



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Trabajo de Fin de Máster

**EL CINE DE FEDERICO FELLINI Y LA TRADUCCIÓN: ANÁLISIS DE LA
SUBTITULACIÓN Y DEL DOBLAJE EN ESPAÑOL DE SECUENCIAS
DE *AMARCORD*.**

Máster en Traducción e Interculturalidad

Curso: 2020-2021

Estudiante: Jessica Bernardi

Tutora: Prof. Leonarda Trapassi

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1. Objetivos y elección del tema	2
1.2. Estado de la cuestión, metodología y estructura del trabajo	4
2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	7
2.1. Cuestiones generales	7
3. UN ‘MULTI’-DIÁLOGO: EL DOBLAJE.....	12
3.1. La sincronización, la oralidad prefabricada y el “dubbese”	13
3.2. Tendencias y aspectos lingüísticos del lenguaje filmico	15
3.3. La subtitulación	19
4. DE UNA CULTURA A OTRA: REALIA Y MACROESTRATEGIAS EN EL CINE 22	
5. DIALECTO Y CINE	26
5.1. El dialecto en los productos cinematográficos	26
5.2. El dialecto, la caracterización de los personajes y los estereotipos	29
5.3. Cómo traducir el dialecto.....	31
5.4. El cine italiano en España	34
6. AMARCORD: MIS RECUERDOS	37
6.1. La película	37
6.2. El tejido lingüístico	39
6.3. El dialecto ‘romagnolo’ en <i>Amarcord</i>	42
7. ANÁLISIS DE SECUENCIAS DE LA PELÍCULA.....	45
7.1. Macroestrategias y microestrategias	45
7.2. Antropónimos.....	47
7.3. Léxico, expresiones y estructuras dialectales	50
7.4. Cincuenta “sombras” de ‘pataca’	57
7.5. El dialecto traducido por los personajes.....	63
7.6. Elementos culturoespecíficos	65
7.7. Lenguaje soez	71
7.8. Aspectos prosódicos y caracterización de los personajes.....	82
7.9. Influencias de lenguas extranjeras	87
7.10. Aspectos técnicos	91
7.11. Otros aspectos.....	93
8. CONCLUSIONES.....	97
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos y elección del tema

Como afirman Giovanni Nadiani y Chris Rundle (2012), los estudios de traducción, a partir de los años '90, se centran en un enfoque descriptivo que resultó muy útil sobre todo en el ámbito de lo que denominamos TAV (traducción audiovisual), llevando tanto a una mejor comprensión de los procesos de traducción como a la identificación de muchos de sus problemas y los errores más comunes en la traducción y/o localización de algunas películas o series televisivas. A pesar de eso, el esfuerzo de la comunidad científica no tuvo un gran impacto en la industria, ya que, como afirman Rundle y Nadiani, los casos prácticos han demostrado que esta sigue produciendo, basándose en las mismas líneas de hace 20 años. Lamentablemente, la distancia entre los estudios de traducción y su práctica profesional ha crecido, sin dejar posibilidades de que los académicos puedan influenciar al mundo profesional con los resultados de sus estudios e investigaciones. Por eso, todavía falta mucho por descubrir e investigar para que las observaciones y las sugerencias de los estudiosos encuentren espacio en la práctica profesional del mundo de la traducción audiovisual (Nadiani, Rundle, 2012). Además, hacen falta estudios específicos sobre la traducción de algo tan particular, “limitado” y “limitante” como el dialecto, entendido como variedad lingüística marcada geográficamente y socialmente.

El presente trabajo se basa en estos ámbitos y pretende, en primer lugar, sugerir un marco teórico sobre los aspectos más relevantes a la hora de trasladar los significados arraigados en la variedad lingüística de una lengua y cultura a otras. En segundo lugar, la investigación pretende aportar consideraciones personales y presentar algunos ejemplos tomados y analizados en la película italiana *Amarcord* de Federico Fellini. En síntesis, se trata de un trabajo que pretende analizar cuestiones técnicas de traducción audiovisual. Por razones de límites de tiempo y espacio, no ha sido posible dedicar un apartado específico a un excursus sobre el uso del dialecto en el cine italiano. Sobre este tema, solo se mencionarán algunas referencias que servirán como ejemplo para entender otras cuestiones traductológicas y lingüísticas. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que se trata, por lo general, de un enfoque técnico-metodológico y no histórico-cultural, sobre algunas de las cuestiones que se refieren a la traducción de un dialecto italiano, el romañolo, al español.

El interés por este tema nace, en realidad, antes de comenzar la carrera en la Universidad de Sevilla. De hecho, se remonta justo al trabajo final del Grado en Mediación Lingüística e

Intercultural de la Universidad de Bolonia, Campus de Forlì (2020), gracias al que tuve la posibilidad de pasar el último año académico como estudiante Erasmus en la Universidad de Murcia y en el contexto de la asignatura *Traducción italiano- español*, impartida por el profesor Pablo Muñoz, en la que tuve una primera prueba de lo que es el doblaje, en particular respecto al lenguaje coloquial oral, esa variante tan rica y colorida de las lenguas ‘vivas’. De allí surgió la idea de traducir un fragmento de la película *Es por tu bien* (Carlos Théron, 2017) al italiano, y analizar algunos aspectos traductológicos del español y del italiano coloquial oral en situaciones cómicas, aspecto que añade aún más dificultades al tema.

Esa curiosidad no se detuvo allí, sino que despertó incluso mi interés acerca de las variantes más coloquiales y orales de la lengua, al punto de pensar que algún día podría hasta unir esta pasión a un posible trabajo como traductora, empezando con mantener un hilo conductor entre el trabajo de fin de Grado y el trabajo de fin de Máster. Así que, la razón principal que me ha empujado a elegir el presente tema para esta investigación han sido el interés y la curiosidad sobre cómo traducir el dialecto a una lengua extranjera, en este caso el dialecto romañol al español. ¿Cuál habría podido ser mejor elección que la película *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), en la que el dialecto se usa en situaciones de vida cotidiana, insertado en su cultura y su casa, en la boca de la gente que lo creó, que lo usó, con el que se identificó en una determinada época (como la Italia fascista de 1930), y con el que sigue identificándose? La película mencionada presenta justamente una situación de uso tan particular e interesante, que conlleva un desafío duro y al mismo tiempo fascinante para el traductor, y en particular al traductor dispuesto a trasladar todas estas imágenes y situaciones a otra lengua que nunca podría lograr la expresión total de dichos elementos, no de la misma manera en la que llegan al destinatario italiano, limitándose al neutro y ‘simple’ estándar de esa lengua.

Lo que, además, me ayudó a elegir la película fue la fascinación por el director de cine Federico Fellini, originario de la ciudad donde nací y pasé mi adolescencia, Rímini. El director ha dejado su huella, junto con la de Tonino Guerra, guionista de la película en análisis, en Borgo San Giuliano, mostrando lo más típico y genuino de mi ciudad natal, y que es el escenario de *Amarcord*. Como Fellini, que decidió despedirse de Rímini para enfrentarse a una carrera profesional que lo llevó a otra ciudad, la inmensa Roma, dejando allí su infancia, sus amigos, su gente, yo también me he trasladado a otra ciudad, Sevilla, para emprender un camino importante hacia mi pasión: la traducción.

Cada ciudad tiene su Titta, su Biscain, su Gradisca; cada ciudad tiene sus costumbres; cada ciudad tiene su gente, cada ciudad tiene su representación y reflejo en la lengua; en fin, cada ciudad tiene su lengua y su cultura. En mi caso, he elegido mi ciudad, intentando revelar y transmitir su mundo a través de las palabras, de la traducción, a otra cultura y en otra lengua: el español.

En conclusión, ha sido una elección de corazón y raíces la que me ha guiado hasta aquí, y que espero pueda representar no solo un punto de llegada de mi carrera académica, sino también un punto de partida para mi desarrollo profesional, además de un aspecto de interés traductológico, debate e investigación. Un trabajo que, con nostalgia, me recuerda y me permite revivir mi infancia y que me empuja a crecer y dirigirme hacia un nuevo mundo, un nuevo país, el futuro.

1.2. Estado de la cuestión, metodología y estructura del trabajo

El trabajo se centra sobre todo en los estudios de Maria Pavesi (2005) sobre la traducción fílmica, en particular sobre las características del lenguaje del doblaje, y la recopilación de las investigaciones acerca de este tema. Aunque sus estudios tengan como lengua de partida el inglés, se pueden aplicar también a la traducción del italiano al español. Son importantes, asimismo, los estudios de Irene Ranzato (2010a) sobre los elementos culturoespecíficos, que aportan consideraciones sobre las características principales del texto audiovisual y las dificultades que estas conllevan en la traducción. Por último, cabe mencionar los estudios de Jane Hodson (2014) sobre la presencia del dialecto en las películas. Sus investigaciones, basadas en las variedades lingüísticas del inglés, contienen interesantes reflexiones teóricas y ejemplos con respecto al dialecto en el cine y en la literatura, que resultan útiles también en nuestro ámbito.

La primera parte se centra en un recorrido teórico sobre la TAV y los diferentes códigos superpuestos que hay que tener en cuenta a la hora de traducir un producto audiovisual, considerando, además, la cuestión importante del lenguaje no verbal. Sucesivamente, se analizan las características del doblaje y, en particular, los diferentes tipos de sincronización y aspectos que hacen del lenguaje fílmico una lengua oral escrita. Se dedica espacio también, por un lado, a las principales tendencias de la traducción audiovisual en relación con el concepto de estandarización y la ley de interferencia de Toury, y, por el otro, a las dificultades de la traducción del lenguaje soez. Por otra parte, se aborda la subtitulación y las diferencias con la modalidad del doblaje. Después de una reflexión sobre la cuestión de la traducción de los

culturemas, se pasa a tratar algunos aspectos del doblaje del cine italiano en España y se considera la cuestión de los dialectos en los productos cinematográficos. Es decir, por ejemplo, la manera en la que el dialecto caracteriza a los personajes, creando a menudo estereotipos; o también las principales estrategias para traducir un dialecto en el cine.

Por último, la parte aplicada se centra en el análisis de los elementos tratados desde el punto de vista teórico, en las estrategias y procedimientos de traducción al español de la película *Amarcord*. Después de una breve presentación de la obra de Fellini, se ilustra el tejido lingüístico que caracteriza la película y se analizan algunos fragmentos de la traducción española.

En el anexo se ofrecen las transcripciones de todos los diálogos de la película en lengua original, el doblaje español y la subtitulación española. Hay que decir que este trabajo de transcripción, aunque no forme parte de la investigación en sí, ha sido la base de todo el desarrollo de la investigación y del análisis. En efecto, en la fase de traducción y adaptación se parte de un texto escrito y se produce otro en la lengua de llegada. A pesar de las numerosas búsquedas e intentos de contactar con la Cineteca de Rímíni, que, junto con la Fondazione Federico Fellini, conserva y gestiona los archivos originales del director de cine, no ha sido posible obtener la transcripción de los diálogos originales, sobre todo a causa de la situación pandémica que afectó esta fase de investigación y búsqueda de materiales. Por esta razón, me vi obligada a ocuparme de la transcripción completa de la película en lengua original, doblada y subtitulada al español por la agencia SDI Media Group, trabajo que alargó enormemente la redacción del TFM.

La transcripción sigue las normas ortográficas del italiano y del español, menos en el caso del dialecto, para el cual se sigue fundamentalmente una transcripción fonética, mis conocimientos del dialecto, la consulta de algunos textos de la biblioteca familiar y los recuerdos de mis abuelos. Dicho esto, es imposible seguir una norma ortográfica de transcripción del dialecto que sea bien definida y estructurada, ya que, a pesar de los varios documentos, recopilaciones de normas lingüísticas y gramaticales del romañolo¹, no existe una norma única final, al no existir un dialecto unificado y bien definido, sino heterogéneo y variado según las diferentes zonas de procedencia. En la transcripción se ha considerado oportuno señalar solo aquellos fenómenos prosódicos o de otros tipos, relevantes para la transposición

¹ Se han consultado también las siguientes fuentes online: la revista online *La Ludla*, de la Associazione Istituto Friedrich Schürr; M. Maioli, *Corso multimediale di dialetto romagnolo*; M. Lapucci, *Regole fondamentali di grafia romagnola*.

de significado. También es importante subrayar que los términos y pronunciaciones dialectales y subestándares se han mantenido tales, y no se han normalizados siguiendo la ortografía codificada por la variedad estándar. Por lo tanto, no se trata de una transcripción de tipo técnico según las normas de traducción para el doblaje, ya que no se dan indicaciones para el director de doblaje: planos y marcas de intención, o de tono de los diálogos. En cambio, se trata de una transcripción que tiene como objetivo la visión en paralelo del diálogo original y sus versiones dobladas y subtituladas al español, para poder desarrollar un análisis de los aspectos lingüísticos y culturales en la traducción.

2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

2.1. Cuestiones generales

La TAV, “traducción audiovisual”, toma su nombre del inglés “audiovisual translation” (AVT), definida también como “traducción multimedia”. Comprende todo un conjunto de productos de diferentes tipologías, entre ellos productos audiovisuales, elementos web, CD-ROM, etc., que comparten como rasgo común la elaboración y presentación de información a través del uso de diferentes códigos semióticos a la vez. Una película, por ejemplo, es un producto audiovisual compuesto por un conjunto de signos codificados que se articulan según reglas sintácticas (Ranzato, 2010a). En particular, Delabastita (1989: 199) individua cuatro tipologías de signos fílmicos: signos verbales que se transmiten acústicamente, signos no verbales que se transmiten acústicamente, signos verbales que se transmiten visualmente y signos no verbales que se transmiten visualmente. Siguiendo esta teoría, se puede afirmar que el doblaje sustituye los signos verbales acústicos del texto origen con los signos verbales acústicos del texto meta y que la subtitulación añade nuevos signos verbales visuales al signo fílmico original, dejando presente el elemento acústico de la lengua original. Por esta razón, es importante subrayar la interacción de elementos verbales y no verbales que Chaume (1998: 16) indica como ‘doble’ modalidad del discurso, algo que, en el caso del doblaje, presenta un problema de coherencia lingüístico-cultural entre el código visual y el acústico (Törnqvist 1995: 49; Baker & Hochel, 1998: 76).

Siguiendo el listado de Delabastita ampliado por Chaume (2004: 17-22), a la hora de traducir hay que tener en cuenta diez códigos significantes del lenguaje fílmico de los que no puede prescindir el trabajo:

- Código lingüístico: la particularidad de este código en la TAV es la presencia de un texto escrito que se presenta como oral y espontáneo (dejo para más adelante el discurso sobre la lengua prefabricada típica del cine, el así llamado ‘*doppiaggese*’ o ‘*dubbese*’);
- Códigos paralingüísticos: la simbología convencional (indicadores de silencio, pausas, volumen de la voz...) necesarios para el trabajo de adaptación de los diálogos;
- Código musical y de efectos especiales: las canciones también necesitan traducción, teniendo además en cuenta el ritmo de la música y, a menudo, las rimas, pero también hace referencia a los aplausos y a las risas presentes en la película;

- Código de arreglo del sonido: indica si el sonido está presente en la escena (*on*) o fuera de la escena (*off*), incluyendo también los problemas de sincronización articulatoria;
- Código iconográfico: obliga al traductor a mantener coherencia entre el hablado y la imagen en pantalla²;
- Código fotográfico: hay que prestar atención a la simbología y al significado de algunos colores en ciertas culturas, en la manera en que indican una determinada emoción, sentimiento u otro hecho cultural de manera diferente a la de la cultura de llegada;
- Código de las tipologías de planos: estos resultan ser fundamentales para la sincronización articulatoria, ya que un primer o primerísimo plano vincula mucho más que un plano general o un *home run*. Además, se trata de un elemento muy importante a la hora de traducir películas cómicas, ya que estas suelen crear humor, sobre todo gracias a los movimientos y a la gestualidad física;
- Código de movilidad: hace referencia a la sincronización cinésica e indica la posición de los personajes y la necesidad de conectar las palabras a los movimientos;
- Código gráfico: se refiere a la traducción de títulos, carteles, leyendas y todo tipo de texto escrito que aparece en pantalla y resulta ser importante para la comprensión de la narración;
- Código sintáctico: se refiere al montaje de las escenas y a la importancia de la relación entre ellas a la hora de traducir la narración.

Esta categorización de los elementos que componen un producto audiovisual es importante para tener en consideración no solo los elementos verbales, que forman parte de cualquier tipo de traducción, sino también los elementos no verbales y los extratextuales que caracterizan la traducción audiovisual, ya que todos estos códigos interactúan produciendo un significado que el espectador percibe y comprende a la vez y en su totalidad (Pavesi 2005: 9).

Convencionalmente, se define “doblaje” tanto la transposición de una lengua a otra de películas extranjeras, como la creación de los diálogos de una película en su versión original. En el primer caso, el producto extranjero llega al estudio de doblaje en su totalidad, acompañado por la “banda internacional”, la música y efectos especiales, y del proceso se encarga únicamente el director de doblaje. En el segundo caso, sería mejor hablar de postsincronización,

² En el caso de símbolos iconográficos a los que el público meta no tiene acceso por diferencias culturales, podría ser necesario explicar verbalmente el símbolo para una total comprensión del texto audiovisual (Ranzato, 2010).

en cuanto se trata de la creación de una banda de sonido desde cero. En la fase de postsincronización, el producto está todavía incompleto. En efecto, dada la inmensa variedad de posibilidades que podrían modificarlo, en la postsincronización se necesita también la presencia del autor. La complejidad de esta tarea se puede resumir con las palabras de Mario Maldesi, con referencia a la postsincronización de la película *Amarcord* de Fellini:

Federico sapeva bene, dato il suo modo di girare per nulla sistematico e organizzato, che tutto era ancora possibile, che avrebbe ancora potuto scoprire un sacco di dati nuovi e interessanti sui suoi personaggi, che forse al doppiaggio i suoi personaggi gli avrebbero raccontato chi erano e cosa avevano da dire. Insomma sapeva che il lavoro che restava era ancora tanto, e che si trattava di un lavoro decisivo. (Sanguineti, 2005: 35-6)

Este aspecto es particularmente evidente en el doblaje de productos de la época del *Neorealismo*, en los que, a menudo, actores de la calle dan voz a los personajes, cuyos intérpretes visuales son actores profesionales. Esta elección por parte del director de cine se debe, por un lado, a la preferencia de actores que correspondan a nivel físico y gestual al personaje al que interpretan, con su capacidad profesional de memorizar con precisión un diálogo y de actuar de manera adecuada. Por otro lado, la necesidad de que estos actores hablen una lengua diferente de la suya se resuelve a través del doblaje, sustituyendo las voces originales con las de actores no profesionales, cuyas características prosódicas y lingüísticas se ajusten mejor al personaje en cuestión.

