie engaña a una mujer*.

²⁰ Se repite en más de una película.

el plano del significante), pero es evidente que a menudo será difícil lograr el mismo resultado: en estos casos una buena solución traductiva será compensar la pérdida del efecto cómico en otro punto del texto. Tanto en la paranomasia y en la paretimología como en la metátesis, la palabra deformada puede tener un significado. En el primer caso el resultado será de mayor comicidad porque “se oltre al suono viene coinvolto il significato, aumenta l’infrazione dell’orizzonte d’attesa” (Rossi 2002: 38). Otro recurso muy utilizado por nuestro actor y sus guionistas es el *contrapposto*, es decir contestar a una pregunta con su contrario saltándose el Principio de la Cooperación entre conversadores (Rossi 2002: 33).

La lengua de Totò

La lengua de Totò se extiende desde el italiano popular hasta el de los tecnicismos y burocratismos pasando por el *turpiloquio* (es decir el lenguaje obsceno), las formas áulicas y arcaicas, los estereotipos y el habla esnob de la burguesía (sobre todo la napolitana).

El dialecto

En muchas de sus películas aparecen personajes con un fuerte acento regional: en *MN*, ambientada en Nápoles, hay una vecina piamontesa; en *ISI* tenemos un ladrón con acento romano, uno siciliano y otro septentrional; el cuervo de *UU* habla con un marcado acento emiliano, etc. En realidad, como sucede casi siempre en el ámbito cinematográfico, más que de uso del dialecto hay que hablar de un italiano regional²¹. Lo que está claro es que Totò intenta ridiculizar el italiano oficial y lo hace desde aquellos personajes que prefieren el lenguaje excesivamente altisonante característico de abogados y chupatintas; personajes que critican el uso de los dialectos por parte de los demás, acusándoles ahora de *polentoni* ahora de *terroni*. Valga como ejemplo “Qui si parla italiano/ ostrega” (*GL*), donde el ataque al dialecto se contradice por sí solo con el uso inmediatamente sucesivo de la expresión véneta. Está claro que es prácticamente imposible reproducir la

²¹ Mengaldo (1994: 70-71), citado por Rossi (2002: 63).

comicidad de este enunciado sin abandonar el nivel de los dialectos, porque traducir *ostrega* con un correspondiente regional español entraría en contradicción con la afirmación metalingüística precedente pero dejarlo en véneto no garantizaría su reconocimiento por parte del público hispanófono. Otros ejemplos de ridiculización del dialecto son la confusión del mismo con el latín y viceversa (y su confusión con las lenguas extranjeras) y las invenciones de formas dialectales inexistentes.

Totò, que habla sin demasiado acento en casi todas sus películas²², pronuncia palabras sueltas en los diferentes dialectos, sin que las mismas tengan ninguna intencionalidad censoria (Rossi 2002: 67). Pertenecen a nuestro corpus: *magner* (FA), en asonancia con el español *comer* y *ostreghetto* (FA, MN). En otras ocasiones, sin embargo, la presencia del dialecto adquiere un papel de protesta o reivindicación pues el dialecto de los otros se interpreta como una lengua extranjera. Por otra parte, encontramos la exaltación del dialecto propio, como en el rechazo del esnobismo *charcutiere* por parte de Felice (Totò) que lo deforma en *sciaquettiere* y no lo reconoce hasta que su compañero Pasquale le propone los sinónimos italianos *pizzicagnolo* y *salumiere*: “il casadduoglio?” (dice en napolitano) “E parla chiaro!” (MN). Otra vez un desafío para la traducción pues, para entender todo lo que se esconde detrás de las formas escogidas, sería necesaria una nota del traductor que en un texto fílmico no es posible.

El latín

El latín aparece en el uso de sentencias que o están completamente fuera de lugar o se citan deformadas como vemos en el genial “de gustibus/non ad libitum/ sputazzellam” pronunciado por Totò en respuesta a una señora alemana que quiere comer *bollito* (TVD, ya usado en MP). La sátira de los que suelen declamar frases hechas en latín para dejar a los demás en una posición de inferioridad cuando muchas veces son incapaces de pronunciarlas correctamente sigue siendo tan actual como siempre. Es evidente que el latín representa la lengua del poder y que Totò no hace más que inspirarse en la antigua tradición de la *Commedia dell’Arte* y sus

²²Rossi (2002: 63). En cambio, en TVL Totò habla con acento romano.

divertidos ejemplos de latín macarrónico que en Italia caracterizan el teatro popular sin solución de continuidad. En *ISI* y en *TA* la expresión latina *a priori* se confunde con *il priore*; en *FA* se juega con el latín *pro forma* y la pasión por el deporte, como en *GO* donde el proverbio latino “*audax fortuna iuvat*” se convierte en “*audax/ fortuna iuventus*”²³.

Si el primero de los dos últimos ejemplos no plantea demasiados problemas traductivos, puesto que se puede reproducir el juego de asonancias con el mismo resultado, aunque la paranomasia resulte un poco más forzada (*a priori* vs. *el prior*)²⁴, en el segundo caso el nombre del equipo del Formia está demasiado conectado con la cultura de partida para que una traducción literal tenga sentido porque precisamente se perdería la falta de sentido, a pesar de que la asonancia funcione perfectamente en castellano.

Otras expresiones latinas aparecen sin crear juegos lingüísticos y por lo tanto no plantean problemas de traducción, y al espectador hispanófono no se le escapa la crítica a la lengua del poder: *ad hoc* (*MF, RR*), *in corpore vili* (“*adesso procediamo all’applicazione in corpore vili*” *ISI*, donde el ladrón fracasado Totò da una clase a los aprendices de ladrón protagonistas de la historia). Son ejemplos de latín macarrónico de nuestro corpus el equivalente latino de *colonna romana*, “*colunnum*” (*GL*) y la exclamación “*ah! Erga sum!*” (*TM*). El mismo tipo de deformación se encuentra en algunos proverbios latinos, como “*morsa tua/ vita mea*” (*TCC*) y “*la prudenzia non è mai troppo*” (*ISI*)²⁵.

Las lenguas extranjeras

En general Totò, sus parejas e incluso algunos personajes secundarios dicen palabras en varias lenguas extranjeras sin sentido aparente, pero él las distribuye con sabiduría para contribuir al proceso de enajenación que es la base de la comicidad. Un ejemplo interesante es la lista “*do you like/ don't smoking/ business/ telefunken*” dirigida a su falso ayudante para decirle, lo descubrimos en la escena siguiente, que se vaya a otro despacho porque fingirán una llamada (de ahí ‘*telefunken*’) importante

²³ Rossi (2002: 49).

²⁴ De hecho en la versión española aparece así.

²⁵ Rossi (2002: 46-49).

(*TVD*). A menudo las distintas lenguas se mezclan entre ellas, como en los híbridos “au revoir my femmes” y “à tout a lor” (*MN*). En más de una ocasión se denomina una lengua con el nombre de otra, como en *TVD* donde una señora se dirige a Totò en alemán y él, que no la entiende, le dice “signora/ se vuole parlare in italiano/ perché noi/ lo spagnolo non lo capiamo”, cuando no solo es evidente la diferencia entre las dos lenguas sino que el aspecto de los personajes contribuye notablemente a aclarar su nacionalidad, cosa que por otro lado no puede no tener un peso en la comicidad de la escena. En la versión castellana el español ha sido reemplazado con el árabe: “Señora/ por favor/ ¿quiere hablar en cristiano? Porque el árabe no lo entendemos”. La denominación de una lengua con el nombre de otra es un topos del lenguaje de Totò y se extiende a los proverbios, como vemos en “sai come si dice/ in portoghese? Il tempo è moneta// The time/ is/ scudos” (47 *MP*). También provoca fácilmente la comicidad la confusión del dialecto con las lenguas extranjeras o con el latín.

En otras ocasiones el uso de idiomas extranjeros tiene una función cómica por la incapacidad tan italiana de hablarlos correctamente: se juega con las dificultades de comunicación y la dificultad de nuestro personaje de hablar correctamente algo que no sea italiano, con un provincialismo en el que muchos espectadores se pueden sentir identificados. En semejantes ocasiones las palabras extranjeras se pronuncian tal como se escriben: *toilete* en lugar de [twalet], “io l’ho detto in francese” (*TCC*)²⁶. En el tono esnob de quien lo pronuncia se puede reconocer la parodia de una clase social.

El español es quizás la lengua más presente en las películas del príncipe de Curtis, probablemente por la afinidad con el italiano y porque en el fondo es una lengua que en general los italianos pueden comprender por encima sin demasiados esfuerzos²⁷. Por las mismas razones, se presta muy bien a la sátira. Pero los mayores resultados se obtienen en aquellas películas ambientadas en España, donde todos los personajes hablan en una divertida imitación del español y donde el desconocimiento del italiano por parte de los españoles y del español por parte de los italianos provoca una

²⁶ Citado por Rossi (2002: 42).

²⁷ También influye que algunas de las películas traducidas ambientadas en España, aunque solo sea en parte, sean coproducciones hispano-italianas (*TVD*, *TEPP*, *TA*).

serie de malentendidos muy interesantes desde el punto de vista de la traducción.

Comicidades en contraste: Fifa e arena vs. Totó el matador

Bispuri (1997: 22) afirma que Totò, al contrario de Charlot, es intraducible porque “sono assolutamente intraducibili le sue eccezionali capacità recitative, non riferibili al puro (significante) linguistico, ma radicate fortemente nel retroterra culturale (e quindi anche e soprattutto linguistico) dell’italiano e del dialetto”²⁸. También habla de intraducibilidad Finazzi (2004). Sin embargo, si entre cines españoles, argentinos y mexicanos se estrenaron 38 películas cuyas hay que suponer que no se consideraron intraducibles. Creo que el secreto fue lograr preservar el objetivo primordial de la comicidad lingüística, la falta de sentido, sin preocuparse demasiado por la fidelidad al texto original entendida como respeto literal. Es evidente que la gestualidad de Totò contribuyó de manera importante: observar sus muecas y sus ejercicios de dislocación del cuerpo no puede no provocar la risa prescindiendo del contenido de sus palabras. Como recuerdan algunos autores (Rabadán 1991, Chaume / Agost 2001, Chaume 2003), en la traducción fílmica un enfoque puramente lingüístico sería completamente erróneo pues el lenguaje cinematográfico es la síntesis del código fónico con el icónico. Es en el estudio de los aspectos lingüístico-pragmáticos, siguiendo a Mason (2001: 19), donde se detecta mejor la naturaleza de lo que se pierde en la fase de subtítulo y sus efectos potenciales.

Sinopsis

Nicola Capece, también llamado Nicolino, farmacéutico de Nápoles, se encuentra en una situación absurda al ser confundido con un terrible asesino y va a parar rocambolescamente a Sevilla, donde unos gánsters le obligan –bajo la amenaza de denunciarlo a la policía si no obedece– a seducir a una actriz americana, Patricia, para casarse con ella, obtener todo

²⁸ Citado por Rossi (2002: 23).