En el caso del doblaje de un producto extranjero, sobre los aspectos técnicos pertenecientes al producto audiovisual que intervienen en el proceso traductor, hay que añadir que en una película los diálogos, los efectos sonoros y la música tienen cada uno una banda diferente y separada, que permite a su vez trabajar de manera específica a lo largo del doblaje de una película, hasta llegar a tener una banda para el mismo. A veces, una o más bandas del original se alteran en el proceso de adaptación y doblaje, sea por necesidades culturales, sea por vínculos técnicos, hasta llegar a la misma sustitución total, o eliminación en algunos casos, siempre con el fin de facilitar al máximo la comprensión del público meta. Esto, como veremos en algunos ejemplos analizados en la parte práctica del presente trabajo, ocurre a menudo en *Amarcord*, pero con la técnica contraria. Se deja la banda sonora original sin sustituir los diálogos o las breves frases en la lengua de destino, sobre todo en escenas en las que una gran cantidad de personajes habla a la vez sin aportar ninguna información importante para la comprensión de la película. Sin embargo, si en un producto audiovisual están presentes tantos códigos a la vez, ¿por qué se pone siempre más atención sobre el código verbal del diálogo? La razón es, como explica Maria Pavesi (2005), que el código verbal es el único que se puede

modificar y manipular para trasladar el contenido de dicho producto de una comunidad lingüística a otra. Como ya se ha observado, dos son los métodos traductológicos que desempeñan este papel: el doblaje, que solo interviene en el mensaje verbal, y la subtitulación, que acompaña en forma escrita el diálogo acústico original.

Ranzato (2010a) recuerda cómo los límites que vinculan el resultado final de la traducción audiovisual hicieron que, hasta hace poco tiempo, los académicos la definieran como una simple forma de adaptación y no un verdadero tipo de traducción, dejándola como una rama fuera de las investigaciones durante muchos años (Díaz Cintas & Remael, 2007: 9). Los estudios de traducción, después de haberse centrado durante años en cuestiones lingüísticas, han desarrollado un nuevo punto de vista a partir de una mayor consideración del contexto en el que el texto aparece en la trasposición de los significados de una lengua y cultura a otras. Si tradicionalmente el elemento más importante del producto de traducción ha sido su fidelidad al texto de origen, con los nuevos estudios sobre el contexto se ha prestado mayor atención al concepto de traducción como creación de un texto nuevo en un contexto nuevo. Este cambio de perspectiva se aplica también a la producción audiovisual gracias a los estudiosos Susan Bassnett y André Lefevere. Aunque Lefevere (1992) hable de la importancia del contexto sociocultural en ámbito literario, se puede aplicar la misma teoría a la TAV. De esta manera, y siguiendo sus estudios, se puede afirmar que el sistema audiovisual depende de tres factores: los profesionales dentro del sistema audiovisual, el patronage fuera del sistema audiovisual, y la poética dominante. En este sentido, con ‘profesionales’ nos referimos al traductor, al adaptador o dialoguista, al director de doblaje y también al distribuidor o a la emisora televisiva de la película, ya que el producto audiovisual es el resultado de un verdadero trabajo de equipo en el que muchas veces no solo es difícil, sino que también imposible, individuar el verdadero creador de la traducción (que se suele asociar a los adaptadores). En general, resulta difícil documentar el procedimiento que lleva desde la traducción al doblaje e individuar las tareas y los trabajos de cada participante en este procedimiento. Esto es justamente lo que ocurre en *Amarcord*, al final del cual se indica SDI Media Group como creador de los subtítulos, Francisco Sánchez como director del doblaje español y SAGO-EXA (Madrid) como estudio de grabación, sin especificar por quienes fueron llevados a cabo los trabajos individuales del largo proceso de doblaje y subtitulación en español, algo que nos da una idea de la condición de invisibilidad del traductor. Con el patronage se hace referencia a una autoridad gubernativa que pueda influenciar la traducción a nivel institucional, lo que nos lleva inmediatamente a pensar en la actividad de censura y manipulación durante las épocas fascista en Italia y franquista en

España, algo que, de alguna manera, ha dejado huella en la producción cinematográfica de hoy con órganos como el Ufficio di Revisione Cinematografica del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali en Italia o el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Cultura y Deporte en España. Con el tercer factor de Lefevere, la poética dominante, se puede hacer referencia a los géneros, las situaciones que se repiten con más frecuencia en las sinopsis, los personajes estereotípicos, y el mismo papel del producto audiovisual en el sistema social en el que se desarrolla.

Por otra parte, hay que añadir que, como afirma Pavesi (2005: 17), aunque la traducción actúe principalmente a nivel lingüístico y paralingüístico en un producto audiovisual, los elementos no verbales también influyen en las decisiones del traductor, llegando a veces a representar un gran problema a nivel verbal. Esto se acentúa cuando nos relacionamos con la comicidad y el humor, en cuyos productos suelen aparecer muchas expresiones conectadas también con la imagen visual en la pantalla o juegos de palabra que toman vida en la escena. Ya que la interpretación y la percepción de ciertos elementos, sean visuales o lingüísticos, nacen de la interacción entre lengua y cultura, el nivel más abstracto y que menos se puede modificar (tanto en la TAV como en cualquier tipo de traducción) son las imágenes que pueden contener diferentes valores simbólicos y significados, o evocar diferentes reacciones según la cultura de procedencia del destinatario. Un ejemplo de eso puede ser la percepción del público italiano de Mussolini con respecto al público español (y la diferente manera de tratar este elemento en la película original de *Amarcord*, en comparación con su versión doblada en español). Esta percepción cambia según el contexto histórico que vivieron los dos países. En este como en otros casos, la traducción solo puede limitarse a traducir las palabras (Pavesi 2005: 19), dejando que la imagen en pantalla asuma su significado completo solo para algunos.

3. UN ‘MULTI’-DIÁLOGO: EL DOBLAJE

El doblaje podría definirse como un “multi-diálogo”. Lo que más caracteriza a esta modalidad, y que determina también sus vínculos y límites, es el hecho de que los actores ya han realizado su trabajo, y que, por lo tanto, sonidos y gestos son inmutables. Esto significa que el nuevo texto verbal tiene que encajar lo mejor posible en este esquema ‘prefabricado’. Como ya se ha afirmado anteriormente, en el ámbito del doblaje lo único que es posible modificar en la traducción de una película es el diálogo (de la subtitulación se hablará después). No obstante, tratándose de un elemento audiovisual, hay que tener en cuenta todos los elementos relacionados con el diálogo, es decir las imágenes y los sonidos (respectivamente el canal visual y el canal acústico), los que también conllevan significados que hay que transmitir en el producto final. En otras palabras, en el diálogo se encuentran condensados elementos extratextuales que también forman parte del mensaje que se trasmite, como la fonética, la entonación, el ritmo, la longitud de las palabras, impregnados de valores pragmáticos, socioculturales, psicológicos e intelectuales (Pavesi 2005: 12). Por esta razón, el doblaje se define como una ‘traducción total’ (Cary, 1960: 112), mientras que a causa de los límites que el traductor encuentra en este ámbito, Pavesi lo define como traducción “vinculada” (1994: 129). Los vínculos técnicos en este caso, son presentados por la coexistencia del código acústico y el visual, que limita las posibilidades de traducción.

L’immutabilità della cornice referenziale condiziona la traduzione a più livelli, dalla situazione sociolinguistica e culturale nella quale è ambientata la vicenda ai tratti cinesici, prossemici, comportamentali e strutturali dei personaggi che costituiscono la «costrizione iconica» in tale processo traduttivo. (Galassi, en Pavesi, 2005)

Además, la traducción para el doblaje es producto de un trabajo de equipo, y está compuesto por diferentes fases: la primera, una traducción literal de los diálogos originales; luego, sigue una adaptación o reescritura adaptada a los vínculos de los códigos audiovisuales; al final, acaba con la actuación por parte de los actores de doblaje guiados por un director de doblaje (Pavesi, 2005: 12). Todas las figuras dependen las unas de las otras, tratándose de un trabajo en cadena en el que muy a menudo es difícil determinar el papel de cada uno de sus participantes. La presente investigación se centra sobre todo en la primera fase de la traducción para el doblaje, aportando también consideraciones y teniendo en cuenta factores muy importantes en la segunda fase, la de adaptación.

3.1. La sincronización, la oralidad prefabricada y el “dubbese”

Aunque para otros tipos de traducción la palabra es el elemento focal y, a veces, el problema principal, en la traducción audiovisual (y sobre todo en el doblaje), como veremos después, la imagen es el elemento más complejo. No respetar este código hace que la traducción del texto de la película resulte desequilibrada en su totalidad.

Según Pavesi (2005), Mounin (1965), Cary (1960) y Chaume (2004), el principal vínculo del doblaje es la sincronización. Esto significa que los movimientos visibles que se refieren a la producción oral tienen que corresponder con la estructura acústica del mensaje que se percibe (Pavesi, 2005: 13). Herbst (en Pavesi, 2005) indica diferentes tipos de sincronización, repartidos en dos grupos principales: la sincronización articulatoria, paralingüística y cinésica. Con respecto a la primera, Pavesi usa la palabra “articulatoria” en lugar de “labial” para hacer referencia a todos los órganos involucrados en la fonación, incluyendo así los dientes, la mandíbula y la garganta además de los labios. Por un lado, la sincronización articulatoria incluye la sincronización cuantitativa, que aborda la simultaneidad del sonido con el comienzo y el fin de los movimientos articulatorios, y, por otro lado, la sincronización cualitativa, que se refiere a la compatibilidad de los sonidos emitidos con los movimientos articulatorios visibles. Desde este punto de vista, los sonidos a los que hay que prestar más atención son las vocales y las consonantes labiales. Por otra parte, la sincronización paralingüística, también llamada “expresiva”, se refiere a la necesidad de que los diálogos coincidan con los movimientos del cuerpo y con los gestos de los actores en pantalla (Pavesi 2005: 13-15). Hay que decir que este último tipo de sincronización, a veces, se subestima con respecto a la sincronización articulatoria, que, en realidad, llega a ser verdaderamente vinculante solo en presencia de los primeros y primerísimos planos, en los que los labios de los actores están bien enfocados y visibles.

Un tema fundamental que cabe mencionar entre las principales características del diálogo típico del doblaje es la importante reducción de las variedades sociolingüísticas de la lengua. Por esta razón, el lenguaje doblado sigue a menudo estructuras y expresiones que se repiten en las mismas situaciones lingüísticas (Pavesi, 2005: 28). Con una evidente connotación negativa, a este fenómeno se le asocia en italiano el nombre de ‘doppiaggese’ (Pavesi, 2005). La oralidad prefabricada lleva a la creación de estas estructuras medio-fijas que se suelen usar en el lenguaje filmico de productos audiovisuales traducidos no solo hacia el italiano, sino también hacia el español. El diálogo de una película es un tipo de diálogo particular, un texto escrito que se

expresa oralmente como si no se hubiera escrito (Gregory, 1967). En la mayoría de los casos, los actores trabajan con un texto escrito que han memorizado, algo que aporta una calidad “escrita” al discurso, en parte por razones relacionadas con la narración (vacilaciones, repeticiones, interrupciones, solapamientos y otros aspectos típicos del habla espontánea dificultarían la atención y la comprensión por parte de la audiencia), en parte por razones estéticas (lo que el público espera es un discurso fluido, conciso y rápido) (Hodson, 2014: 65). Se trata entonces de una ‘oralidad prefabricada’, así como la definen muchos expertos, algo que hay que reproducir exactamente también en la lengua de llegada. Según el género y la tipología de película, varían también el uso y el significado del diálogo, de manera que varía también la distancia de naturalidad entre lenguaje oral y lenguaje oral prefabricado. Aunque el diálogo fílmico nazca como texto escrito elaborado para transmitirse oralmente y representar el habla espontánea, cabe señalar que hay muchas diferencias entre los dos, una de ellas es la percepción de artificialidad asociada al primero. A pesar de esto, en el habla espontánea también se puede manifestar cierta estructuración según diferentes niveles de formalidad, situación contextual, relación entre participantes, objetivo de la conversación, etc. (Pavesi, 2005: 29-30). Si el objetivo del diálogo en el habla espontánea tiene objetivos prevalentemente prácticos, el diálogo fílmico intenta reflejar y representar cuanto más realísticamente posible estas situaciones de la vida cotidiana (por lo menos, en la mayoría de los casos). Hablamos entonces de realismo lingüístico, algo fundamental para que cada producto audiovisual cautive la atención del público y consolide la identificación o participación del destinatario (Nencioni, 1976).

Como observa Pavesi (2005: 30-31), es posible definir dos parámetros de variación para identificar diferencias y similitudes entre la oralidad fílmica y la oralidad espontánea: el semiótico y el narrativo-descriptivo. El parámetro semiótico implica las diferentes interacciones entre los actores en la pantalla y el público (comunicación indirecta y unidireccional de los primeros con el último) y un diálogo bidireccional y multidireccional entre los mismos actores en las escenas. Además, a nivel más amplio, hay otros emisores que dirigen la comunicación al público, como el director de cine y las figuras que participan en la producción cinematográfica. Otro aspecto muy interesante, que influencia la percepción de un lenguaje ficticio en el doblaje, es que, en general, el diálogo ‘espontáneo’ de las diferentes voces que interactúan en pantalla, lo genera una sola persona (Taylor, 1999). Además de una distancia física y concreta que separa al público de los acontecimientos de un producto audiovisual, se crea distancia también por esta configuración de las interacciones comunicativas, en las que el público no puede activamente

participar, lo que podría dificultar la comprensión del mensaje verbal y las relaciones entre participantes (Pavesi, 2005). Por eso, la explicitación (siempre cuando sea necesaria y no excesiva), juega un papel fundamental.

El diálogo fílmico se origina persiguiendo objetivos representativos y sigue cierta estructuración para que la narración avance sin demasiadas repeticiones y para cautivar siempre la atención del público. En particular, como afirma Taylor (1999), se transmite información de manera clara y concisa, a través de intercambios densos y oportunos que identifican los referentes y permiten el continuo desarrollo de la historia (en Pavesi, 2005: 31). Dado el carácter explícito del mensaje del lenguaje fílmico, este último se considera a menudo más simple e inmediato con respecto al habla espontánea, ya que esta se caracteriza, como señala Pavesi (2005), por contenidos fragmentados e implícitos comprensibles gracias al mismo entorno de experiencias y conocimientos que comparten los interlocutores.

Por último, pero no menos importante, el diálogo es imprescindible para comprender la personalidad y el mundo psicológico y emocional de los personajes, además de su posición en la sociedad, su derivación geográfica, profesional, social, gracias no solo a la imagen (aspecto físico, ropa), sino también gracias a la gestualidad y a los aspectos lingüísticos, como características prosódicas, variedades lingüísticas, geolectos y hasta tic lingüísticos, como indica Pavesi (2005), todos elementos que a menudo llevan a estereotipos. Muchos de estos elementos se analizarán en la parte aplicada del trabajo, dedicada al análisis de la película *Amarcord*, y en los capítulos siguientes.

3.2. Tendencias y aspectos lingüísticos del lenguaje fílmico

Antes de hablar de las características lingüísticas típicas de esta modalidad de traducción, es importante hacer referencia a unas normas que se basan en estudios de tendencias en este ámbito, procedentes de investigaciones sobre el doblaje en diferentes contextos lingüísticos y culturales. Pavesi (2005: 55) menciona un enfoque descriptivo que considera la traducción de un texto como producto lingüístico y sociocultural de la comunidad de llegada. Goris (en Pavesi, 2005) presenta tres normas fundamentales según las regularidades que suelen presentarse en determinadas situaciones de traducción: naturalización, estandarización y explicitación. Con naturalización se hace referencia a un doblaje que permita una recepción lo más natural posible por el público de llegada a través de la sincronización labial. Esto lleva inevitablemente a la eliminación de elementos típicos de la cultura extranjera y su sustitución por elementos socioculturales equivalentes. La estandarización opera dentro del sistema de

llegada, actuando en una reducción de todas las variedades sociolingüísticas a una variedad estándar. De esta manera, se perciben dos niveles de lengua diferentes en cuanto a lengua original (variedades socioculturales) y lengua de llegada (estándar), más homogénea. Estas dos normas afectan tanto al contexto de llegada, como de partida, ya que limitan el inventario de opciones del mensaje. En cambio, la explicitación opera solo a nivel del sistema de llegada, aportando o especificando significados o elementos lingüísticos necesarios para la comprensión del mensaje (no solo verbal) en su totalidad por la cultura meta (Pavesi, 2005: 55).

Importantes aportaciones sobre el tema son las normas propuestas por Toury (en Pavesi, 2005: 57): la ley de la «estandarización creciente» (*growing standardization*) y la ley de la interferencia (*interference*). Según la primera, los segmentos más innovadores o marcados sociolingüísticamente en el producto original se sustituyen por relaciones textuales más frecuentes (y a veces más obvias y “pobres”) en la lengua de llegada. Esto conlleva la simplificación y el aplanamiento de cualquier variación lingüística y cultural original. Hay que tener en cuenta que, por consiguiente, los textos traducidos a la lengua de llegada suelen ser lingüísticamente más conservadores y neutrales con respecto a los textos originales en la misma lengua, llevando también a una diferenciación entre productos más periféricos y más centrales. Un producto traducido que resulte eficaz (y central) en una determinada cultura, se mantendrá lejos de los modelos convencionales traductológicos mencionados, mientras que los productos más periféricos (de menor éxito) se adherirán mayormente al sistema ya consolidado en la lengua de llegada (Pavesi, 2005: 57).