Maria Carreras i Goicoechea

su dinero y luego asesinarla. Para justificar su presencia en Sevilla finge que es torero y en la escena final se juega la vida toreando.

Juegos de palabras

Los primeros ejemplos que queremos comentar son bastante sencillos de traducir, por lo menos aparentemente:

VO	VS
Totò: vola spesso lei?	T: ¿Vuela a menudo Vd.?
Pasajero: ah/ sì	P: (Ah sì).
T: allora è un volatile	T: Entonces es un volátil.
P: Come?	
T: no dicevo perché io sono un mammifero/ una mammifera.	T: No es que yo sea un mamífero, una mamífera.

Aquí Totò está disfrazado de azafata y se siente obligado a hablar con los pasajeros. Si la primera afirmación es absurda (todavía más hecha por un profesional del vuelo), la segunda aún lo es más a causa de la contradicción innata (y en todo caso, si un pasajero que vuela a menudo es un volátil, también lo será una azafata) y de la corrección del propio género, primero porque denota una escasa conciencia de sí mismo (el pobre Nicola acaba de vestirse de mujer y todavía no se ha acostumbrado a ello) y segundo porque el derivado femenino de *mamífero* no se suele usar a pesar de que no exista ningún tipo de dificultad para formarlo. Ocurre algo parecido un poco más adelante, recién llegados al hotel de Sevilla:

VO	VS
Recepcionista: Naturalmente/ señor// E la/ señorita?	R: Naturalmente señor. ¿Y la señorita?

Cuando la comicidad atraviesa las fronteras lingüísticas

Castellani: Lei è mia sorella	C: Es mi hermana
Totò: Ma che sorella/ caso mai sono la fraterna!	T: ¡Pero que hermana! Si acaso soy la amiga.

En este caso una traducción literal provocaría la pérdida de la comicidad del diálogo ya que al no tener el español dos formas distintas para *hermano* y *hermana* no es posible reproducir la forma inventada *fraterna*, con una base masculina invariable a la que se ha añadido el morfema de femenino. Como se puede ver, la solución propuesta, que sin querer corre el riesgo de ser censurada por inmoral, no tiene la misma fuerza.

En una de las primeras escenas conocemos a nuestro protagonista que trabaja en la farmacia de su tía. Es un hombrecito muy bromista como se puede ver enseguida. Entra un cliente con la cabeza más bien grandota:

VO	VS
TOTÓ: Cosa desidera il nostro <u>capoccione</u> bello?	TOTÓ: ¿Qué desea nuestro hermoso <u>cabezota</u> ?
CLIENTE: Ho un mal di testa .	CLIENTE: Tengo un dolor de cabeza ...
T: Sfido io/ con quel <u>capoccione</u> ! Cosa vuole/ avere mal di piedi? Esoso.	T: ¿Sí digo yo! Con esa <u>cabeza</u> , ¿qué quiere? ¿Que le duelan los pies? ¡Pues vaya!
C: Mi dia un caché	C: Deme una aspirina
T: Subito [...] E poi onestamente vi consiglio ... adatto specialmente per il mal di capua	T: Enseguida [...] Y ahora honradamente le aconsejo... adecuado especialmente para el dolor de cabeza .
C: come?	C: ¿cómo?
T: Sì, dolori capuani .	T: Dolor de cabeza
C: No/ grazie.	C: No gracias
T: Testone ma intelligente.	T: Cabezota pero inteligente.

Maria Carreras i Goicoechea

[...]	[...]
T: Arrivederci <u>capoccione</u> .	T: Hasta la vista <u>gran jefe</u> .

El traductor ha preferido simplificar las cosas aunque de haber utilizado *jaqueca* en lugar de *dolor de cabeza* en la primera ocurrencia hubiera podido repetir el aumentativo de cabeza como en el texto original. En cambio parece obligada la decisión de eliminar completamente la referencia a Capua que nace con el juego paranomástico “mal di capua” (por “mal di capo”) y el derivado *capuani*. El resultado final tiene casi el mismo efecto que el original, pues aunque en el cierre se repita *cabezota*, esta solución traductiva logra mantener la polisemia de *testone* con su valor de aumentativo que hace referencia al defecto físico del cliente y a la falta de inteligencia que provoca la risa en el oxímoron *cabezota inteligente*. Menos acertada en cambio la traducción de la última ocurrencia de *capoccione* con *gran jefe*, pero es cierto que aquí el enunciado tiene menor importancia porque la parte cómica de la escena ya se ha terminado. El tema de la cabezota aún se repite un poco más adelante, cuando Totò acepta su peor defecto, ser miedoso, y declama los defectos de los demás: “tu per esempio/ cara zia/ c’hai i baffi// Il cavaliere c’ha il capoccione” que la versión española traduce correctamente con “el caballero tiene un cabezón”: si se pierde la crítica inicial contra el exceso de personas nombradas *cavaliere* por el gobierno (el simple “caballero” de la traducción no puede ser suficiente), la elección de *cabezón* por el enésimo *capoccione* es perfecta puesto que ahora solamente se está hablando de las dimensiones exageradas de su cabeza. Obsérvese cómo en las dos lenguas ha funcionado el principio de acumulación.

La costumbre de jugar con los antropónimos también aparece cuando nuestro protagonista llama por teléfono a la *Gazzetta di Napoli* para poner un anuncio en el periódico y deletrea su propio nombre:

VO	VS
T: Sono io/ Nicola/ Nicola// Ni come Napoli/ Co come colla/ La come musica.	T: Soy yo, Nicola. Nicola. ¡NI como Nápoles, CO como cola, LA como música!

Cuando la comicidad atraviesa las fronteras lingüísticas

Este juego de palabras reproduce un falso caso de *nomen omen* y se puede traducir literalmente sin ningún problema (*colla* = pegamento) y sigue siendo igual de absurdo: repite el esquema tan usado por Totò de “X como y”, solo que en realidad las cosas que se toman como punto de comparación no tienen nada que ver. Otro ejemplo en el que se juega con el significado escondido de una palabra tiene lugar con la descomposición literal de un compuesto:

VO	VS
<p>T: Vorrei qualcosa da magner (le dicen algo por teléfono) <u>Da? Co... comer? Beh/ comer, magner...</u> ma non roba pesante, roba leggera/ qualche panino/ <u>qualche acciuga/ sì/ un po' di burro/ spaghetti/ carne/ pesce/ bene/ bene/ sì/ carne/ pesce...</u> (le dicen algo por teléfono) Ossobuco? Benone/ <i>sono ghiotto/ ma senza l'osso/ solo il buco... perché l'osso non lo digerisco.</i> Frutta/ formaggio/ caffè e antipasti// Io per antipasto piglio pasta e fagioli e un po' di bicarbonato// Tutto questo per quattro//</p>	<p>T: Quisiera algo de comer pero nada pesado, algo de pan. Mantequilla, spaguetti..., carne, pescado, bien, bien si, carne, pescado y...(le dicen algo por teléfono) ¿Ossobuco? ¡Muy bien! <i>Soy glotón. Pero sin el osso, solo el buco, porque el osso no lo digiero.</i> Fruta, queso, café y entremeses. De entremeses tomo pasta con judías y un poco de bicarbonato. Todo esto para cuatro y, sobe todo, enseguida.</p>

El nombre de este plato típicamente septentrional provoca un problema de traducción: aunque en español se denomina igual con un préstamo, no es posible la lectura literal *osso buco* = “hueso vacío” que da lugar al juego de palabras. Sin embargo es esta la solución que ha escogido el traductor, esperando quizás que el espectador español apreciara, por lo menos, la descomposición del préstamo y su absurdo. Hay que señalar, subrayado en el texto, la desaparición de la asonancia entre la forma dialectal *magner* y el español “comer”. La escena, que se rueda entre un primer plano y un medio cuerpo, gracias a la expresividad del actor y a la enorme cantidad de cosas pedidas, con el remate final “para cuatro”, no pierde fuerza con la traducción.

En el ejemplo siguiente nos encontramos frente a un caso típico de paranomasia dentro de una frase:

VO	VS
Totò: Signorina/ desidera?	T: Señorita, ¿qué desea?

Maria Carreras i Goicoechea

<p>Cliente: Vorrei qualcosa per i topi</p>	<p>C: Quiero algo para los ratones</p>
<p>T: Topi? <u>che topi di tipi...</u> che tipi di topi to... che tipi di topi sono?</p>	<p>T: ¿Ratones? ¿Qué tipo de ratones?</p>
<p>C: Piccoli/ grossi/ tanti don Nicolì</p>	<p>C: Pequeños, grandes, muchos.</p>
<p>T: Ho capito/ una specie di topazzi// Ah/ già/ è vero// Dunque/ pigliatevi una bella bottiglia di depurativo</p>	<p>T: Comprendo, una especie de ratonotes. ¡Es cierto! Por tanto, llévese una hermosa botella de depurativo.</p>
<p>C: Suvvia/ non scherzate// Datemi qualche cosa per far morire questi topi/ don Nicolì</p>	<p>C: No bromea, deme algo para que mueran los ratones.</p>
<p>T: A parte che questo fa morire pure i cavalli/ comunque/ per voi ho una buona toponomastica</p>	<p>T: Aparte que esto mata incluso los caballos, no obstante para Vd. tengo una buena ratonomástica.</p>

Es en estos juegos lingüísticos donde se reconoce al mejor Totò. Cuando entra en juego el español con el mismo tipo de esquema cómico el traductor tendrá que renunciar muy a menudo a los juegos lingüísticos para “limitarse” a transmitir la comicidad provocada por la falta de sentido, es decir traduciendo el resultado, no el medio a través del cual se llega a este. En esta escena la comicidad llega a su ápice con la presencia de los derivados *topazzi* (que funciona como aumentativo despreciativo al mismo tiempo que plantea un oxímoron aludiendo a las piedras preciosas incompatibles con los ratones) y *toponomástica*, pues no tienen ningún sentido en este contexto pero ambos tienen un sentido propio. En la traducción española se ha preferido la simplificación, evitando el juego, por otro lado efectivamente imposible, entre *tipo* y *topo*, “ratón”, que no permite mantener el mismo campo de asonancias. Por otro lado, si bien también perdemos algo en *ratonotes*, la gestualidad del actor compensa perfectamente. Interesante la solución *ratonomástica*: es cierto que no es un tecnicismo como en la versión original, pero la presencia de una palabra inventada y al mismo tiempo comprensible resuelve perfectamente la escena

Cuando la comicidad atraviesa las fronteras lingüísticas

respetando el estilo de Totò. Lástima de la traducción del intensificador *bella (bottiglia)* con *hermosa botella* y del conector *dunque* con *por tanto*.