El concepto de interferencia remite a la directa relación entre texto de partida y texto de llegada. A tal respecto, Toury (1995: 275) enuncia una tendencia de transferencia de fenómenos pertenecientes a la estructura y a la configuración del texto original a las del producto traducido. Esta tendencia se puede considerar positiva y correcta cuando respeta la norma de la lengua de llegada, pero es totalmente inadecuada cuando dichos fenómenos se alejan de la norma lingüística de la cultura hacia la que se traduce. La ausencia total de interferencia en un proceso traductivo es casi imposible, ya que se trata siempre de una constante transición del código de partida y el de llegada, y viceversa. Aunque se considere que cuanto más se parezcan las dos lenguas y culturas, más riesgos hay de interferencias negativas (como suele pasar a menudo entre el italiano y el español), Toury considera más correcta la teoría inversa: cuando las dos lenguas tienen estructuras muy diferentes, es más fácil caer en la elección de elementos no aceptables en la lengua de llegada. Además, el nivel de aceptabilidad de interferencia en la traducción depende también de factores exteriores, llevando al traductor o al revisor a censurar

determinados elementos socioculturales según el contexto, la situación, el objetivo final o el género que se traduce³.

Otro aspecto que, según Toury (1995), influye en la mayor presencia de interferencia lingüística en el proceso de traducción, es la fragmentación del texto de origen. La TAV sigue exactamente este principio, tratándose de una modalidad según la cual se procede por pequeños fragmentos textuales. En particular, los diferentes tipos de sincronización obligan al traductor a cuidar cada elección lingüística, fundamentalmente en base al contexto visual, que en la transferencia de los mensajes se queda invariado. Todos los elementos y los códigos extratextuales y extralingüísticos ya mencionados con respecto a la TAV (y, en particular, al doblaje) favorecen inevitablemente la adhesión a estructuras de la lengua original. En el caso de la interferencia negativa, esto lleva al uso de calcos y otros procedimientos técnicos, inadecuados por su falta de naturalidad y aceptabilidad en la lengua de llegada. En definitiva, las características del lenguaje fílmico se pueden resumir con la siguiente afirmación de Rossi (2002: 161): “In generale, la lingua del cinema sembra più spostata verso un uso medio, relativamente omogeneo, in cui si riducono gli scarti tra le varietà in diatopia⁴, diastratia⁵ e diafasia⁶, che invece differenziano fortemente e sistematicamente il parlato nazionale”.

Como ya se ha observado, el hablado fílmico suele perseguir una normalización y simplificación sintáctica y léxica, con un desarrollo lineal del discurso para que no se pierda la comprensión del mensaje. Además, tiene lugar en una situación comunicativa monodireccional, sin posibilidad de correcciones o reformulaciones, siendo más lento y bien pronunciado. Las repeticiones se usan en situaciones determinadas como caracterización de los personajes, acentuación de significados o elementos importantes de la narración, en lugar de representar la dificultad de elaboración en tiempo real, tal y como la describe Pavesi (2005: 34). En cambio, el hablado espontáneo se caracteriza por turnos interrumpidos, más rápidos y con cambios de tema que indican una mayor cooperación y participación entre interlocutores. En el lenguaje fílmico también se reducen otros elementos que dan la percepción de espontaneidad, como interjecciones y marcadores del discurso, dejando más espacio a estructuras fraseológicas más refinadas y estudiadas, con el fin de entretener al público (Taylor, 1999). Una tendencia del traductor audiovisual es el uso de “estereotipos lingüísticos cinematográficos” (Maraschio,

³ Sobre el concepto de aceptabilidad o domesticación véase el cuarto capítulo.

⁴ Sobre la variabilidad lingüística según la procedencia geográfica del hablante, cfr. *Treccani - diatopia*.

⁵ Sobre la variabilidad lingüística según la procedencia social del hablante, cfr. *Treccani - diastratia*.

⁶ Sobre la variabilidad lingüística según la situación comunicativa en la que se desarrolla la conversación, cfr. *Treccani - diafasia*.

1982: 147). Esto quiere decir que, en caso de dificultad en la transposición semántica o sintáctica de un término o un segmento entero, se recurre a soluciones que se repiten cada vez que aparezca la misma solución, creando a menudo calcos inmediatamente reconocibles de la lengua de origen (Pavesi, 2005: 49-51). Por esta razón, se han ido estableciendo elementos traductivos en base a frecuencia y situación de uso, llevando a una sensación de exceso y falta de naturalidad. Esto influye mucho en la creación del así llamado “dubbese” o “doppiaggese”. Esta consideración pone de manifiesto una de las principales características del lenguaje fílmico, que lo diferencia de otras tipologías y que representa una dificultad en la traducción: la presencia de expresiones, fórmulas y estructuras típicas del coloquial oral, que suelen carecer del equivalente pragmático en la lengua de llegada. No obstante, es importante recordar la influencia de otros canales además del verbal, y en particular el visual. De hecho, muchas soluciones traductivas que no tienen conexión alguna con el segmento original, o soluciones aparentemente incorrectas, están a menudo relacionadas con la sincronización, elemento que suele anteceder la elección lingüística por encontrarse en un nivel mayor de importancia.

Una última observación interesante a propósito del lenguaje fílmico en general es su influencia en la lengua real. Se trata de un intercambio hacia ambas direcciones: la lengua real y espontánea influencia al lenguaje fílmico, tanto como este último influye en el uso de la lengua espontánea. De hecho, cabe subrayar la importancia del cine y de la televisión, ya desde sus inicios. Son medios importantes en la educación lingüística de un país (en el caso de Italia, en particular, fueron los medios principales de difusión de una lengua común). El lenguaje de la pantalla tiene la fuerza de establecer normas lingüísticas por frecuencia de uso en determinadas circunstancias. El diálogo audiovisual es, en definitiva, un factor de amplia influencia social y sociolingüística en la comunidad de partida y de llegada.

Con respecto al léxico, cabe decir que se trata del nivel de lengua en el que más claramente se observan elecciones artificiales e incoherentes con el registro de uso común (Pavesi, 2005: 42). Antes de analizar estas cuestiones más detalladamente en el ámbito del dialecto, elemento sobre el que se centra el presente trabajo, cabe detenerse en otro elemento muy interesante: el lenguaje soez, cuya traducción representa un desafío importante en el contexto audiovisual. Esto ocurre ya sea por todos los elementos extratextuales mencionados antes (sincronización labial, cambios rápidos de escena, coherencia), ya sea por las diferentes reacciones que puede causar en el público de origen y en el de llegada. Aunque Pavesi (2005: 47) lo mencione con respecto a la traducción de películas americanas al italiano, las mismas consideraciones se pueden aplicar con respecto a la traducción de/hacia dos lenguas como el español y el italiano.

Este hecho se confirma en los diferentes ejemplos que se presentarán en la parte práctica del presente trabajo. En efecto, se trata de situaciones en las que el lenguaje soez se suele atenuar, hasta eliminar del todo, en la versión doblada, no solo por cuestiones de censura y tabúes culturales, sino también por las dificultades que conlleva a nivel traductivo. Estas suelen proceder de un factor meramente lingüístico, en el sentido de que algunas lenguas tienen un repertorio lexical mucho más amplio y lleno de matices que otras, llevando a las más “pobres” a repetir más veces el mismo término para segmentos originales diferentes. El lenguaje soez no suele afectar al desarrollo de la narración, sino a la expresión de estados emocionales y actitudes de los personajes en la pantalla, además de usarse para crear efectos de comicidad o para atenuar una situación dramática; por ello, suele ser necesaria no tanto la fidelidad al original, sino mucha creatividad (siempre y cuando la solución resulte aceptable y natural). No obstante, hay veces en las que la creatividad choca contra los límites sociales, políticos y religiosos de una cultura, lo que limita ulteriormente al traductor. Su pertenencia a referencias culturales muy marcadas representa un reto para el traductor, que tiene como objetivo lograr el mismo efecto en el público de la cultura de llegada (Uracchi, 2013).

3.3. La subtitulación

El crecimiento y el uso de la práctica de traducción audiovisual de la subtitulación se debe, sobre todo, al auge de la televisión por cable y por satélite, así como también por la difusión de los DVD. Ante la proliferación de esta modalidad en el cine, tanto la sociedad española como la italiana se han mostrado abiertas, con el “deseo de conocer otras culturas y aprender otras lenguas distintas a la suya” (Uracchi, 2013: 60). De hecho, una de las ventajas que la subtitulación ofrece al público es la presencia de la lengua original, con sus elementos prosódicos y paralingüísticos, algo que puede ser verdaderamente útil en los casos de las lenguas más difundidas en el mundo, puesto que el público las puede entender al menos en parte. De hecho, en el caso de que la pista audio original sea en un idioma totalmente desconocido, este molestará la atención del público, dejándola cautivada por completo entre las dos líneas de texto escrito de los subtítulos, única fuente de comprensión de lo que aparece en pantalla. A pesar de esto, la razón por la que, a menudo, se elige la subtitulación con respecto al doblaje suele ser de naturaleza económica. El doblaje, en efecto, requiere un procedimiento mucho más complejo en el que están implicadas muchas más personas y, por ello, tiene un coste muy superior al de la subtitulación. El lingüista Paolo D’Achille (en Pavesi, 2005: 20), incluso describe los subtítulos como ‘reductivos’, y que obligan a cortar el texto original.

Hay que decir que una ventaja del doblaje con respecto a la subtitulación es el hecho de que se pueda ofrecer un discurso homogéneo, dejando que el público se centre en ello y en todo el sistema complejo que aparece en pantalla, sin distraer su atención visual entre imágenes y texto escrito. A pesar de lo que pueda parecer, la subtitulación no es un tipo de traducción simple. De hecho, el proceso para la creación de subtítulos se rige por normas complejas que conllevan limitaciones de espacio y tiempo, sobre todo por el componente visual, pero también por el auditivo. La subtitulación se considera traducción intersemiótica, ya que su proceso necesita un cambio de código (del código oral al código escrito). Además, en algunos casos específicos (como en los textos escritos que son parte de imágenes: letreros, mensajes que aparecen en la pantalla de un móvil, etc.) se pasa desde el código de las imágenes al lingüístico. Los subtítulos se componen de dos traducciones que se desarrollan en el mismo momento: una interlingüística (entre dos lenguas) y otra endolingüística (reducción y reelaboración del texto en la lengua de llegada). Muy a menudo, el público que ve una película subtitulada y que tiene un conocimiento medio de la lengua de llegada, suele comentar: “¡Qué subtítulos tan malos!”, “Pero, si no tienen nada que ver con lo que dicen”, “Es que los subtítulos lo dicen todo diferente”. Esto se debe a la necesidad de reducción de los diálogos por la limitada duración de aparición del texto en pantalla y al número reducido de líneas (2), además de caracteres por línea (35/37, con variaciones, según el caso), factores de los que depende también la velocidad de lectura de 12 cps (caracteres por segundo). El objetivo del subtítulo es ofrecer una versión reducida que sirva de base para la comprensión del mensaje, del que se trasladan las informaciones esenciales y con función de apoyo al público, a través del doble canal auditivo-visivo (Pavesi, 2005: 21).

A pesar de esto, la subtitulación no es la única forma de traducción audiovisual que reduce la transmisión del texto original. De hecho, algo parecido ocurre en el caso del doblaje, no solo en el cambio de elementos lingüísticos en la traducción a la lengua de llegada, sino también por lo que se refiere a los elementos paralingüísticos, ya que cambia el producto original del canal auditivo, y se sustituyen las voces, los acentos, las inflexiones regionales y sociales, algo que conlleva inevitablemente una pérdida semiótica. Esto es lo que suele molestar a la audiencia aficionada al producto audiovisual original o acostumbrada a escuchar la voz original de un actor en particular, encontrando el mismo personaje en pantalla con una voz diferente o con algunos aspectos prosódicos que no le pertenecen. En definitiva, se puede afirmar en cierto sentido que la traducción audiovisual, como, por otra parte, casi todas las modalidades de

traducción, siempre conlleva alguna alteración de significado, percepción o interpretación, que, a menudo, implican simplificación, reducción y eliminación.

4. DE UNA CULTURA A OTRA: REALIA Y MACROESTRATEGIAS EN EL CINE

Un aspecto fundamental, no solo en la TAV, sino en cualquier otro tipo de traducción, es la profunda conexión cultural del producto con su cultura de origen. Como indica Ranzato (2010a), traducir una película significa trasladar sus significados a otro contexto en el que el destinatario no comparte necesariamente los mismos códigos y conocimientos socioculturales que el de origen. Cada producto audiovisual logra expresar su significado máximo y su comprensión en su cultura de origen en el momento en que ha sido creado. Cada elemento del contexto que rodea el producto influye en su comprensión: lugar, período histórico, código de vestuario y hábitos, elementos no verbales de comunicación, convenciones cinematográficas, razones por las que el director de cine ha producido la obra. Todo esto dificulta y, en algunos casos, impide la transferencia de los significados a otra lengua y cultura. El objetivo del traductor tiene que ser principalmente identificar los vínculos de un texto a su cultura de origen y usar lo mejor posible las estrategias y las técnicas más adecuadas para ‘enraizarlo’ en la cultura de llegada (Ranzato 2010a). Por un lado, aunque la traducción para el doblaje favorezca más que otros tipos de traducción audiovisual este fenómeno, gracias a la posibilidad de sustituir partes de los elementos audiovisuales que componen una película, resulta difícil unir de manera homogénea todos los diferentes códigos de comunicación que participan en el producto audiovisual.

Algunos factores facilitan la transmisión de significados lingüísticos y culturales a una lengua y cultura extranjeras, como la globalización, que permite la difusión y puesta en común de cada vez más elementos culturales, algo que no resulta ser suficiente, por ejemplo, en el caso de la película de Federico Fellini que se analiza en este trabajo, por la particularidad cultural del contexto específico en el que se desarrolla. Otro factor que hace menos compleja la transmisión podría ser la mayor afinidad entre algunas lenguas y culturas, como es el caso de la combinación italiano-español.

También llamados *realia*, los elementos culturoespecíficos, tanto verbales como no verbales, pertenecen al contexto cultural de origen y, a menudo, pueden ser compartidos por la cultura de llegada. Según Mailhac (en Ranzato, 2010a: 39), “by cultural reference we mean any reference to a cultural entity which, due to its distance from the target culture, is characterized by a sufficient degree of opacity for the target reader to constitute a problem”. Otra definición que explica algo más sobre la naturaleza subjetiva del problema de traducción de dichos elementos es la de Aixelá (1996: 58):

Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the non-existence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text.

Una categorización de los elementos culturoespecíficos se puede encontrar en el estudio de Jorge Díaz Cintas y Aline Remael, (2007: 201). Aquí nos basamos en la propuesta de Irene Ranzato (2010a):

-Riferimenti geografici: oggetti della geografia fisica, oggetti geografici, specie endemiche di animali e piante;

-Riferimenti etnografici: oggetti della vita quotidiana, riferimenti al lavoro, ad arte e cultura, alla nazionalità o al luogo di nascita, unità di misura;

-Riferimenti sociopolitici: riferimenti a unità amministrative o territoriali, a istituzioni e funzioni, alla vita socioculturale, a istituzioni e oggetti militari.

Esta categorización se utilizará también en el análisis de los elementos culturoespecíficos en la parte práctica sobre la película *Amarcord*. Una categoría adicional es la de las ‘alusiones’, o sea referencias intertextuales a otros elementos de libros o películas, algo que necesita inevitablemente conocimientos previos por parte del público, lo que lleva a menudo a eliminaciones y banalizaciones en la traducción de dichos elementos (Leppilhalme, en Ranzato, 2010a: 53-54).

Las estrategias posibles en la resolución de un problema cultural son diferentes, según la situación de traducción y el contexto. Las tres principales opciones son: la creación de un neologismo en la lengua de llegada, sea por préstamo puro de la lengua de origen, sea por adaptación gráfica en la lengua de llegada, la sustitución por otro elemento cultural de la cultura de llegada y, en casos extremos, la eliminación del elemento en cuestión. En el análisis del doblaje y subtitulación en español de la película *Amarcord* se encuentran ejemplos de soluciones que intentan eliminar las barreras culturales que separan el italiano dialectal (romaño) del producto origen y el español estandarizado del producto de llegada.

Merece la pena hacer algunas consideraciones sobre la subjetividad que caracteriza la interpretación de estos elementos y la red de asociaciones que estos evocan, al tratarse de algo tan marcado a nivel cultural. Eso significa que cualquier estrategia utilizada para trasladar el significado de los elementos culturoespecíficos, no implica la evocación de las mismas emociones, sensaciones o percepciones en el público de llegada con respecto a las evocadas en el público de origen. Además, la subjetividad de interpretación no solo está conectada con el

contexto en el que aparecen, sino que depende también de la experiencia compartida por los destinatarios, que puede ser variada y diferente no solo entre dos culturas distintas, sino también dentro de una misma cultura. El traductor tiene la responsabilidad de identificar los elementos culturales que puedan ser entendidos y compartidos por el público y los que hay que modificar para lograr la comprensión e intuición en el público meta.

Venuti (2004) presenta dos modelos que se pueden seguir para la traducción de los elementos culturales de un texto: la domesticación y el extrañamiento. La primera, como afirma Venuti, es una tendencia natural de la traducción, ya que esta suele modificar el elemento desconocido para que resulte natural y aceptado por el público de llegada, según sus necesidades, sus valores y lo que se espera del mismo texto en su determinado contexto, como si el texto final fuera producido originalmente en la cultura meta. El extrañamiento hace lo contrario, acercando el público meta a la cultura de origen, de manera que se perciba la pertenencia a otra lengua y cultura. Ambos modelos, el de domesticación y el de extrañamiento, son necesarios para la traducción de dichos elementos y, en un texto, a veces se tiene que encontrar un compromiso entre los dos para que el destinatario reciba de manera correcta la información.