Un ejemplo parecido al de arriba se presenta cuando Totò se lo intenta confesar todo a Patricia:

VO	VS
T: Se ti sposo/ sono costretto ad ucciderti	T: Si me caso contigo estoy obligado a matarte.
P: Per gelosia caro? [incomprensible]	P: ¡Oh! ¿Qué dices?
T: Qui si tratta di ricotta / ehm/ di ricatto	T: Es un chantaje
P: Ricatto? Se ti fanno un ricatto lo pago tutto io.	P: ¿Un chantaje? Ya lo pago yo todo.
T: Sei bella e ricca ma non capisci un acca.	T: Eres bella y rica pero no entiendes nada.

Es difícil de reproducir en español porque habría que encontrar un juego de asonancias entre el concepto clave “chantaje” y algo que debería estar conectado con la comida, pues el hambre es uno de los *leit motiv* de la película y de la escena. Frente a la dificultad de encontrar una paronomasia con “chantaje” que hay que decidir si se busca un sinónimo o si se focaliza el juego de palabras en la comida aunque se pierda algo en ambas soluciones. El traductor ha preferido simplificar traduciendo directamente *chantaje*. Aquí la comicidad desaparece.

VO	VS
Banderillero: Ma è chiaro// Anche lui/ come tutti/ dopo 2 o 3 veroniche / quando la gente grida olé/ gli diamo la <u>muleta</u> e tzac... è fatta.	B: Está claro. Es como todos, después de dos o tres verónicas , cuando la gente grite Olé, le damos la <u>muleta</u> y adelante.
T: Ma sì/ dopo 2 o 3 fisarmoniche mi date la <u>moneta</u> e scappo via/ me ne vado.	T: Pues sí, después de dos o tres minutos me dan la <u>pasta</u> y yo ¡Olé! Me marcho.

En este caso el juego de asonancias nace gracias al uso de un lenguaje especializado (*veroniche*) que Nicola no entiende. También hubiera

sido posible jugar con la asonancia entre “verónicas” y “harmónicas”²⁹ que ofrece la traducción literal preservando el resultado absurdo del texto original, donde Totò se intenta hacer pasar por un famoso torero sin tener la menor idea de tauromaquia. Para resolver la asonancia entre *muleta / moneta* el traductor ha preferido introducir el coloquialismo “pasta” y ha traducido *fisarmoniche* con “minutos”. En ambos casos desaparece la parodia del lenguaje técnico y, de poco motivado, el juego lingüístico pasa a no tener ninguna motivación. También desaparecen las asonancias y nos quedamos con un texto con sentido completo pero sin ninguna gracia.

El tema de los toros da lugar a diversos juegos de palabras realmente interesantes. El ya comentado entre ser torero *pro Formia* y otros dos de traducción más complicada. Ambos casos utilizan la forma inventada pero muy alusiva Montecitoros, que juega con Montecitorio (el parlamento italiano) y la palabra “toro”. En el primer caso se trata del cartel que cuelga de la puerta del club taurino femenino (VO: “Montecitoros club taurino femminile”, VS: “Montecitoros club taurino femenino”) y en el segundo encontramos la misma palabra en un cartel que, como en el cine mudo, comenta una escena en la que las seguidoras del torero Paquito y de Nicolete³⁰ se pelean entre ellas (VO: “Tutti i Montecitoros sono uguali”, VS: “Todos los Montecitors son iguales”). Como se puede apreciar, con la misma solución traductiva se pierde completamente la referencia al parlamento y por lo tanto la sátira. Mantener el referente a las riñas que caracterizaban el gobierno requiere necesariamente la pérdida del juego lingüístico con los toros pero además es muy posible que la censura española no permitiera ciertas alusiones. Otro ejemplo es el aumentativo de toro (VO: “Ma non lo vedi/ quello non è un toro/ quello è un toraccio”; VS: Eso no es un toro, eso es un torote”). En otra ocasión, Totò juega con la expresión italiana “vedere i sorci verdi” (VO: “Adesso gli faccio vedere i tori verdi”, VS: “Ya te daré yo”). El traductor ha preferido simplificar pero es evidente que se pierde la comicidad. Un último juego con lenguaje taurino es el siguiente, donde otra vez la traducción no funciona porque en español se habla de *espadas* y de *bastos* y no hay ningún elemento en la escena que permita reconocer la recontextualización que nos lleva de la plaza de toros a una partida de cartas:

²⁹ Coherente, puesto que el tema de la música es muy frecuente en Totò.

³⁰ Al estar en España y hacerse pasar por un torero le llaman en español.

Cuando la comicidad atraviesa las fronteras lingüísticas

VO	VS
Castellani: Hai spade ?	C: ¿Tienes estoque ?
T: No.	T: No.
C: E cos'hai?	C: ¿Pues qué tienes?
T: Tre cavalli e un bastone .	T: Tres caballos y un bastón .

Los dialectos

Solamente en cuatro ocasiones aparece el dialecto en esta película, la primera para crear una fácil asonancia con el español, como hemos visto en el breve monólogo telefónico sobre la cena (T: “Vorrei qualcosa da magner [...] T: Da? Co... comer? Beh/ comer, magner...”), muy difícil de reproducir en español y el texto subtulado lo elimina completamente (“Quisiera algo de comer pero nada pesado, algo de pan...”).

La segunda con una clara actitud censoria (T: “Silenzio, che educazione è questa, ostregas!”) dirigido al público de la plaza de toros que hace mucho ruido: esta vez la famosa expresión véneta aparece castellanizada. En este segundo caso podemos hablar de completa intraducibilidad y por lo tanto de pérdida de información aunque más que tener una función concreta en la película misma la tiene en cuanto a topos reconocible de Totò. La tercera vez el véneto sirve para reforzar la comicidad: se está hablando del sexo de Nicolino, disfrazado de azafata, teme que Castellani lo vea como un objeto del deseo, y acompaña su declaración de no ser solo un muchacho sino un *muchachone* (es decir, muy viril) con la exclamación de Totò por antonomasia, *Ostrega!* que en la versión subtulada también desaparece.