Por último, cabe señalar que los dos tipos de traducción audiovisual sobre los que se centra este trabajo, el doblaje y la subtitulación, siguen de manera natural un modelo cada uno, tanto por sus vínculos técnicos como por las finalidades por las que se usan el uno y el otro. La subtitulación, por un lado, es la que más se acerca al extrañamiento, ya que deja la banda acústica original añadiendo la traducción de manera escrita y de forma limitada, respecto a toda la información que el diálogo y la imagen originales puedan transmitir. Por otro lado, el doblaje se acerca más al modelo de la domesticación, sustituyendo la banda acústica del original con una nueva adaptada a la lengua y cultura de llegada. Según el género de película que se está traduciendo y, por consiguiente, según la función que desempeña la película en la sociedad de llegada y el efecto que tiene que lograr en el público meta, la subtitulación y el doblaje se acercarán un poco más o un poco menos a los dos modelos mencionados.

Si en el doblaje la tendencia suele ser la de la adecuación a la lengua y cultura de llegada, existen también ejemplos de películas en las que se ha optado por la aceptabilidad o extranjerización del producto. El objetivo es, en este caso, dejar bien claro al público que la obra que está viendo es un producto originariamente extranjero. Ejemplos de esto son los mencionados por Irene Ranzato (2010b: 111-112): el primero, *Mar adentro* (Alejandro

Almenábar, 2004), y el segundo *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004). En el doblaje en lengua italiana de *Mar adentro*, el traductor ha conservado sus rasgos culturales españoles manteniendo en algunos diálogos la entonación y la construcción sintáctica típicas de la lengua original, muy evidentes sobre todo en el protagonista principal, cuya voz y manera de hablar son muy similares a las de la obra. En el doblaje italiano de *La mala educación* se puede notar como uno de los protagonistas mantiene su identidad española, hablando italiano, pero con fuerte acento español. Este fenómeno suele presentarse también cuando el italiano es la lengua original de la película.

Algunos ejemplos se pueden encontrar también en el caso de la traducción de *Amarcord*, que analizamos en este TFM, donde se suele optar por la adecuación en cuanto a expresiones lingüísticas usadas para lograr algún tipo de reacción en el público, sobre todo cuando los personajes expresan humor, comicidad o rabia. En cuanto a los culturemas que se refieren a elementos típicos de Rímini o pertenecientes a la cultura romañola, se suele mantener la referencia a la cultura de origen, con tendencia a la aceptabilidad, pero utilizando a menudo el procedimiento de la generalización (por ejemplo, los *cappelletti* se traducen con el hiperónimo ‘pasta’ en el doblaje español).

En general, se puede afirmar que, cuanto más se centre la película en la cultura de origen, más problemas surgirán durante el proceso de adaptación de la misma, en la lengua y cultura de llegada. La pérdida de diversidad cultural no siempre es inevitable: la adaptación puede transformarse en conocimiento cuando aborda nuevos desafíos y evita simplificaciones excesivas. Estas últimas, asimismo, generan empobrecimiento lingüístico y cultural (Fois, 2012: 14-15). El doblaje y la subtitulación ofrecen, en definitiva, dos modalidades diferentes de visión de una película, en situaciones distintas: cuando los subtítulos no son suficientes para la comprensión de los diálogos, a causa de un bajo nivel de competencia de la lengua original, se puede optar por el doblaje, la única alternativa profesional para entender un producto audiovisual en un idioma extranjero, a pesar de que se pierdan muchos matices originales.

5. DIALECTO Y CINE

A partir de los primeros años desde la aparición de la voz en la producción cinematográfica, el italiano de las películas era una lengua áulica y literaria (Pavesi, 2005: 35), situación que cambia totalmente a partir de los años '70. En esta época, el objetivo de la televisión (así como otros medios de comunicación) es adoptar una lengua que represente la situación lingüística nacional, con un público muy amplio y variado al que el conservadurismo usado hasta aquel momento no facilitaría la comprensión. Aparecen así en la producción audiovisual variedades de lengua prohibidas hasta entonces, con sus aspectos coloquiales, expresiones de un italiano medio-bajo, mezclas plurilingües y, sobre todo, los dialectos (Pavesi, 2005: 35). A este período pertenece la película *Amarcord*, dirigida por Federico Fellini y que llegó a los cines en 1973.

5.1. El dialecto en los productos cinematográficos

Once a dialect has achieved this level of dominance, it is a short step for people both within and outside the region to consider it to be the dialect proper, with the dialects of the other communities relegated to the status of variants or subdialects. In European usage, the 'dialect proper' comes to be called the language, and subdialects are called dialects. (Joseph, 1987: 2)

Esta distinción entre la lengua y el dialecto indica la percepción de una relación jerárquica entre la 'lengua', la forma original, y los dialectos regionales, corrupciones de ella. En realidad, se trata exactamente, como sabemos, del fenómeno inverso. Como se observa a lo largo de la historia de las lenguas, normalmente entre los diferentes dialectos, todos igualmente válidos, uno de ellos prevalece en el proceso de unificación lingüística y hace después las veces de estándar. Como explica Bordieu, algunos factores hacen posible la aceptabilidad social de la lengua estándar:

The competence adequate to produce sentences that are likely to be understood may be quite inadequate to produce sentences that are like to be *listened to*, likely to be recognized as *acceptable* in all situations in which there is occasion to speak. Here again, social acceptability is not reducible to mere grammaticality. Speakers lacking the legitimate competence are *de facto* excluded from the social domains in which this competence is required, or are condemned to silence. What is rare, then, is not the capacity to speak, which, being part of our biological heritage is universal and therefore essentially non-distinctive, but rather the competence necessary in order to speak the legitimate language. (Bordieu, en Hodson, 2014: 26)

En particular, al uso de la lengua estándar se suelen asociar un estatus social elevado y poder, ya que se considera la lengua más correcta, así como que fuera de ella solo hay variedades "impuras" y de un nivel inferior. Esto lleva también a la percepción de que quien use una variedad diferente de la estándar, sea por el léxico y la sintaxis, sea por la pronunciación,

pertenezca a un nivel medio-bajo de la sociedad, con una educación y un estatus económico-social más bajos. Berruto y Cerruti se refieren al dialecto como “varietà di lingua di uso prevalentemente orale, di estensione areale e diffusione demografica inferiori rispetto alla lingua standard, poco codificata ed espressione di una realtà e cultura regionale o locale” (2011: 286). Hay que desmentir la idea según la cual el dialecto o la variedad lingüística pertenezca solo a niveles medio-bajos de la población, o a algo ya antiguo y pasado de moda, sobre todo en el contexto italiano. De hecho, como la lengua, los dialectos poseen un léxico y una gramática ilustrados en diccionarios o estudios científicos, y pueden satisfacer cualquier principal función del lenguaje, además de tener también elevadas finalidades literarias (Bonomi, et al., 2010: 22). Como afirma Monica Berretta:

La variabilità regionale è tuttora la dimensione più evidente nella situazione italiana: essa attraversa ogni altra dimensione, e salvo eccezioni artificiali non c'è parlante nativo, per quanto colto, che nella lingua parlata non mostri almeno qualche tratto fonetico diatopicamente marcato. (en Pavesi, 2005)

Esta observación podría ser válida tanto para la lengua italiana como para la española. Por esto, el uso del así llamado ‘dubbesse’, de la lengua ‘perfecta’ y no diatópicamente marcada, da una sensación de extrañamiento y artificialidad.

Otro aspecto muy importante asociado al dialecto es la pertenencia a una determinada comunidad. La variedad lingüística es lo que se aprende principalmente en casa, desde el nacimiento, y la que se habla entre las personas con las que se empieza a comunicar, es decir el propio núcleo familiar. Gracias a este proceso de aprendizaje, el dialecto conlleva un sentido de pertenencia e identidad a una determinada sociedad, ya sea que se limite al espacio más reducido e íntimo de la familia, sea que se extienda a un grupo de personas más amplio (Hodson, 2014: 30-34).

Por las razones mencionadas, los dialectos también pueden tener connotaciones positivas con respecto a la situación comunicativa, en cuanto a familiaridad, cariño y simpatía. Sobre este pensamiento se basan ciertos anuncios, sobre todo los de algunos productos locales, que usan la variedad regional de la comunidad a la que pertenece el producto para lograr una sensación de autenticidad y para expresar el apego emocional relacionado con dicho producto (Hodson, 2014: 34).

Hablando de la presencia del dialecto italiano en el cine, es imprescindible mencionar la censura en Italia durante la época fascista. En ese período, el objetivo del gobierno era ejercer el poder de forma absoluta para controlar la lengua, aspirando a la eliminación total de los

dialectos y regionalismos y a una lengua estándar, lo que se perseguía también en las películas. Eso ocurrió tanto en los productos que se difundían en el extranjero, como en las películas de importación, cuyo doblaje italiano tenía que presentar una lengua abstracta hacia una homogeneidad nacional cultural y lingüística, promoviendo y defendiendo la identidad nacional (Ranzato, 2010a: 65). Hay que decir que el dialecto, a pesar de la estandarización por parte del fascismo, siempre ha desempeñado un papel fundamental en la cultura italiana. De hecho, como afirma Brunetta (1997: 12), cuando el cine pasó a ser sonoro (1895-1927), una quinta parte de los italianos era analfabeta por lo que hasta veinte años después el dialecto representaba la forma normal de comunicación. El cine sonoro fue, así, la primera fuente de aprendizaje de la lengua italiana, y se difundió la idea de que los dialectos y los regionalismos pertenecían a realidades provinciales, antiguas, opresoras y risibles, algo que solo podía pertenecer al pasado (De Mauro 1991: 124). Durante los años '30 se asiste, entonces, a la supresión de los dialectos y acentos en el cine italiano, algo que explica también por qué entre los años '40 y '50 se desarrolla un cine del neorrealismo, en el que participan actores no profesionales que hablan diferentes dialectos italianos, dejando perceptible su proveniencia regional y marcando una verdadera ruptura con el pasado y una reacción contra los principios de la política cultural fascista (Ranzato, 2010a: 78).

Según Raffaelli (en Ranzato, 2010a: 81), el doblaje en Italia mantuvo el prestigio de la pronunciación romano-florentina, el uso del condicional, de un léxico mediano y comprensible (todos elementos de la fisionomía lingüística de los años Treinta), hasta los años Setenta, cuando hubo un cambio radical gracias a la aparición de los dialectos en las adaptaciones de las películas americanas. Una de las primeras películas de la gran industria cinematográfica estadounidense en la que aparece una variedad geográfica italiana (el siciliano) es *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972). A partir de 1970, se puede decir que el dialecto entra a formar parte de los diálogos cinematográficos rompiendo totalmente con los esquemas del pasado. Como no mencionar otro gran ejemplo, precedente a la película ya mencionada: *Los Aristogatos* (Reitherman, 1970), cuyo doblaje italiano juega con diferentes variedades de la lengua, como el acento romano del protagonista que cambia totalmente respecto al original irlandés (Ranzato, 2010a: 81). Como se ha observado, la lengua de los productos audiovisuales no es la misma que se usa en la vida real. Lo mismo ocurre en el caso de los dialectos, usados y representados en la pantalla de manera muy artificial a menudo, sobre todo marcando el acento u otros aspectos prosódicos de manera exagerada.

5.2. El dialecto, la caracterización de los personajes y los estereotipos

Una de las situaciones en las que parece más difícil obtener buenos resultados en la lengua de llegada es el caso de las películas realistas, con diálogos que reflejan las costumbres y la realidad de una época (sea esta pasada o contemporánea) y de una sociedad. Cuanto más marcado es el diálogo, y más caracterizado está por algunos aspectos lingüísticos peculiares, mayor será su importancia para la presentación y comprensión de los personajes y del contexto, y aún mayor tendrá que ser el esfuerzo del traductor para conseguir más espontaneidad y caracterización sociolingüística.

En el cine, diferentes variedades de lenguas asociadas a los personajes nos dan informaciones claras sobre ellos: procedencia geográfica, estatus social, nivel de educación, etc. Esto ocurre también en la realidad, ya que el acento o el uso de determinadas palabras que no pertenecen a la lengua estándar nos da mucha información sobre el hablante. Por esta razón, el uso de una variedad lingüística como los geolectos en un producto cinematográfico, se puede considerar un elemento de realismo. Esta cuestión se puede resumir con las palabras de Rosina Lippi-Green (en Hodson, 2014: 5): “Film uses language variation and accent to draw character quickly, building in established preconceived notions associated with specific loyalties, ethnic, racial or economic alliances”. Además, sobre todo cuando se trata del uso de un dialecto con el que estamos familiarizados, podemos captar matices de significado lingüísticos y extralingüísticos (Hodson, 2014: 6). Por esta razón, en la traducción se suelen usar dialectos con los que se supone que el público está familiarizado, intentando ofrecer instrumentos para interpretar de manera correcta los significados que la variedad lingüística conlleva. En este sentido, se opta por técnicas como la inclusión de subtítulos, la repetición de la frase traducida en lengua estándar o subestándar por el mismo personaje, u otras técnicas que se analizarán más adelante a propósito de *Amarcord*. Los dialectos no solo crean una relación particular entre el público y los personajes (relación entre realidad y ficción), sino también entre los personajes mismos (relación ficción-ficción). Un ejemplo es el cambio de variedad lingüística de un personaje en relación con otros: el cambio de dialecto o de nivel de lengua sugiere diferentes niveles y tipos de relación entre los hablantes, tanto en la realidad como en el cine.

Cabe recordar que el cine (como la televisión y otros medios de comunicación más modernos) influye en los cambios de la lengua y de la sociedad. Este concepto, con respecto al dialecto, se puede aplicar con la idea de que, gracias a los productos audiovisuales, el público adquiere conocimiento sobre una determinada variedad y comunidad. Hasta se podría afirmar

que alguna información y algunos aspectos típicos de una variedad y una cultura determinadas, son el resultado y el producto de su presencia y uso en el cine más que del mundo real. El cine nos transmite conocimientos, tanto que a menudo sabemos muy bien cómo suena un dialecto o qué palabras se usan en determinadas situaciones. Al mismo tiempo, este poder del cine también puede conducir a algunas desventajas, como la mayor fijación de estereotipos negativos vinculados a ciertas variedades lingüísticas (Hodson, 2014: 10-11).

Con el concepto de ‘estereotipo’ entendemos la noción, imagen, idea general que tiene un grupo respecto a otra cultura u otro grupo, respecto a categorías como raza, género, orientación sexual, clase social, religión, o también respecto al aspecto físico, la profesión o el lugar de nacimiento que comparte un grupo de personas. El estereotipo se construye alrededor de un aspecto en particular de la identidad, atribuyéndole toda una serie de características, como si estas le pertenecieran de manera natural e innata (Hodson, 2014: 65-66). A propósito de dialecto, por ejemplo, cuando alguien que no pertenece a una determinada comunidad lingüística, intenta imitar su habla, le asocia determinados aspectos y características con los que se la identifica, incluso de manera equivocada o exagerada.

No obstante, en general la pantalla suele representar justamente lo que está fuera de ella; por lo tanto, hay que añadir que, a veces, el dialecto en el cine es también indicador de nuestras actitudes hacia los caracteres asociados a ciertas variedades lingüísticas y que, al fin y al cabo, el cine en este caso simplemente refleja los prejuicios sociales (Kozloff, 2000: 26-27). El cine, entonces, aprovecha los estereotipos que la sociedad asocia a determinadas características, lingüísticas y socioculturales, para presentar de manera más rápida e implícita una comunidad.

En la tradición del cine italiano, el dialecto y, en particular, determinadas variedades lingüísticas, suelen tener unas funciones precisas, o sea la atribución de caracteres estereotipados a los personajes, como criminales, cómicos o fantásticos (Pavesi, 2005: 38). Es inevitable hablar del siciliano, usado para personajes pertenecientes a la mafia (como en *Il Padrino*), sobre todo en las películas con entorno ítalo-americano, mientras que al napolitano se le asocia comicidad. Por un lado, el estereotipo del personaje que presenta acciones y motivaciones positivas suele estar representado por una buena capacidad comunicativa a través de un lenguaje estándar y un uso correcto de la norma lingüística. Por otro lado, los personajes que presentan características negativas a menudo hablan un lenguaje geográficamente marcado y, a veces, relacionado con grupos sociales marginados. Para evitar malentendidos, es necesario especificar que se trata de un uso puramente convencional de las variedades dialectales o

regionales, a las que se asocian estereotipos y tópicos más por hábitos tradicionales del cine que por representación de dichas variedades y su uso real en la sociedad.

Un crecimiento de la economía globalizada y la necesidad creciente de comunicar a través de amplias áreas geográficas van reduciendo las diferencias lingüísticas entre regiones, un proceso conocido como *dialect levelling* (nivelación dialectal). Esto también significa que las personas pueden entrar cada vez más en contacto con grupos de personas que hablan variedades diferentes, aumentando la sensibilización lingüística acerca de lo que es típico y peculiar de los rasgos característicos de una lengua determinada (Hodson, 2014: 74-5).

En conclusión, una vez que se hayan tomado en cuenta todas las cuestiones relacionadas con la caracterización de los personajes a través del uso de una determinada variedad lingüística, así como los estereotipos relacionados con ella, siempre es necesario diferenciar la asociación del estereotipo al dialecto (con todo un conjunto de aspectos que suelen representarlo) del estereotipo relacionado a los personajes en sí (en general, personajes presentados como tontos, ridículos o ignorantes).

5.3. Cómo traducir el dialecto

Las variedades lingüísticas de tipo geográfico, étnico y social presentan unas dificultades y unos desafíos importantes en el mundo de la traducción, en particular en relación con la TAV. De hecho, en esta modalidad de traducción, no solo hay que enfrentarse a los problemas meramente lingüísticos, sino también, como hemos explicado anteriormente, con problemas relacionados con los sistemas de difusión del producto audiovisual en un mercado nacional o internacional, lo que inevitablemente llega a influenciar también en la traducción. Aunque la sociolingüística y la dialectología hayan investigado considerablemente sobre la TAV, el contexto audiovisual conlleva una enorme variedad de elementos fonológicos, sintácticos y lexicales. Por tanto, los estudios específicos sobre la TAV llegan a analizar y resolver solo superficialmente las dificultades socioculturales relacionadas con este tema, sobre todo porque se dedican prevalentemente a la lengua hoy dominante (incluso en el mercado audiovisual), el inglés y sus variedades, dejando lenguas tan ricas de variedades lingüísticas como el italiano y el español fuera de su alcance⁷.

⁷ Para más informaciones sobre el tema, consultar *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, de Irene Ranzato (2010a). Mencionamos aquí el hecho de que las investigaciones se dedican prevalentemente al estudio de la lengua inglesa y sus variedades, quedándose aquí también bastante limitadas.

Una tendencia, ya bastante poco común, es la de sustituir la variante lingüística o el dialecto extranjeros por otra u otro perteneciente a la lengua y cultura de llegada, algo que sigue usándose normalmente en algunas comedias. La razón se debe al significado que recibe el uso del dialecto en italiano en la producción cinematográfica, ya que, a diferencia de las variedades lingüísticas de lengua inglesa, consideradas como un marcador sociocultural, los dialectos italianos tienen una connotación grotesca en los productos audiovisuales. En realidad, la razón más sustancial por la que no se debería sustituir el geolecto de un país por otro de la cultura de llegada, es que las dos variedades lingüísticas siempre tendrían connotaciones de significados, percepciones y estereotipos culturales distintos en las dos culturas a las que pertenecen, aunque se parezcan un poco y a pesar de tener algunos elementos en común. Además, ya que el aspecto fonológico es relevante también desde el punto de vista semántico, sería imposible mantenerlo al mismo nivel de la variación sintáctica y morfológica en el caso de ambas lenguas.

Una posible solución que permite reconocer la presencia de una variedad lingüística no estándar en un producto audiovisual es la creación de una lengua imaginaria, algo que podría considerarse bastante creativo y no siempre aplicable a cualquier tipo de película y contexto. La creación de una nueva variedad puede dejar percibir la presencia de algo particular relacionado con un grupo limitado de la población, marcado socioculturalmente y que difiere de la lengua estándar, intentando conservar también algunos aspectos lexicales y sintácticos de la variedad original (Ranzato, 2010a: 58-61). No obstante, esta solución sería inutilizable en el caso de *Amarcord*, tratándose de una película de contenidos realísticos, en parte dramática, y con carácter social y político. En películas parecidas y con estas características, los diferentes dialectos y los matices de los sociolectos suelen presentar las sutiles diferencias de la pertenencia y condición social de los personajes en la cultura que representan, algo que no se puede trasladar a otra lengua sin un cambio radical del contenido de la película misma (Ranzato, 2010a: 59).

Además de la fase de mera traducción, la de adaptación también necesita algunas consideraciones con respecto a una posible solución tanto en lo que atañe al significado del texto original, como a la sensibilidad de la cultura de llegada. En particular, nunca hay que olvidarse de este último anillo de la cadena del proceso traductivo: el receptor final merece siempre una atención particular, teniendo en cuenta sus necesidades y las posibles dificultades de recepción. En el caso del análisis de la versión española de *Amarcord*, parece particularmente adecuada la idea de “traducción pragmática” de Herbst (1995, pp. 269-71). Se trata de una traducción fiel al texto original en cuanto a los elementos necesarios para la comprensión del

desarrollo del contenido, pero libre a la hora de reproducir espontaneidad y naturalidad en la lengua y cultura de llegada. Esta libertad se refleja sobre todo en el uso de la adaptación, tanto como procedimiento técnico, como en cuanto tendencia hacia la comprensión del receptor final. Por otra parte, hay que tener en cuenta también la idea de Taylor (en Pavesi, 2005), según la cual la traducción no debería neutralizar los términos culturales, y, por el contrario, tendría que intentar apostar por un efecto de extrañamiento.

A pesar de esto, obtener comprensión y aceptabilidad (percepción de naturalidad lingüística) por parte de la comunidad de llegada, lleva a la neutralización de los elementos semánticos y de los aspectos pragmáticos originales. Este fenómeno se puede observar sobre todo en el caso de los geolectos, y lleva a menudo a pérdidas muy importantes de significados connotativos relacionados con la cultura de origen o incluso al uso de expresiones gramaticalmente y lexicalmente incorrectas en la lengua de llegada, (incompatibles con el principio de aceptabilidad). Algunos factores, como los cambios rápidos de escenas y el continuo desarrollo de la historia (imágenes, diálogos, sonidos...), no permitirían la elaboración de explicaciones, ni tampoco la presencia de extranjerismos culturales, y obligarán a adoptar, como única solución, la neutralización, sobre todo por lo que concierne a los términos culturales (Pavesi, 2005). Se sigue entonces la generalización semántica, haciendo que todo lo que hace referencia a los términos relacionados por ejemplo con la comida, los hábitos, las costumbres, las unidades de medidas, las instituciones, las tradiciones, los lugares y las personalidades, se sustituyan con otros más genéricos y de mayor difusión, uso y comprensión (Pavesi, 2005: 25). Ejemplos de generalizaciones son los hiperónimos en lugar de los hipónimos y las paráfrasis explicativas.

Otra técnica de traducción de términos connotados culturalmente es la sustitución de estos con otros elementos culturales extranjeros más conocidos y reconocidos por la cultura de llegada. En casos más extremos, esto lleva a la sustitución total del elemento cultural extranjero por otro que pertenece a las costumbres de la cultura de llegada, ejemplo de máxima adaptación. La última opción en la resolución de problemas culturales en la traducción es la eliminación u omisión, que pueden afectar tanto un solo elemento como a frases y diálogos enteros (hasta llegar a cortes o reducciones visuales de escenas, por cuestiones políticas o de sensibilidad religiosa o social). La elección lexical no constituye un fin en sí misma, ya que está estrictamente relacionada con un nivel más amplio del texto: la cohesión, que, de hecho, depende de la red de relaciones lexicales que sostienen el tejido lingüístico del discurso. En particular, hay que prestar atención a dos elementos fundamentales: el estilo y el registro.

Acerca de estos dos últimos elementos, Herbst (en Pavesi, 2005) indica como problema principal y consecuencia de la TAV, una tendencia hacia la elevación injustificada del registro lingüístico con el uso de un léxico demasiado formal (sobre todo en el caso de la presencia de variedades lingüísticas en el producto original). Una de las posibles definiciones es la de Berruto, que se refiere a los registros como “varietà diafasiche dipendenti dal carattere formale o informale dell’interazione comunicativa e dal ruolo reciproco di parlanti e interlocutori” (Berruto & Cerruti, 2011: 281-282).

En el doblaje encontramos también la tendencia contraria, es decir la modificación de la variedad sociolingüística, con la fonética estándar de la lengua de llegada, pero añadiendo expresiones coloquiales y hasta jergales, además de actitudes teatrales, como hablar en voz alta y de manera enfadada. Esto daría la impresión de un habla espontánea y no planeada (Pavesi, 2005: 46).

En conclusión, después de haber presentado las diferentes soluciones y líneas de trabajo posibles en el proceso traductivo de las variedades lingüísticas, es importante subrayar la posición intermedia que debería asumir el traductor. Hay que ser conscientes del hecho de que, a pesar del esfuerzo para satisfacer las necesidades lingüísticas de comprensión y naturalidad en la cultura meta, siempre se tratará de un producto que pertenece a otra lengua y cultura, algo que, si no se detecta en los diálogos, siempre estará presente y visible en las imágenes de la gran pantalla. Por lo tanto, en la TAV, siempre habrá al mismo tiempo extranjerización y domesticación, tanto en el proceso de traducción como en la percepción por parte de los espectadores del contexto de llegada (Bollettieri Bosinelli 2002: 80).

5.4. El cine italiano en España

Antes de abordar algunos aspectos del cine italiano en España, es oportuno trazar un breve recorrido del doblaje extranjero en este país. Antes de todo, la creciente actividad del sector se paró de repente en 1936 con la Guerra Civil. A partir de ese momento, los nacionalistas hicieron lo posible para evitar cualquier contacto con el extranjero, motivo que llevó a una actividad censoria extremadamente limitante. La gran pantalla servía sobre todo para la difusión propagandística de los diferentes bandos. El doblaje como lo conocemos hoy, se desarrolló sobre todo a partir de 1941, cuando, con la Orden del 23 de abril, el gobierno de Franco prohibió las lenguas extranjeras en el cine, obligando a la creación de versiones dobladas de todas aquellas películas extranjeras que obtuviesen el visto bueno por la rígida censura. Paralelamente, la dictadura de Mussolini en Italia aprovechó la censura tanto para la entrada

como para la salida de productos cinematográficos, con el objetivo de reducir la influencia extranjera. En 1929, el gobierno fascista decretó que las películas extranjeras no podrían circular en el idioma original y, a partir de ese momento, todo fue doblado (Felien Mignon). Por otra parte, en el verano de 1932, se abrió el primer establecimiento de doblaje en Italia por la Casa Cines-Pittaluga de Emilio Cecchi. Empezaron a crearse grandes empresas cinematográficas a partir de los dos grupos principales, el de ADC y el de SDI Media. Este último ofrece servicios de subtitulación y traducción a través de sucursales presentes en 36 países del mundo, y es justamente el que tradujo *Amarcord*.

Con respecto a la presencia del cine italiano en España, es necesario volver a hacer referencia a los años de la Segunda Guerra Mundial, así como al control censorio franquista y fascista. Cabe mencionar que, durante el año 1945, la práctica de desaparición de productos italianos de las pantallas españolas se debió, también, al hundimiento de la infraestructura industrial del cine italiano en 1944 (Monterde, 2002). Tras el fin de la Guerra, la producción del cine neorrealista empieza a afirmarse, con la reanudación de la producción cinematográfica en ambos países, así como la necesidad y “urgencia de filmar lo que estaba ocurriendo, de sacar las cámaras a las calles y captar la realidad del modo más verista posible” (Ortega, 2013). Esta tendencia se abandona solo a partir de 1963. Al período que sigue, caracterizado por la aportación de novedades en el cine en cuanto a temáticas, pertenecen los estrenos italianos en España de *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti, 1960), *El juicio universal* (*Il giudizio universale*, De Sica, 1961), *El eclipse* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962), *El Gatopardo* (*Il Gattopardo*, Luchino Visconti, 1963). A esta época, sigue el período de producción de películas ‘spaghetti-western’, del que es simbólico *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964), y la llegada de la ‘comedia a la italiana’, que se extendió hasta los ’80.

Fellini vive también la época del *Neorealismo*, desarrollando una personal poética entre cine realista, social y psicológico. De esta manera, logra dar forma a la realidad de la sociedad italiana del presente (o de épocas antecedentes, como en el caso de *Amarcord*) a través de la comicidad, la amargura y las metáforas, gracias también a su testimonio de la vida real en diferentes ciudades, de Roma a Rímini, inspirándose en historias de gente de la calle y de amigos para dibujar rasgos psicológicos y de personalidad, actitudes, e incluso nombres de sus personajes. No solo consigue representar aspectos sociales de la Italia entre los años ’30 y ’70, sino también cambios industriales, económicos y tecnológicos del país en una etapa fundamental para el desarrollo, como es la posterior a las guerras. A pesar de que la mayoría de

las producciones cinematográficas italianas de posguerra eligieron una poética neorrealista, capaz de expresar el punto de vista civil y político, Fellini produce a través de la “reelaboración subjetiva, la representación tanto de lo vivido (el subconsciente) como de la fragmentada realidad colectiva (la rápida transformación socioeconómica producía inevitablemente contradicciones y rupturas)” (Miccolis, 2010: 28), tanto que muchos definen erróneamente sus obras autobiográficas. Varios son los efectos que estos elementos pueden haber causado en la época del estreno de las principales películas de Fellini en España (*Ocho y medio* – 8½, 1963; *La dolce vita*, 1960; *Amarcord*, 1973; *Roma*, 1972), una España todavía dominada por el franquismo y el tradicionalismo católico (Miccolis, 2010: 28). Algo cierto es que estas películas consiguieron en España un significado y una interpretación muy diferente respecto a su percepción por parte del público de origen, no solo por los acontecimientos y la conexión cultural, sino también a causa de las diferencias aportadas por la traducción al español.

A partir de los años '50, el desarrollo del doblaje creció aún más, gracias a la ayuda de las nuevas tecnologías (Uracchi, 2013: 51-52). Como observa Díaz Cintas (2001: 44), Italia y España se sitúan hoy entre los países ‘grandes’ de Europa Occidental que prefieren el doblaje, en lugar de la subtitulación. Esta división, hasta hace poco, se solía hacer según la rentabilidad: esto significa que cuanto más amplio es el público, más rentable resulta el doblaje. Sin embargo, en los últimos años, se ha desarrollado una tendencia hacia una u otra modalidad, según factores específicos, no solo económicos, sino también culturales, ideológicos y lingüísticos. Como ya se ha explicado anteriormente, Italia y España recurrieron al doblaje para proteger su lengua e identidad (Uracchi, 2013: 60).

La percepción del cine italiano y, en particular, del cine de Fellini en España, los elementos relacionados con la actividad censoria en Italia y en España y otra información general sobre el doblaje del cine italiano en España, requerirían una investigación larga y profunda, que no ha sido posible abordar aquí por cuestiones de tiempo y espacio, además de tratarse de un tema que se aleja del carácter técnico-metodológico de este trabajo.

6. AMARCORD: MIS RECUERDOS

6.1. La película

A m'arcord	Io mi ricordo	Me acuerdo
Al so, al so, al so, Che un om a zinquent'ann L'ha sempra al ménì puloidi E me a li lév do, trez volti e dé;	Lo so, lo so, lo so, Che un uomo a cinquant'anni Ha sempre le mani pulite E me le lavo due, tre volte al giorno.	Lo sé, lo sé, lo sé, que un hombre a los cincuenta años tiene siempre las manos limpias y yo me las lavo dos o tres veces al día;
Ma l'è sultént s'a m vaid al ménì sporchi Che me a m'arcord Ad quand ch'a s'era burdèll.	Ma è solamente se mi vedo le mani sporche Che mi ricordo Di quando ero ragazzo.	pero sólo si me veo las manos sucias me acuerdo de cuando era mozo.

Tonino Guerra⁸

Era da tempo che avevo in animo di fare un film sul mio paese; il paese dove sono nato, intendo. Mi si potrà obiettare che in fin dei conti non ho fatto altro; forse è vero; eppure io continuavo a sentirmi come ingombrato, perfino infastidito, da tutta una serie di personaggi, di situazioni, di atmosfere, di ricordi veri o inventati, che avevano a che fare con il mio paese e così, per liberarmene definitivamente, sono stato costretto a sistamarli in un film. (Fellini, 1980: 151)

Eso es *Amarcord*: la despedida final de Rímìni, ciudad natal, con los amigos de la escuela, los profesores, el Grand Hotel, la imagen de Mussolini que nada cerca de las playas de Riccione, la gente del Borgo. La despedida de un período de la vida, la adolescencia, que a veces nos atrapa y parece difícil abandonar y de la que otras veces logramos alejarnos. Fellini pinta el retrato de su provincia durante la época del fascismo, representando en particular los

⁸ Federico Fellini; Tonino Guerra, *Amarcord*, Rizzoli Editore, Milano (1973) (trad. española de Francisco J. Alcántara, Editorial Noguer, Barcelona, 1975). Ficha técnica de la película *Amarcord*, 1973 (127 min.). Dirección: Federico Fellini. Argumento y Guion: Federico Fellini, Tonino Guerra. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Escenografía y Vestuario: Danilo Donati. Montaje: Ruggero Mastroianni. Música: Nino Rota. Intérpretes: Bruno Zanin, Pupella Maggio, Armando Brancia, Ciccio Ingrassia, Magali Noël, Josiane Tanzilli, Maria Antonietta Beluzzi. Producción FC Produzioni (Roma), PECF (Paris) – Franco Cristaldi.

valores y los hábitos de su gente. Entre el coro de personas que juntos protagonizan la película destaca Titta, el adolescente mal criado, rebelde, ridículo, entre los adultos sometidos, patéticos e ignorantes en una provincia humilde. Representan en realidad, los italianos de cualquier otra provincia en la ignorancia y en el caos de una etapa dura y difícil (Fellini, 1980: 151-156). Es más: no se trata de una mera descripción de una provincia italiana cualquiera de los primeros años treinta, sino de recuerdos que podrían asemejarse también a los de cualquier persona que viviera en un pueblo de España. Todos podrían identificarse, a veces más y otras menos, con los hechos que se cuentan en *Amarcord*: eventos importantes a nivel social que marcan la vida, como la guerra o el viaje del transatlántico Rex, el año del *nevone*, o eventos de la infancia por los que todos hemos pasado, entre los exámenes orales, las clases aburridas y los profesores raros, los primeros amores, las decepciones, los caprichos, y las primeras experiencias de la vida que siempre nos acompañan.

Algunos elementos de la película se podrían asociar al cine neorrealista, a pesar de la fecha de producción, período en el que ya se había superado esa tendencia desde hacía más de una década. Entre ellos, el factor técnico de la elección de actores no profesionales, es decir “attori presi dalla strada”, con el objetivo de representar de la manera más natural posible la realidad. Esto es lo que hizo Fellini, con la ayuda de Mario Maldesi, que se fue a Romaña en búsqueda de voces y acentos reales. Un autobús con una docena de personas locales llegó a la International Recording de Roma, a través de un viaje organizado por Tonino Guerra.