Las lenguas extranjeras

En general la presencia de las lenguas extranjeras en *FA* es bastante reducida porque la película está ambientada en España y el español es la lengua de fondo de toda la historia, con unos personajes que conversan en

una sublengua completamente estereotipada. De no ser así el público del texto original no entendería nada. De todos modos, al igual que en muchas otras películas suyas, de vez en cuando Totò (y otros personajes) suelta palabras extranjeras sin motivo alguno, como el alemán *auf wiedersehen* dirigido a su tía cuando sale de la farmacia y que no deja de ser una alusión a la actitud dictatorial de la misma (y así aparece en el subtítulo). En otra ocasión, mientras se encuentra en el avión en el que se ha escondido disfrazado de azafata, se disculpa en inglés con un pasajero (*excuse me*) pero en la versión subtitulada leemos “perdone”.

La frase pronunciada por la celosa novia del torero Paquito, *Paquito te tiengo d’ocio* juega con la lengua extranjera y el dialecto y contiene el sonido que ha dado lugar a una de las escenas más complejas de toda la película. Su traducción “Paquito, ¡no te quito ojo!” restablece el sentido literal pero se pierde completamente la parodia. Por otra parte, al traducir la película al castellano es imposible mantener la imitación del español y habrá que buscar otro recurso para compensar semejante pérdida.

Precisamente a causa de la contextualización de gran parte de la película, son muy interesantes los juegos de asonancias entre el italiano y el español. Los dos primeros son bastante simples y juegan con la falsa familiaridad entre palabras de distintas lenguas que suenan de manera parecida, como el español *corazón* con una pronunciación meridional (con una ese sorda), que Totò traduce con “che ore son”.

VO	VS
Paquito: Señorita / pietà d’un corazón	Paquito: Señorita / piedad de un corazón .
Totò: Come?	Totò: ¿Cómo?
P: Corazón	[sin traducir]
T: Adesso? Saranno le 5/ le 6/ non lo so...	Bueno, serán las cinco, las seis, ¡no lo sé!
P: No, corazón (se indica el corazón)	P.: [sin traducir]
T: ah, cuore? Nada da far, señor // C’è un altro uomo nella mia vita.	T: ¡Ah, corazón! Nada que hacer, señor . Hay otro hombre en mi vida.

Cuando la comicidad atraviesa las fronteras lingüísticas

En esta escena, Totò habla un español macarrónico obtenido con un calco estructural (da + infinitivo) de la expresión romanésca donde lo único que tiene de español es el *nada*. La mímica de ambos personajes resuelve rápidamente el problema de comunicación, pero es evidente que el espectador español que no sepa italiano no puede entender cuál es la causa exacta del malentendido. La hiperexpresividad de Totò en esta escena evita la pérdida de comicidad, sobre todo gracias a la afirmación final por la introducción de la ambigüedad sexual con respecto al personaje.

Por otra parte el mismo Paquito y su novia Carmen, que representan ser oriundos sevillanos, hablan como Tarzán por la razones que ya hemos señalado: frases breves, sin subordinadas, verbos en infinitivo y alguna que otra palabra española mezclada con muchos híbridos y con todavía más eses. El personaje representado por Totò también habla así, de modo que en realidad no hay una gran diferencia entre los oriundos españoles y el napolitano que improvisa una lengua que desconoce. Todo esto en la versión subtitulada se pierde.

Otra escena interesante gracias a las asonancias entre el español y el italiano se debe una vez más a la necesidad imperiosa de Nicolino/Nicolette de comer alguna cosa. Como hemos visto ya ha intentado encargar algo llamando a la recepción del hotel sin resultado. Ahora lo vuelve a intentar pidiéndoselo a su acompañante y la comicidad nace una vez más de la interpretación errónea del español:

VO	VS
Totò: Si potrebbe mangiare qualche coserellina?	Totò: Si pudiera comer alguna cosilla...
Conductor: Mañana	Conductor: Mañana .
T: Appunto per mañana (tiene que torear)	T: ¿Por qué mañana ?
C: Troppo tardi, cerrado	C: Demasiado tarde, cerrado.
T: E allora?	T: Entonces?
C: Mañana por la mañana	C: Mañana por la mañana .

Maria Carreras i Goicoechea

T: Ma qui non se mañana mai!	T: ¡Pero aquí no se come nunca!
C: <u>Es noche</u>	C: Es de <u>noche</u> .
T: Anche le <u>noc</u> i	T: Incluso de <u>noche</u> .
C: È impossibile señor	C: Es imposible, señor.

Como se puede observar, la acumulación de la palabra *mañana* es la clave para llegar a la comicidad que provoca el verbo híbrido *mañanar*, otra vez imposible de traducir en una versión castellana. Lo gracioso de la segunda asonancia entre las dos lenguas quizás es más inmediato pero la asociación entre la pronunciación del español *noche* y del italiano *noce* (nuez) no es de fácil solución. De hecho el traductor ha preferido repetir “noche” con un resultado interesante que por un lado compensa la pérdida de acumulaciones del polisémico *mañana* con su contrario y por el otro garantiza la provocación de la risa gracias a lo absurdo de una conversación que progresa en un *crescendo* hasta los últimos turnos de palabra que no respetan algunas de las máximas de la cooperación.