En cuanto a la influencia del fascismo en la época en la que se sitúa la historia de la película, Fellini describe la situación psicológica del individuo que acepta el régimen con las palabras siguientes:

(...) una sorta di blocco, di arresto alla fase dell'adolescenza (...). Questo restare eternamente bambini, scaricare le responsabilità sugli altri, vivere con la confortante sensazione che c'è qualcuno che pensa per te, e, una volta è la mamma, una volta il papà, un'altra volta è il sindaco, o il duce, e poi il vescovo, e la Madonna e la televisione. (Fellini, 1980: 151-156)

Y sigue:

Le eterne premesse del fascismo mi pare di ravvisarle nella mancanza di conoscenza dei problemi reali, nel rifiuto di approfondire, per pigrizia, per pregiudizio, per comodità, per presunzione, il proprio rapporto individuale con la vita. Vantarsi di essere ignoranti, cercare di affermare sé stessi o il proprio gruppo non con la forza che viene dall'effettiva capacità, dall'esperienza, dal confronto con la cultura, ma con la millanteria, le affermazioni fini a sé stesse, lo spiegamento di qualità mimate invece che vere. (Fellini, 1980: 151-156)

Todo esto es lo que quiere abarcar el título de la película: el sentimiento de nostalgia hacia un pasado del que nos resulta difícil alejarnos, y que nos deja en una situación entre dos polos

opuestos: la pertenencia y el alejamiento. Y este es también el significado del poema de Tonino Guerra con el que empieza la versión española del libro *Amarcord*, escrito por Federico Fellini y Tonino Guerra (Rizzoli Editore, Milán, 1973) y traducido por Francisco J. Alcántara (tercera edición: Editorial Noguer, Barcelona, 1975). El poema, con el que comienza el séptimo capítulo, resulta interesante desde el punto de vista lingüístico y traductológico. En primer lugar, es posible observar cómo cambia la versión en italiano estándar respecto a la versión original en dialecto, elemento importante para entender cuánto difiere este último de la lengua estándar. En segundo lugar, hay que añadir que la traducción española sigue la estructura sintáctica del italiano, y, en este sentido, se aleja todavía más de la versión original en dialecto. Es evidente que se trata de una traducción de la versión y no del texto original.

6.2. El tejido lingüístico

La lengua principal en la que se desarrolla la película es el italiano regional romañolo, definiendo como ‘regional’ el “insieme delle varietà della lingua italiana, diversificate in relazione all’origine e alla distribuzione geografica dei parlanti” (Sobrero, 1988: 732), además de un italiano subestándar y de un registro prevalentemente coloquial. A tal respecto, hay que mencionar algunas consideraciones desde una perspectiva diacrónica. Se trata, de hecho, de una variedad de italiano perteneciente a la sociedad de la provincia de Rímini en los años ’30, con la presencia de aspectos lingüísticos típicos de aquella época, incluso el uso de pronombres de cortesía desaparecidos en la lengua italiana de hoy (determinados usos de ‘Lei’ y de ‘Voi’). El empleo de variedades y de registros diferentes (*code-switching*), sirve también para marcar las relaciones interpersonales (más o menos familiares) y sociales entre los personajes que hablan. No solo el italiano, sino también el dialecto romañolo de *Amarcord*, es el dialecto de la infancia de Federico Fellini, un dialecto que en su época adulta ya había cambiado considerablemente.

Cabe mencionar que hay aspectos prácticos de producción de una película que limitan también el uso lingüístico; entre estos aspectos se encuentra la cuestión del acento original de los actores. La producción cinematográfica es un ámbito que conlleva unos costes muy altos y, dado que tiene repercusiones económicas importantes, los inversores pretenden maximizar la ganancia y reducir los gastos lo máximo posible. Esto significa que los directores a menudo eligen actores más conocidos, célebres o adecuados para papeles de personajes que requieren un acento o un dialecto concreto, pero que no es natural para ellos. Esto es justamente lo que podemos observar en *Amarcord*, película en la que la conexión entre cara y voz era el elemento principal que tenía que respetarse, dado que los actores fueron elegidos según criterios como el

aspecto físico más cercano a la marginalidad de los personajes, a su “sgangheratezza” y, por tanto, a la “improbabilità delle loro prestazioni” (Mario Maldesi, en Sanguineti, 2005: 56). Entre las voces de los protagonistas de *Amarcord*, Corrado Gaipa (Aurelio) era siciliano, Piero Tiberi (Titta) romano, Adriana Asti (Gradisca) milanese y Ave Ninchi (Miranda) napolitana (Sanguineti, 2005: 62-3).

En la película objeto de este trabajo no solo aparecen términos y estructuras dialectales, sino también fragmentos en lenguas extranjeras, como el inglés y el francés. Estos últimos no se traducen, como tampoco la mayoría de los fragmentos en dialecto. La presentación de personajes extranjeros que hablan su lengua nativa favorece en el público la sensibilización cultural, pero, al mismo tiempo, puede causar problemas de comprensión y, como consecuencia, una sensación de alienación y exclusión por parte del público (Hodson, 2014: 63). Esto puede ocurrir en *Amarcord* en el caso de personajes secundarios que hablan en francés (el emir y sus sirvientes), o en inglés, como Ronald Colman. Que la lengua extranjera se mantenga sin traducciones, ni explicaciones, puede relacionarse, en primer lugar, con una simple expresión de exotismo, para cautivar la atención del público hacia algo de diferente y lejano de la cultura original. Además, en aquella época, muchas personas de la zona (y en general en Italia) conocían el francés, tanto por la gran presencia de turismo francés en la costa adriática, como por la importancia de esa lengua como lengua culta extendida a nivel internacional. La segunda razón podría relacionarse con la comicidad, ya que a menudo lo que queda desconocido y lejano de la cultura de origen también da una sensación de extravagancia, tanto que en algunos momentos podría chocar bastante con la sociedad de origen hasta llevar a la risa. Una última posible justificación del uso de la lengua extranjera podría ser un recurso de la narración. De hecho, los personajes no siempre entienden lo que se expresa en inglés o en francés. En este sentido, la exotividad de la lengua extranjera subrayaría, por un lado, la humanidad de los que no tienen la posibilidad de comprender la lengua extranjera, y, por otro lado, también la de expresar el límite de una sociedad encerrada en sí misma, como una burbuja, en su cultura y en su “ignorancia”.

Con respecto a los factores y a los elementos que se analizan a lo largo de la película, los más típicos del lenguaje coloquial oral son los siguientes:

-Elisión: debida a una pronunciación más relajada de algunos sonidos en el habla oral espontáneo de todos los días. El fenómeno está presente tanto en el italiano, como en el español coloquial oral.

-Desplazamientos: en italiano, cabe añadir que los desplazamientos a la izquierda son más frecuentes que los a la derecha. Desde un punto de vista semántico, el desplazamiento a la izquierda implica que al comienzo de la frase se coloca un sustantivo o un pronombre tónico, antes del verbo, y un pronombre átono que representa al primero. Se anticipa así un objeto que no estaría en primera posición en la frase normalmente. Además, según Duranti y Ochs (en Pavesi, 2005: 74), el desplazamiento influye también a nivel de interacción en la comunicación. De hecho, se usa a menudo para tomar el turno de habla, indicando a veces la presencia de competición en la conversación entre dos o más interlocutores. Los desplazamientos a la derecha, en italiano, son elementos que pertenecen más al habla coloquial oral (Berretta, 1994: 256). En este caso, un elemento como el sujeto se coloca después del verbo y un pronombre clítico hace referencia al elemento antes mencionado. Así, el tema, el elemento notó, se queda al final de la oración. Ambos fenómenos implican la presencia de dos elementos de la oración que hacen referencia a un mismo significado.

-‘Frase scisse’ (frases divididas, quebradas): sirven para enfatizar un elemento de la oración, que se pone en contraste con el resto de los elementos de la misma categoría, a través de una separación en dos partes del enunciado. La *frase scissa* es, al mismo tiempo, hiperónimo que identifica una categoría entera y un hipónimo que se refiere a una tipología específica de la categoría. Las más frecuentes en el lenguaje fílmico son las *frasi scisse interrogative* (frases divididas interrogativas), como “chi è che”, “com’è che”, “cos’è che”, además de otras como “è che”, “non è che”, “è solo che”, “sí che”, “certo che”, *altrochè se*”, “e come se”. Como los desplazamientos, las *frasi scisse* se usan en la lengua del doblaje para dar una idea de habla espontánea, natural, coloquial y oral (Pavesi, 2005: 113).

Otros elementos analizados son también los siguientes:

-Usos diferentes del indicativo: el pretérito imperfecto y el presente se usan a menudo en el período hipotético en lugar del subjuntivo;

-Pronombre sincrético ‘gli’: usado tanto para el masculino como para el femenino;

-Negación simple preverbal (‘non’ + verbo) + ‘mica’ con valor contrastivo;

-Partícula interrogativa ‘che’: en las cuestiones en las que el hablante pregunta informaciones que no conoce todavía (‘domande polari’);

-‘Che’ polivalente: usado también en las frases relativas en las que el caso se expresa con el pronombre clítico;

- Respellings*: pronunciaciones alternativas de un término;
- ‘C’è’ presentativo: equivalente a ‘hay’;
- ‘Ecco’ presentativo: usado para enfocar una parte del discurso, misma función de las *frasi scisse*;
- Adjetivo con valor adverbial;
- Concordancias desviantes entre sujeto y verbo;
- Reducción de los demostrativos: ‘questo’ > ‘’sto’; ‘questa’ > ‘’sta’; ‘queste’ > ‘’ste’; ‘questi’ > ‘’sti’;
- Doble clítico en algunas formas verbales;
- Alteraciones (diminutivos, aumentativos, despectivos).

Es importante precisar que se trata de aspectos típicos del italiano coloquial que no tienen nada que ver con la clase social a la que pertenece el hablante, aunque algunos de ellos estén más marcados geográficamente. Además, muchos de ellos intervienen en la estructura sintáctica variando el orden de los elementos frente al orden neutral de la lengua. Estos fenómenos son importantes porque adquieren significados pragmáticos y sociolingüísticos, creando en la conversación significados añadidos. Una consecuencia es la creación de una secuencia marcada de los elementos en la oración, con una estructura informativa que destaca algunas informaciones en el discurso (cambiando la posición de tema y rema). Este fenómeno se basa en la teoría de Berruto (en Pavesi, 2005), según la cual el discurso se estructura según el egocentrismo del hablante, es decir que depende del enfoque de este último en determinadas unidades del discurso.

6.3.El dialecto ‘romagnolo’ en *Amarcord*

Como se ha explicado a propósito de la asociación de estereotipos a determinadas variedades lingüísticas, a menudo los personajes que se expresan en dialecto son humildes, carecen de educación y de control emocional y se presentan como tontos, ridículos, ignorantes, asociando esa variedad estereotipada al humor y a la comicidad. El uso del dialecto romañolo en *Amarcord* para suscitar hilaridad (no solo a través de ciertas características cómicas de los personajes en sí, sino también a través de la exageración del acento y de los gestos) no está relacionado con una tradición del papel en el cine italiano de este dialecto para obtener un efecto cómico o negativo, como ocurre por ejemplo con el napolitano o el siciliano, ya mencionados

anteriormente. Sobre todo en el caso del siciliano, el simple hecho de usar una variedad lingüística marcada geográficamente, subraya y presenta a menudo aspectos negativos de los personajes que la hablan. Por otra parte, tampoco el acento romañolo es conocido y frecuente en la gran pantalla.

Al dialecto se asigna claramente un carácter a menudo humorístico, pero con el fin de representar de forma realista la vida de la gente de la ciudad, sus costumbres, sus maneras de expresarse, sus caracteres. Se percibe también, de manera implícita, una crítica amarga a los límites, defectos y problemas de la ciudad. En particular, cabe mencionar la idea de William Labov (Hodson, 2014: 174-5) de que el dialecto empieza a manifestarse con mayor frecuencia y fuerza en ocasión de cambios emocionales de los personajes, sobre todo cuando estos se encuentran en una situación de presión emocional. Sorpresa, rabia, molestia o susto son todas emociones que perturban el estado emocional normal y que, según el lingüista, llevarían a un cambio de registro y, en algunos casos, de variedad lingüística. Un ejemplo, como veremos, es el personaje del padre de Titta, Aurelio, que da rienda suelta a una gran variedad de expresiones de rabia, ricas en blasfemias y palabrotas.

Como ya se ha mencionado anteriormente, aunque se suele asociar de manera genérica un determinado dialecto a una zona extendida a nivel regional, cada área ciudadana tiene una variedad de ese mismo dialecto e incluso zonas de la ciudad pueden presentar ulteriores variedades, sobre todo con respecto a la pronunciación (más o menos marcada, más o menos abierta), y más raramente la entonación (ritmo ascendiente y descendiente). Basta con decir que el nombre de la ciudad de Rímini se pronunciaba “Remne” en Riccione, “Remni” en Rímini y “Rémin” en Santarcangelo (Carlo Baccarini, en Sanguineti, 2005: 62-3). El análisis no se centrará solo en los rasgos de la oralidad coloquial regional del italiano presente en la película, sino también en el dialecto de Rímini.

Otro aspecto muy importante que concierne el uso del dialecto en el cine es la cuestión de la comprensión. De hecho, muy a menudo se habla de “dialecto no dialecto”, ya que los productores aspiran al uso de un dialecto matizado, que no se exprese en su totalidad para que el público pueda comprender los diálogos (Hodson, 2014: 61-65). En *Amarcord* se puede observar que los personajes alteran el estilo del discurso, el registro y la variedad lingüística según el interlocutor con el que estén hablando, dependiendo del tipo de relación a nivel de edad (persona mayor – joven, alta clase social – clase medio-baja, profesor – estudiante, etc.). Se puede observar, por ejemplo, que esto aparece sobre todo en escenas en las que hablan

personas mayores, que a menudo repiten el discurso en italiano medio-estándar, para subrayar que el dialecto pertenece más a las generaciones pasadas, mientras que las nuevas no logran entenderlo bien. Un ejemplo muy evidente se da cuando algunos personajes, como el abuelo, se dirigen a otros en dialecto, como veremos en el núcleo familiar, excepto cuando el interlocutor es Titta, al que suelen dirigirse igualmente en dialecto, pero aportando también una traducción en italiano o explicando el significado. Esto podría ser una premonición de la situación dialectal hoy, en la que el dialecto ya no se reconoce como lengua de uso común para expresarse entre conocidos de la misma zona geográfica, sino muy limitada a grupos reducidos, sobre todo entre personas mayores que siempre han hablado en dialecto. Esto se observa en la mayoría de las ciudades del norte de Italia, aunque el uso del dialecto entre las nuevas generaciones se va perdiendo cada vez más en el sur también. Por otro lado, los personajes cultos (el abogado), los de éxito internacional (Ronald Colman) y los que proceden de fuera (sobre todo los extranjeros, como el emir) no se expresan en dialecto, sino que hablan un italiano estándar, culto y de registro formal, en el primer caso, y lenguas extranjeras, en el otro. Estos usos lingüísticos parecen conferir a los personajes que se acaban de mencionar mayor relevancia social y profesional, además de respeto por parte de los otros, como si se delineara una categorización jerárquica de la sociedad.

Añadimos aquí una última consideración sobre el dialecto respecto a la ausencia de este en los subtítulos en español. Como se ha explicado en el capítulo sobre la subtitulación, esta nace con el fin de hacer que el público comprenda el producto con su texto audiovisual original, sirviéndole de apoyo. Los subtítulos, si presentaran una variedad no extendida a toda la comunidad de una lengua, solo crearían confusión y la comprensión de los diálogos sería imposible. Además, por todos los vínculos relacionados con ella, la subtitulación suele seguir más que el doblaje un proceso de estandarización y normalización. La percepción de una variedad marcada se percibe en los subtítulos de diferentes maneras, sobre todo gracias a algunos aspectos de la lengua coloquial espontánea que aún pueden considerarse aceptables por escrito.

7. ANÁLISIS DE SECUENCIAS DE LA PELÍCULA

7.1. Macroestrategias y microestrategias

Pasamos ahora a desarrollar la parte práctica de este trabajo, es decir el análisis concreto de algunas categorías y elementos traductológicos interesantes no tratados en los apartados anteriores. Se intentará reflexionar sobre las elecciones de los traductores de las versiones españolas del doblaje y de la subtitulación y analizarlas, y se propondrán eventuales correcciones. Para que esta parte resulte coherente y de fácil consultación, ha sido estructurada según el orden de la primera parte del trabajo, desde el punto de vista temático y de las categorías generales. No obstante, muchos elementos están estrictamente relacionados entre ellos, y por esta razón es imposible delimitar los diferentes apartados de forma precisa.

Cuando se analizan fragmentos de una película desde la perspectiva de la variedad lingüística, y en particular, en el caso de la presencia de diálogos en dialecto, el proceso de transcripción, y de análisis de los elementos verbales y no verbales es extremadamente laborioso y largo. Solo una visión atenta y repetida de los fragmentos nos permite centrarnos en el acento, el léxico y las estructuras sintácticas que organizan el discurso, y captar todo lo que expresa un personaje, sobre todo cuando varios personajes hablan al mismo tiempo. Por otra parte, es necesario captar también los discursos de fondo, ya que no se pueden dejar sin traducir, aunque esto también ocurre a veces en la TAV, en las situaciones en las que ha sido imposible comprender o percibir el elemento en cuestión.

Las estrategias globales adoptadas en la traducción de *Amarcord* al español han sido la estandarización y normalización lingüística. Esto conlleva a la pérdida de la mayoría de los matices de significado del habla dialectal y regional. El español del doblaje de *Amarcord* es prevalentemente un español estándar, que intenta conseguir naturalidad y realismo a través de rasgos típicos del lenguaje coloquial oral, pero con una fonética que está muy poco marcada sociolingüísticamente.

Un aspecto interesante a lo largo de la película es la utilidad de los discursos fuera de la pantalla para los traductores. De hecho, se trata de momentos fundamentales para dar paso a una mayor libertad de uso de la lengua más correcta y más natural en la cultura de llegada, aprovechando la ausencia del límite visual de los movimientos articulatorios (labiales y gestuales).