La siguiente escena es la última que presentamos aunque en la película aparece al principio, nada más llegar a Sevilla. Nicolino se baja del avión y se encuentra con un señor que le invita a subir a su coche. Durante el trayecto en coche el propietario, Castellani, y su chófer hablan del proyecto de asesinato que tienen en común y Totò, que no solo no entiende el español sino que no sabe de qué están hablando, no comprende nada.

VO	VS
Catellani: Da quanto tempo cercavo un essere come voi!	CASTELLANI: ¡Cuánto hace que buscaba un ser como Vd!
TOTÒ: Come?	TOTÒ: ¿Cómo?
Cast.: Finalmente vi ho incontrato!	Cast.: ¡Finalmente te he encontrado!
T: Ma chi ti conosce!	T: Pero, ¡quién te conoce!

Cuando la comicidad atraviesa las fronteras lingüísticas

Cast.: Eppure siete molto conosciuta, muchacha! Tutto pronto?	Cast.: Eres muy conocida, muchacha. ¿Todo listo?
Conductor: Todo.	Conductor: Todo.
Cast.: ¿ Esta noche?	Cast.: ¿ Esta noche?
C: No señor, mañana noche.	C: No señor, mañana noche.
T: Ma che dice?	T: ¿Pero qué dice?
Cast.: Silenzio! Mi interessa mucho!	Cast.: Silencio, me interesa mucho.
T: Io taccio.	T: Me callo.
Cast.: E il bucio?	Cast.: ¿Es mucho?
C: Basta mettere l' ocio.	C: Lo bastante para todos.
Cast.: Bravo hecho!	Cast.: Bien hecho!
T: Ragazzi voce! Io non capisco un cacio.	T: No comprendo nada!

Esta escena ha sido finamente analizada por Pinto que afirma: “Nella costruzione del dialogo l’elemento verbale che è stato isolato come struttura portante dell’effetto comico è la doppia affricata di *muchacha*, che guida gli sceneggiatori nella ricerca di parole, spagnole o no, che presentino lo stesso fonema, che viene quindi usato come significante di per sé...” (2003: 138). Así, desde la cuarta réplica de Castellani, la conversación solamente tendría el objetivo de recuperar la palatal africana de *muchacha* con una mezcla de italiano (*dice, taccio, voce*), español (*noche, mucho, hecho*) y dialecto (*bucio* “agujero”, *ocio* “ojo”) a la que se añade el eufemismo *cacchio* castellanizado en *cacio* (“queso”). El objetivo es la “deconstrucción de la lengua in quanto insieme ordinato di segni (...) e l’attivazione del principio babelico della non comunicazione” (ídem: 139). Si la presencia de una forma como *dice* se convierte en un “puente

translingüístico entre el italiano y el español”, la de las formas dialectales “aumenta la confusione, in un autentico delirio di accumulazione caotica di codici linguistici” (ibidem).

También ha sido comentada la versión subtitulada. Pinto (2003) observa la neutralización del motivo cómico de la escena y la preocupación por parte del traductor de preservar el significado literal del texto en lugar de “l’eco del significante che rimbalzando da una battuta all’altra giustifica la loro connessione tematica” (2003: 141) de modo que la traducción funciona mientras se usa una de las dos lenguas en juego, el italiano o el español. Sin embargo, deja de funcionar al intervenir “le voci dialettali”. A propósito de esto, Finazzi (en prensa) sugiere algunas correcciones:

VS	Finazzi
Cast: ¿Es mucho ?	Cast.: ¿Y el hueco?
Conductor: Lo bastante para todos.	Conductor: Basta acercarle el ojo
Cast.: Bien hecho !	Cast.: ¡Bien hecho!
T: No comprendo nada!	T: Chicos, ¡gritad!, no comprendo nada

...in virtù del fatto che così come il dialogo risulta incomprensibile al pubblico italiano, cioè non fa capire a cosa si stia riferendo il tassista quando parla di questo buco, allo stesso modo dovrebbe esserlo per il pubblico spagnolo. Optando per questa traduzione si rimarrebbe perlomeno fedeli al testo di partenza, dato che comunque è impossibile trasferire in spagnolo questi termini pseudospagnoli (bucio, ocio, cacio).

Conclusiones

Como hemos visto, en la versión subtitulada la comicidad se salva fundamentalmente gracias a la expresividad de Totò. En efecto, muchos de los juegos de palabras se pierden por completo (*fratella, ossobuco, che topi di tipi*), sobre todo en las asonancias con significado (*ricotta/ricatto, veroniche/ fisarmoniche, muleta/ moneta*). Las referencias a la cultura de

partida son irreconocibles en su traducción literal (*Pro Formia, Montecitorio*) y las expresiones idiomáticas pierden la comicidad al ser explicitadas (*far vedere i sorci verdi*). La función del dialecto, sobre todo en cuanto estilo propio de Totò, desaparece por completo al igual que en su utilización cómica (*te tiengo d'ocio*); cuando tiene la función de enajenación, como en la última escena comentada (*ocio*), la solución traductiva no funciona sin más. Con respecto a las lenguas extranjeras, éstas siguen funcionando mientras no coinciden con la lengua de llegada: las deformaciones del español que facilitaban la comprensión del texto para el público italiano ahora ya no tienen razón de ser, de modo que su pérdida no es demasiado grave pero también perdemos aquellas asonancias entre las dos lenguas responsables de toda una serie de malentendidos que dan lugar a algunas de las escenas más logradas de la película original, escenas que conservan su comicidad especialmente gracias a la acumulación exagerada de Totò y a los primeros planos que concentran al espectador en su mímica (*corazón/ che ore son; mangiare/ mañana/ mañanar; noche/noci*). Un caso a parte, el *non capisco un cacio*, donde en la versión española la comicidad funciona mientras se manejan las dos lenguas (italiano y español) pero deja de hacerlo al entrar en juego el dialecto. En general podemos concluir que la versión original es mucho más brillante que la traducida.