Las microestrategias adoptadas en la traducción, sin embargo, son varias y dependen del significado del segmento original, de la reacción que se quiere obtener del espectador, del nivel

de pertenencia del contenido a la cultura de origen, y del reconocimiento por parte de la cultura de llegada. Los procedimientos técnicos identificados a lo largo de la traducción se han analizado y categorizado siguiendo las clasificaciones elaboradas por Trapassi y Pliego (2020). Algunos también se pueden considerar aspectos típicos del italiano neoestándar y coloquial, además de las variedades lingüísticas dialectales (Pavesi, 2005: 38-39; Pavesi, 1994; Maliverno, 1999). En el análisis de traducción al español, se encuentran prevalentemente los siguientes universales traductivos:

- Desplazamientos, a la derecha y a la izquierda: el desplazamiento afecta el orden de los elementos en la oración. Se ubican en posiciones diferentes respecto al orden normal, no marcado (Pavesi, 2005: 72). Este orden marcado influye sobre el significado, también pragmático, del discurso.

- Calcos: no siempre es posible adoptar esta técnica de traducción. El resultado, algunas veces, es la falta de naturalidad del lenguaje coloquial espontáneo (Pavesi, 2005: 43-45), y, en este caso, el lector percibe claramente que la obra procede de otra lengua y cultura. Se trata de una traducción literal en lengua meta de segmentos culturales originales. Es necesario prestar atención en el caso de los falsos amigos.

- Préstamos: se trata de la importación del término extranjero en la lengua de llegada. El préstamo puede ser puro cuando el término se importa tal y como aparece en la lengua original, y naturalizado, cuando se transcribe utilizando la ortografía de la lengua de llegada.

- Paráfrasis: se usa cuando es necesario explicar un término por falta de equivalente en la lengua y cultura de llegada.

- Simplificación: se trata de la reducción de los elementos a nivel sintagmático y paradigmático. A menudo, esta reducción implica pérdidas de información y matices de significado, sustituyendo el segmento original con estructuras más simples.

- Amplificación: es un procedimiento de adición de palabras necesarias para decir lo mismo cuando la lengua de llegada necesita otros elementos gramaticales, no para añadir nuevas informaciones semánticas a la oración.

- Explicitación: es la expansión de las estructuras originales, con el objetivo de clarificar el contenido añadiendo elementos textuales no presentes en el original. De esta manera, se expresa algo que en el discurso original está implícito, sin el cual el texto traducido se quedaría incompleto.

-Generalización: a través de hiperónimos, para evitar repeticiones.

-Equivalencia: se usan palabras o referencias diferentes para que el segmento tenga el mismo significado y uso en la lengua de llegada.

-Modulación: es un procedimiento que se usa para mantener el mismo significado, pero de manera diferente, con una inversión del punto de vista, con un cambio de metáfora a forma no metafórica, generalización o particularización, explicación, expresión contraria negatizada, cambios de signos de puntuación, etc.

-Transposición: se usa por razones semánticas y sirve para reemplazar una parte del discurso por otra más natural en la lengua de llegada. Implica un cambio de categoría gramatical.

En cuanto a la estructura sintáctica, por ejemplo, tanto el italiano como el español construyen la oración con el orden neutral sujeto – verbo – objeto. No obstante, para la creación de significados pragmáticos añadidos al discurso gracias al orden marcado de los elementos, las dos lenguas usan estructuras y procedimientos diferentes. Por lo tanto, el traductor hace uso de la transposición y de otros procedimientos técnicos también para enfatizar informaciones o elementos según la necesidad lingüística y la naturaleza gramatical de la lengua de llegada (Pavesi, 2005: 66).

-Omisión: es un procedimiento que sirve para eliminar el elemento problemático en la frase, en particular cuando no es necesario para la comprensión del discurso o cuando no es relevante para que la oración mantenga su sentido. De esta manera, la traducción obedece a los principios de la economía y naturalidad lingüísticas.

-Compensación: es fundamental cuando se manejan significados culturales de dos lenguas diferentes, como en el caso específico del dialecto. Ya que el proceso traductivo a menudo tiene que enfrentarse a pérdidas de significado o matices semánticos, este procedimiento permite añadir elementos para mantener el efecto original y no romper el equilibrio estilístico o de registro.

7.2. Antropónimos

En este apartado se analizará el tratamiento de los antropónimos. Antes de todo, es necesario presentar a los personajes de la película. Sus nombres también están relacionados con el aspecto de la variedad lingüística y, a continuación, se explicará el porqué.

En Romaña, y en muchas culturas populares, a las personas se le asigna un apodo que llevan toda la vida. A veces pueden darse situaciones de malentendidos, y menciono aquí mi experiencia personal: en las conversaciones con mis abuelos, a menudo ha ocurrido una situación en la que estábamos hablando de la misma persona sin darnos cuenta, llamándola yo por su nombre verdadero y ellos por el apodo. No se trata de una tradición relacionada solamente con las relaciones íntimas o familiares, sino también extendida a cualquier persona de la que se hable. Los apodos se suelen asociar según algunas características físicas particulares, actitudes, tics, palabras que se repiten frecuentemente. Aquí se presentan los antropónimos de *Amarcord*:

GRADISCA: La película misma expresa el porqué del nombre de la joven mujer admirada y deseada por todo el mundo. En una escena en el Grand Hotel (TC - 00:54:29), se retrata una de las características más típicas del pueblo romañolo, gran amante de los cuentos inventados y modificados pasando de boca en boca, exagerando y enfatizando de manera dramática o cómica, según la situación. El narrador cuenta como un día, Ninola, verdadero nombre de ‘Gradisca’, se fue al Grand Hotel para encontrar al príncipe y, bajo consejo de su padre, se presentó de manera elegante y adecuada para tener la posibilidad de casarse algún día con él. El cuento, a través de las imágenes y no de la voz, relata que Ninola entró en la habitación del príncipe y, después de algunos movimientos sensuales para cautivar su atención, se puso en la cama y, coqueta, exclamó “Signor príncipe... Gradisca”, que significa “disfrute”, aludiendo a su cuerpo y sus atenciones. El italiano permite que este subjuntivo con valor propositivo funcione como apodo femenino, ya que termina en ‘a’ como la mayoría de los nombres femeninos. En cambio, el español con su subjuntivo que termina en ‘e’, no permite el mismo uso. Además, este juego de palabra no podría usarse a través de una traducción, ya que, en Italia, y sobre todo en Rímini, el apodo ha asumido con el tiempo un valor sociocultural compartido por la sociedad, haciendo que el personaje haya entrado a formar parte de la cultura popular como una presencia que flota por las calles de Rímini tanto como todos aquellos habitantes reales que dieron nombre o carácter a otros personajes. El uso del préstamo puro, en este caso, puede indicar una conexión lingüística y cultural con la de origen, pero sin aclarar la elección de este término como apodo para Ninola, explicación que sí se añade en el subtítulo entre paréntesis, como podemos ver en el fragmento siguiente:

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULOS)
00:57:32	GRADISCA	Signor principe...	Señor príncipe.	Señor Príncipe....

		Gradisca.	Gradisca!	¡Gradisca! / (Disfrute)
--	--	-----------	-----------	----------------------------

SCUREZA: es un personaje secundario, un motociclista que procede de Corpolò, pueblo de Rímini. ‘Scureza’, en italiano ‘scoreggia’ (forma coloquial por ‘ventosidad’), hace referencia al gas de la motocicleta con el que el personaje da vueltas por el centro de la ciudad. El préstamo puro, una vez más, no permite transmitir al español la comicidad relacionada con el significado del término.

SBORONE: Este nombre en español se traduce con un préstamo naturalizado para facilitar la pronunciación de la ‘s’ al comienzo de palabra (‘Esborone’). Se podría traducir con ‘presumido’, y suele indicar una persona a la que le gusta exhibir su actitud o algo material. De hecho, en la película se asigna a un joven con un chubasquero que todos envidian.

GIUDIZIO: es un nombre típico de las películas de Fellini que suele pertenecer al tonto del pueblo, como en la película *Vitelloni* (Fellini, 1953). A pesar de que la pronunciación del término español equivalente ‘juicio’ se parezca a la del original, el traductor opta por el préstamo puro.

OVO: ‘huevo’, probablemente hace referencia a la forma redonda de su cara y de su peinado. Esta caracterización se pierde por la falta de traducción en la versión española.

NASO: ‘nariz’. Viendo la gran nariz del joven, no hacen falta muchas explicaciones. A pesar de esto, la conexión del nombre con el aspecto físico del personaje se elimina en español, manteniéndose el nombre italiano.

CARNAZA: es un término dialectal que hace referencia a ‘carne’, y que con la adición del sufijo despectivo ‘aza’, forma el apodo con el que se nomina al abuelo de Miranda para subrayar su resistencia, fuerza y longevidad. Sin embargo, el mismo término en español tiene otros significados, todos inadecuados para caracterizar el personaje original.

CALZINAZ: ‘calcinaccio’ (mortero), el albañil. El nombre es un término dialectal romañolo que hace referencia a un objeto común, un término específico perteneciente al ámbito de la construcción. Era muy común en aquella época asignar apodos a personas según el trabajo. El nombre ha sido traducido en el doblaje con ‘Calchinacho’, un préstamo naturalizado, adaptado a la ortografía española según la pronunciación italiana. Por otro lado, el subtítulo usa una generalización a través del hiperónimo ‘Mortero’, término que se refiere directamente a la ocupación del personaje.

CICCIO: probablemente de ‘ciccione’, (gordo), término negativo en referencia al aspecto físico. El español lo mantiene con el préstamo puro.

VOLPINA: de ‘volpe’ (zorro). Se refiere a la actitud salvaje de la mujer en búsqueda de relaciones sexuales y atenciones por parte de los hombres. A pesar de mantenerse igual en español, la traducción literal ‘zorrita’ podría funcionar como término coloquial vulgar, cuya connotación podría reflejar la actitud del personaje al que se refiere.

RONALD COLMAN: se trata del dueño del cine *Fulgor*. El nombre se le asigna por la semejanza con el actor americano. Por la referencia a la cultura americana, extranjera pero conocida tanto por el español como el italiano, en este caso el préstamo puro funciona como equivalencia.

7.3. Léxico, expresiones y estructuras dialectales

En este apartado, las unidades traductivas analizadas se expondrán de forma esquemática, mediante tablas y comentario de los elementos, tratando también los procedimientos técnicos adoptados en los diferentes casos.

- *Al manini/ Le manine*

MIN.	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULOS)
00:01:59	MIRANDA	Le manine!	Le manine!	¡Vilanos!
00:02:02	AURELIO	Si al manini iè arivè, dal invèrni a s'èm scapè!	¡Cuando los vilanos vuelan, la primavera ya llega!	Cuando llegan los vilanos, los fríos quedan olvidados.
00:02:14	OVO	Le manine son lassù e l'inverno non c'è più.	El verano ha aparecido y el invierno ya se ha ido.	Con vilanos volando, el invierno se va marchando.

El fragmento presenta varios términos coloquiales marcados regionalmente, pertenecientes a la región Emilia – Romaña, pero también una de las palabras dialectales que se asocian a los vilanos, los pelos que coronan el fruto de muchas plantas y que permiten que el aire transporte la semilla (RAE). En italiano, el término estándar, en el plural, es ‘pappi’, en dialecto romañolo ‘al manini’ o ‘al manéini’, dependiendo de la zona de procedencia. Se suele asociar a las flores de los álamos que empiezan a volar entre abril y mayo, indicando popularmente el comienzo de la primavera. Las dos frases siguientes, la del padre y del joven, presentan dos rimas con las que explican la relación de los vilanos, término general y estándar

que se usa en el doblaje y en los subtítulos al español, con la primavera. Mantener la rima es un reto para el traductor, sobre todo en un contexto dialectal y popular. Las dos versiones españolas presentan soluciones adecuadas, logrando mantener las rimas a través de la creatividad. El principal procedimiento técnico adoptado es la modulación del punto de vista: por un lado, si el TO hace referencia al final del invierno, el TM menciona el comienzo de la primavera (‘dal invernì a s’èm scapè’ > ‘la primavera ya llega’) y, de manera incorrecta, el comienzo del verano (‘Le manine son lassù e l’inverno non c’è più!’ > ‘El verano ha aparecido y el invierno ya se ha ido’), con un cambio radical de la frase por la sustitución total de la primera parte. Por otro lado, la subtitulación mantiene una conexión mayor con el original, haciendo referencia al invierno con ‘los fríos quedan olvidados’. La segunda frase en rima también se mantiene más similar al TO, dejando la referencia a los vilanos, pero usando el tiempo presente del gerundio, tiempo verbal muy utilizado en el lenguaje coloquial español.

- **Estereotipos y connotaciones dialectales**

MIN.	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULOS)
00:02:42	GIUDIZIO	Le manine s- coincidono nel nostro paese con la primavera	Los vilanos coinciden en nuestro pueblo con la primavera.	En nuestro pueblo, los vilanos/ coinciden con la primavera.
		Sono delle manine di cui che girano, vagano qua e vagano anche là.	Son unos vilanos errantes que vagan, vagan por aquí y vagan por allá.	Son vilanos a la deriva./ Van hacia aquí y van hacia allá.
		Sorvolano il cimitero di cui tutti riposano in pace	Sobrevuelan el cementerio donde todos reposan en paz.	Sobrevuelan el cementerio/ donde todos reposan en paz.
		Sorvolano il lungomare come i tedeschi	Sobrevuelan a lo largo de la mar como si fueran alemanes	Sobrevuelan la orilla del mar/ y a los alemanes...
		... datesi che il freddo non lo sentono loro.	que no sienten el frío	... que no sienten el frío.
		Ai...Al...Vagano, vagano.	Ay, vagan y vagan.	Vuelan, vuelan.
		Girolanz...	Revolotean.	Revolotean.
		Gironzano... gironzalon...	¡Revolotean, revolotean!	Revolotean, revolotean.
		Vagano, vagano, vagano!	¡Vagan, vagan, vagan!	¡Vuelan, vuelan, vuelan!

En este fragmento, lo primero que se puede observar es el elemento prosódico, de fundamental importancia en este caso. De hecho, el personaje habla con un acento y una pronunciación marcadas geográficamente: el acento napolitano. Como se ha observado anteriormente, entre los estereotipos que percibe un espectador nativo acerca de los dialectos del sur de Italia está la asociación de estos con personas de bajo nivel de educación. Aquí, además, completan la imagen los muchos errores de pronunciación de los términos que usa el personaje y las construcciones sintácticas incorrectas, así como también el aspecto físico y la ropa del personaje. Mientras que estos últimos elementos son visibles en la escena, el acento marcado y las incorrecciones se eliminan totalmente en el doblaje y en los subtítulos, dejando el público meta sin estas informaciones importantes que caracterizan al personaje. Uno de los elementos peculiares, productos de Oreste Lionello, que hace el guion de *Amarcord* más especial, es la adición de la -s en ‘s-coincidono’ por parte de Giudizio, marcando con una sola letra el intento de explicar y enriquecer el verbo que al personaje analfabeto le parece poco exhaustivo (Mario Maldesi, en Sanguineti, 2005).

Además, en el primer subtítulo se puede notar un error técnico, la separación del sujeto del verbo, colocados en dos líneas diferentes. Se ha tratado de un ‘error’ necesario para que la segunda línea no se quedara demasiado larga (habrían sido 39 caracteres). En el mismo subtítulo se puede observar cómo el desplazamiento a la derecha de la indicación del lugar, al comienzo de frase, resulta más neutral y estándar con respecto al TO y al doblaje. En la segunda frase, tanto el doblaje como el subtítulo presentan soluciones creativas, añadiendo el elemento del vilano ‘errante’ el primero, y ‘a la deriva’ el segundo.

En la cuarta parte del diálogo se pueden notar cambios en las traducciones al español: mientras que el italiano asocia el paseo a lo largo de la playa a los alemanes a través de una similitud (‘come i tedeschi’), el doblaje aplica una modulación con amplificación (‘como si fueran alemanes’). En cambio, el subtítulo, a pesar de cambiar totalmente el significado de la frase (‘y a los alemanes’), se acerca más a significado general que intenta expresar el fragmento: un fenómeno típico de Rímini es el turismo nórdico, con una mayor presencia de alemanes, los únicos que se atreven a bañarse y a irse de vacaciones a la playa en este momento del año, cuando todavía la temperatura no lo permite a los residentes. Otra asociación es la de los aviones alemanes, imagen colectiva durante la Segunda Guerra Mundial. A nivel lexical, en esta misma frase hay un error respecto al original ‘lungomare’, un elemento que no coincide totalmente con ‘a lo largo de la mar’ o ‘la orilla del mar’, considerables como generalizaciones. De hecho, el

‘lungomare’ corresponde más bien a ‘paseo marítimo’, un camino de la ciudad que flanquea la playa y suele permitir el paso a los peatones.

La frase siguiente presenta otra construcción marcada e incorrecta, ‘datesi che’, intentando emular la estructura compleja y áulica ‘datosi che’, mientras que las frases que siguen presentan de manera intencional algunos fenómenos típicos de la conversación oral, como la falta de palabras, la reformulación e interrupción del discurso, errores de pronunciación (‘Ai... Al...’, ‘Girolanz... Gironzano... Gironzalon...’), y pausas que se eliminan totalmente en español. Estos elementos son fundamentales para una de las características principales de la película, es decir la naturalidad y la espontaneidad de los personajes y discursos, tanto que podría casi parecer un documental.

- Lenguaje coloquial oral

MIN.	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULOS)
00:03:37	GRADISCA	Ah, Fiorella, ho bella finito, entra!	Ah, Fiorella. Termino en seguida.	¡Ah, Fiorella! Casi he acabado. Entra.
00:03:39	BARBERO	Mo se è per quell'affare lì, allora ho bisogno di un calmante, io. È una belva!	Precisamente por eso, necesito un calmante. ¡Es una bestia!	¡Si es por eso, más vale/ que me calme, so bestia!
00:03:42	FIGRELLA	Permessu. Quest'anno la fogherazza è alta un metro e mezzo più dell'anno scorso.	Con permiso. Este año la hoguera es metro y medio más alta que el año pasado.	Esta hoguera es un metro más alta que la del año pasado.