Ahora bien, habrá que ampliar este análisis a las otras 31 películas traducidas al español para poder sacar ulteriores conclusiones sobre la traducibilidad de la comicidad y habrá que hacerlo diferenciando las versiones subtituladas de las dobladas. Otros factores a tener en cuenta son los datos relativos al éxito taquillero y el papel de los estudios y distribuidoras, la existencia de un director de doblaje, etc.

Otros temas simplemente esbozados y que deberán ser estudiados detenidamente por su importancia en el resultado final de las versiones españolas son: el papel de la censura³¹ (*FA un paio di mutande*

³¹ En España la proyección de películas extranjeras en VO o VS estuvo prohibida entre abril de 1941 y diciembre de 1946 (Gubern 1975: 34-35). Esto explicaría quizás por qué las primeras 6 películas de Totò (1937-1945) no fueron traducidas. Parece menos justificada la ausencia de *Di due orfanelli* (1947) e *Totò al giro d'Italia* (1948). No podemos descartar que en la elección de *FA* como primera película de Totò traducida tuviera un papel decisivo su ambientación española y la importancia de la tauromaquia.

“calzoncillos” > *medias*)³², las versiones para España y para Hispanoamérica y sus diferencias (¿se circunscriben a los carteles o se trata de traducciones distintas?) y la traducción de los nombres de las películas y la de los nombres de los personajes entre otros. La importancia del español requerirá especial atención pues en las versiones estudiadas se ve sometido a notables esfuerzos de reformulación.

Lo que parece evidente es que hay que restablecer la importancia del cine de Totò en España, y no solo del Totò más comercial como demuestra, por ejemplo, el éxito de *Pajarricos y pajarracos* de Pasolini.

³² En la versión española MF hay 4 sketches menos y en TM desaparecen 7 minutos. Recordemos el papel de la censura de la Iglesia Católica que “controla los puestos claves en los pasos previos de la producción y en los posteriores de la difusión mediante los baremos de calificación moral” (Herrera Navarro 2005: 351).

Bibliografía

- AA. VV. (2003), *Storia del cinema italiano*, 3 voll., Venezia, Marsilio.
- AGOST, ROSA (1999), *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.
- ANILE, ALBERTO (2001), *Totò e Peppino, fratelli d'Italia*, Torino, Einaudi.
- ARONICA, DANIELA ET AL., EDS., *Totò linguaggi e maschere del comico. Atti del Convegno Internazionale di Barcellona (24-26 ottobre 2002)*, Napoli, Carocci.
- BRUNETTA, GIAN PIERO (2003), *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi.
- CALDIRON, ORIO (2004), *Totò e la gaia scienza*, Bulzoni, Roma.
- CHAUME, FREDERIC ET AL. (2001), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- CHAUME, FREDERIC (2003), *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic, Eumo.
- CICALESE, ANNA (2003), «Parli come badi: la creatività linguistica e l'effetto comico» en Aronica, Daniela et al., ed., 94-108.
- DE MAURO, TULLIO (1993), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza.
- DE MAURO, TULLIO (2004), «La corrosione dell'aulicità», en Caldiron, Orio, ed., 198-200.
- ESCOBAR, ROBERTO (1998), *Totò*, Bologna, Il Mulino.
- FINAZZI, ROBERTA (en prensa), *La traduzione dallo spagnolo in italiano: limiti alla traducibilità*, Memoria de licenciatura, SSLMIT, Trieste. Directora: Carmen Sánchez Montero (en prensa).
- GUBERN, ROMAN et al. (1975), *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros.
- HERRERA NAVARRO, JAVIER (2005), *El cine en su historia. Manual de recursos bibliográficos e internet*, Madrid, Arco Libros.
- MASON, IAN (2001), «Coherence in Subtitling: The Negotiation of Face», en Chaume, Frederic et al., ed., *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 19-31.
- MENGALDO, PIER VINCENZO (1994), *Il novecento*, Bologna, Il Mulino.
- MEREGHETTI, PAOLO (1990), *Dizionario dei film italiani. Il cinema italiano dalle nostre origini ai nostri giorni*, Roma, Baldini e Castoldi, 2.
- PINTO, RAFFAELE (en prensa), «Comicità e trasgressione nel cinema di Totò», en *Giornata Internazionale di Studio: Totò / De Curtis*.

Maria Carreras i Goicoechea

Parole di attore e di poeta (Napoli 13 maggio 2004), Università Federico II.

PINTO, RAFFAELE (2003), «"Non capisco un cacio": l'autonomia del significante come principio di attraversamento babelico delle lingue» en Aronica, Daniela et al., ed., 136-143.

PINTO, RAFFAELE (2005), clase dictada el 18 de mayo en su curso de *Sociolinguistica italiana*. Facultad de Filología, Universitat de Barcelona.

ROSSI, FABIO (2002), *La lingua in gioco*, Roma, Bulzoni.

ROSSI, FABIO (2003), «Gioco verbale e riflessione metalinguistica nei film di Totò», en Aronica, Daniela et al., ed., 185-203.