En este fragmento, es posible observar algunos usos de términos de origen dialectal, además de estructuras sintácticas y organizaciones del discurso típicas del lenguaje coloquial oral. Antes de todo, hay que mencionar el uso de ‘bella’ con significado de ‘casi’, muy frecuente en el habla dialectal del romañolo. ‘Bella’, seguido por el participio pasado, tiene valor adverbial y sirve para indicar que la acción en desarrollo está a punto de acabar. Tanto el doblaje como la subtitulación mantienen el mismo significado, naturalizándolo en español con las construcciones ‘verbo en indicativo presente + en seguida’ y ‘casi + verbo en pretérito perfecto simple’.

Se puede notar también como el uso familiar de ‘mo’, versión dialectal de la conjunción adversativa ‘ma’, sirve para enfatizar la frase que presenta. El doblaje español la sustituye por

‘precisamente’, mientras que el subtítulo la elimina. El potenciamiento de la frase se puede observar en el subtítulo gracias a la adición del adverbio ‘so’ para potenciar el significado del adjetivo o del sustantivo al que antecede, dando también un matiz de percepción despectiva (RAE). También se nota como el subtítulo cambia ligeramente el significado, sustituyendo el efecto de un calmante al que se somete una persona (‘necesito un calmante’) por el verbo que expresa una acción activa por parte del personaje (‘más vale que me calme’).

Desde el punto de vista sintáctico, es posible notar una construcción marcada coloquialmente por la presencia de un desplazamiento a izquierda del sujeto ‘io’, no mantenido en las dos versiones españolas.

Un uso diferente del término ‘bella’ se nota en el fragmento que sigue:

MIN.	PERSONAJE	TO	TM (SUBTÍTULOS)
01:46:22	GRADISCA	Mo ve’ che roba! Bella forza!	¡Sois muy fuertes!

En este caso, ‘bella’ se usa con valor adjetival para indicar la gran cantidad del sustantivo al que se refiere (en este caso la ‘fuerza’).

Aquí también aparece la conjunción ‘ma’ (‘mo’) en su uso familiar, introduciendo proposiciones exclamativas que expresan oposición, contrariedad, maravilla, sorpresa, ironía, etc.. Aquí, acompañada por la versión coloquial oral del verbo ‘vedi’ al que se ha cortado la última sílaba, representaría la expresión estándar de sorpresa ‘Ma guarda che roba!’, que se podría traducir al español de muchísimas maneras diferentes (‘¡Madre mía!’, ‘¡Joder!’, ‘No me lo puedo creer’, ‘¿En serio?’). El subtítulo, por razones de espacio y rapidez, corta la primera parte de la frase, simplificando con ‘Sois muy fuertes’, aunque una versión mejor podría ser ‘Madre mía, ¡qué fuertes sois!’.

- **Azabasisiv**

El guion de Fellini cuenta, como ya hemos visto, con toda una serie de juegos de palabras y enriquecimientos lingüísticos y prosódicos, pero también se puede observar el uso, por parte del fotógrafo, de ‘Azabasisiv’, una expresión inventada:

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULOS)
00:13:39	FOTÓGRAFO	Azabasisiv! Fermi cosí, per favore!	Un momento, por favor. Quietitos.	Quietos./ Quietos un momento, por favor.

La peculiaridad de este término es el intento del personaje de hablar romañolo, inventando una palabra que en realidad no existe (Sanguineti, 2005: 190), con significado de ‘se vi abbassate’ con valor imperativo (= ‘abbassatevi’). También aparece en la secuencia siguiente, pero sin que se traduzca al español en la versión doblada y en el subtítulo.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:55:04	FOTÓGRAFO	Un bel sorriso!	Una sonrisita que os vea los dientes a todos.	Una sonrisita. Bien, bien. / ¡Ya está!
		Asabasiv, asabasiv... Ecco!		

A pesar de la omisión, se puede observar la creación traductiva del doblaje, ‘que os vea los dientes a todos’, además de la explicitación ‘de prisa’, no presentes en la versión original.

- Énfasis

Es muy frecuente en el lenguaje dialectal enfatizar algo negativo de manera exagerada. Algunos ejemplos son los siguientes:

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:03:39	BARBERO	Mo se è per quell’affare lì, allora ho bisogno di un calmante, io. È una belva!	Precisamente por eso, necesito un calmante. ¡Es una bestia!	¡Si es por eso, más vale/ que me calme, so bestia!

El barbero enfatiza el efecto del calmante con la expresión ‘è una belva’, término que se refiere a un animal feroz. La metáfora se mantiene en el doblaje con ‘es una bestia’, mientras que el subtítulo añade una compensación de registro coloquial con el adverbio ‘so’.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULOS)
01:13:50	TINO	Os-cia, ma questo è un assassino!		¡Este hombre es un asesino!/ ¡Alguien debería atizarle bien!

Es evidente que, en esta secuencia, ‘assassino’ no se usa de manera literal, sino para enfatizar la actitud incontrolada de Teo, el tío loco. En el doblaje español se mantiene la misma imagen metafórica, con la amplificación de ‘este hombre’, seguida por una adición de informaciones no presentes en el texto original. La segunda oración resulta en conexión con el

contexto, pero no añade ninguna información útil para la narración, además de percibirse como demasiado violenta y cruel.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:27:09	MIRANDA	Cosa ha fatto tuo fratello? Parla, sai, che ti strozzo!	¿Qué ha hecho tu hermano? ¡Dímelo o te rompo la cara!	-¡Dímelo o te sacudo!

Aquí, sin embargo, Miranda está muy enfadada porque su marido no quiere contarle qué hizo su hijo Titta. En el diálogo siguiente, la imagen evocada es la de la muerte, pero el texto original y las dos versiones españolas la expresan de manera diferente: en italiano la acción llevaría a la muerte (‘strozzare’ = ‘estrangular’), mientras que la imagen en el doblaje es más violenta (‘te rompo la cara’). Sin embargo, en el subtítulo se pierde la fuerza semántica con el uso del verbo ‘sacudir’.

- Términos despectivos y oralidad

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:27:21	AURELIO	Quel lazzarone camorra di tuo figlio.	¿Y sabes quién ha sido? ¿Eh? El redomado sinvergüenza de tu hijo	El gamberro de tu hijo.
		Si è messo a pisciare dalla galleria e sotto c'era il cavalier Biondi!	¡Se puso a mear desde la galería y debajo estaba el sombrero del señor Biondi!	Se puso a mear desde la galería/ sobre el sombrero de Biondi.
		Tre scudi! Tre scudi ho dovuto dargli!	Tres escudos me ha costado. ¡Tres escudos! ¿Lo oyes?	¡Eso me ha costado 3 escudos!
00:27:29	MIRANDA	Sono sicura che non è stato lui ma quei delinquenti dei suoi compagni, ecco!	Seguro que no ha sido él. Apuesto agua que fueron sus amiguitos.	Seguro que han sido esos/ delincuentes que van con él.
00:27:32	AURELIO	Ostia! Tote le volte così!	¡Sus amiguitos, ya estamos, como siempre!	¡Maldita sea! ¡Siempre lo mismo!/ ¡No defiendas a ese gamberro!
		Non devi difenderlo quel boiaccia, che viene su sempre peggio!	¡No defiendas a ese gamberro, que va de mal en peor!	¡Va de mal en peor!

		Son due assassini! Li hai tirati su male, malissimo!	¡Son dos granujas! ¡La culpa es tuya! ¡Los has educado muy mal!	¡Son dos granujas! ¡Y la culpa/ es tuya! ¡Los has educado muy mal!
--	--	--	--	---

La asociación de ‘lazzarone camorra’ resulta muy interesante. El primer término, perteneciente al lenguaje común, se refiere a una persona perezosa, pícara y vil (*Treccani*), mientras que la segunda hace referencia a la mafia napolitana y, por extensión, identifica a una persona deshonesta. El doblaje mantiene la presencia de dos términos a través de la transposición de sustantivo a adjetivo ‘redomado’ (= ‘incallito’) y ‘sinvergüenza’, muy frecuente en el habla oral, mientras que el subtítulo reduce la expresión a un solo término, ‘gamberro’, que mantiene en parte el significado de partida, pero generalizándolo.

‘Quei delinquenti dei suoi compagni’ se queda igual en el subtítulo, mientras que el doblaje elimina la imagen del delincuente, dejando una connotación negativa a través del despectivo ‘amiguitos’. Por otro lado, compensa esta pérdida con la adición del coloquialismo ‘apuesto agua que’, enfatizando de manera diferente la oración.

‘Ostia’ en el doblaje se traduce con la repetición del despectivo ‘amiguitos’, quizás para evitar la blasfemia, demasiado pesadas en la cultura de llegada.

‘Boiaccia’, regionalismo traducido en el doblaje como ‘gamberro’, desaparece en el subtítulo.

Justo después, vuelve a aparecer ‘assassini’, cuyo énfasis se reduce bastante en la traducción ‘granuja’, a pesar de mantenerse en el campo semántico del crimen.

7.4. Cincuenta “sombras” de ‘pataca’

‘Pataca’ o ‘patacca’ se puede considerar el término más conocido del dialecto romañolo. En italiano se podría traducir como ‘sempliciotto’ o ‘idiota’, asociado a menudo también a otro término dialectal, ‘invurnid’ (‘invornito’ = ‘stúpido’), pero también puede asumir diferentes matices de significado según el contexto comunicativo, como veremos en los ejemplos siguientes.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:04:25	PADRE DE LA MUJER RUBIA	Gli dici al dottore che è un pataca, io vado a letto	Dile al médico que es un guiri y yo me acuesto cuando me da la gana.	Dile que es idiota y que/ me acostaré cuando quiera.

		quando mi pare a me!		
--	--	----------------------	--	--

En este caso, el subtítulo mantiene el significado general con el término ‘idiota’. Sin embargo, el doblaje usa un término ambiguo que podría tener dos significados en este contexto. El primero, se refiere al turista extranjero, y podría explicarse con el hecho de que los extranjeros, sobre todo procedentes del norte de Europa, comen y se acuestan mucho antes que los españoles y los italianos (RAE). En el doblaje se utiliza, sin embargo, el término “guiri”, elemento aún más marcado culturalmente, ya que hace referencia a cualquier soldado y, en particular, a la guardia civil, y a su uso, con connotación despectiva, por parte de los carlistas que combatían contra los soldados gubernamentales, probablemente por las letras G.R.I. (Guardia Real de Infantería) en las gorras, o por el acortamiento del vasco ‘guiristino’ (‘cristino’, por la reina Cristina) (Menoyo Bárcena). Este último significado se podría interpretar como insulto genérico.

Además, cabe destacar el uso coloquial de la dislocación que pospone el complemento de la frase con el pronombre (‘mi pare a me’), que sirve para enfatizar la voluntad del personaje. En el doblaje y en el subtítulo, esta forma marcada desaparece, a pesar de que en el segundo se podría mantener con la repetición del sujeto, siguiendo la naturaleza de la lengua meta (‘me acostaré cuando yo quiera’).

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:10:23	AURELIO	Cosa fai lì, invornito! Vatti a letto! Ti metto nel collegio dei birichini a te!	¿Qué haces tú ahí? ¡Anda a casa! ¡Anda a casa que te voy a llevar al colegio de los sinvergüenzas!	¿Qué haces aquí? ¡Vete a la cama!/ Te meteré en un internado!

En este fragmento encontramos tanto el ya mencionado ‘invornito’, eliminado en ambas versiones españolas, como otro término muy presente en Emilia-Romagna, ‘birichino’ (‘monello’ = ‘mocoso’ o ‘pícaro’), eliminado en el subtítulo, pero mantenido en el doblaje la equivalencia ‘sinvergüenzas’. La única diferencia es de uso, ya que ‘birichino’ se suele asociar más a menudo a un individuo joven o infantil, mientras que ‘sinvergüenzas’ es más genérico. Además, se puede observar una construcción coloquial del imperativo ‘vai’, acompañado por el reflexivo de segunda persona singular ‘ti’, neutralizada en español por la omisión del reflexivo.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:36:24	TITTA	E la Gradisca? L'anno scorso, no, d'estate...	Y la Gradisca, el año pasado. En verano.	Luego está lo de Gradisca. El verano pasado...
		...l'ho vista da lontano che entrava al cinema...	La vi de lejos entrar en el cine	...la vi entrando al cine.
		No, perché... siccome...	Y como yo... digamos que...	Porque... es que yo...
		A me mi fa svenire, la Gradisca.	A mí me chifla la Gradisca.	A mí me chifla Gradisca.
		Io voglio una moglie come la Gradisca!	Yo quiero una mujer como la Gradisca.	Quiero una esposa como ella.
		Era sola...	Estaba sola.	Estaba sola.
		Era lì, davanti a me...	Allí, delante de mí.	Allí, delante de mí.
		Cambiavo posto...	Me cambié de sitio...	Me cambié de sitio.
		Cambiavo ancora posto...	Volví a cambiarme.	Volví a cambiarme...
		Cambiavo ancora...	Me cambié otra vez.	... y luego otra vez.
		E finalmente...	Y por fin...	Finalmente...
00:37:37	GRADISCA	Cosa cerchi?	¿Qué buscas?	¿Buscas algo?
00:37:38	TITTA	Son rimasto come un pataca.	Me dejó helado.	Me quedé helado.

La traducción de ‘pataca’ por ‘helado’ no puede considerarse modulación, dado que no se trata de una metáfora, ni de una equivalencia, y los dos términos tienen matices y usos diferentes: mientras que el primero se usa en este contexto para expresar una reacción de decepción por algo que no ha ocurrido y por la respuesta recibida, ‘helado’ alude a la perplejidad (RAE), perdiendo el efecto cómico con la eliminación del dialectalismo. También se pierde la pronunciación marcada de Gradisca, de la ‘s’ sorda pronunciada más palatal, parecida a ‘sc’, algo que suele identificar de inmediato a un romañolo, además de otros aspectos prosódicos de entonación. En este caso, se observa una neutralización y estandarización de la pronunciación en español.

También aparece la dislocación típica del italiano coloquial, ‘a me mi’, con la aparición del pronombre personal antes en la forma tónica (‘me’), y después en la forma átona (‘mi’), con el objetivo de enfatizar el discurso. Esta misma estructura no es marcada en español, sino que

se trata de la estructura gramatical correcta y natural de la lengua, pérdida que se logra compensar con otro rasgo típico de la oralidad: la frase inacabada (‘Y como yo... digamos que...’).

El efecto cómico de la repetición ‘cambiavo’ se pierde en español con la conjugación del verbo ‘cambiar’ en diferentes estructuras verbales (‘me cambié’, ‘volví a cambiarme’), modulaciones que se usan para evitar las repeticiones redundantes.

Otro rasgo típico de la lengua coloquial y, sobre todo, regionalismo típico del norte de Italia (además del español coloquial oral), es el uso del artículo definido ‘la’ delante del nombre propio (en este caso, el apodo Gradisca), que se omite en el subtítulo por cuestiones de espacio. Se observa también una equivalencia de sentido entre el término de uso dialectal ‘fare svenire’ (= ‘producir desmayo’) y el español coloquial ‘chiflar’, para expresar que algo gusta mucho.

En la primera frase, el subtítulo recurre a una explicitación para presentar la escena (‘Luego está lo de Gradisca’), pero también elimina un elemento importante del texto original, el ‘no’ del personaje para corregirse (hace referencia al año anterior, pero luego se da cuenta de que en realidad fue el verano anterior, muy probablemente en el mismo año en que está contando la experiencia). La autocorrección y la reformulación del discurso son aspectos típicos del lenguaje oral. Con la omisión del ‘no’, se da lugar también a una diferencia de sentido.

A nivel técnico, es posible observar algunas imprecisiones en la creación de subtítulos y en el tiempo de aparición en la pantalla. El primer subtítulo aparece poco antes del cambio de imagen, práctica que habría que evitar; probablemente, se trata de una necesidad por falta de tiempo y para evitar que solape el subtítulo siguiente. Un error muy frecuente es el uso de los puntos suspensivos para indicar que la frase no está terminada y acaba en el subtítulo que sigue, algo que recurre muy a menudo a lo largo de toda la película.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:53:53	ABOGADO	-...una sera d’inverno...	- una tarde de invierno...	-...una noche de invierno...
00:53:54	PADRE DE GRADISCA	- Ninola fàt fè una bèla figura, amaracmànd.	- Ninola, déjanos en buen lugar, por favor.	- ¡No nos falles, Ninola!
		Oh, il principe è bellissimo. Sai.	El príncipe es guapísimo.	El príncipe es un hombre guapísimo.
		E sàt vèd che il principe rimane	Si ves que queda contento, háblale	Si te parece que queda contento,

		contento, diglielo dei lavori sul lungomare	de las obras del paseo marítimo.	háblale de las obras del paseo.
		Lui con una parola mette a posto tutto, sai.	Él con una palabra puede resolverlo todo.	Con una palabra, puede resolverlo.
		Sii educata, parla italiano.	Sé educada, háblale con finura	Sé educada, háblale / en italiano fino.
		È un principe, sai, non è mica un patacca qualunque.	Es un príncipe, sabes, no un pordiosero cualquiera.	Es un príncipe, /no un patán cualquiera.

En esta secuencia, podemos encontrar otras traducciones de ‘patacca’: ‘pordiosero’ (alguien que pide limosna; *RAE*) en el doblaje y ‘patán’ (aldeano o rústico; *RAE*) en el subtítulo. Ambas opciones se pueden considerar válidas y equivalentes al original, que quiere marcar la diferencia entre una persona humilde y poco educada. El padre le pide a Gradisca que hable italiano, no en dialecto como ellos suelen hacer, para estar a la altura del príncipe. De esta manera, parece asociar el dialecto a un nivel inferior al italiano estándar, tanto como lo hace con su categoría social. Es interesante como el doblaje no traduce ‘italiano’ con ‘español’, sino con una modulación y explicitación (‘con finura’), mientras que el subtítulo, que acompaña la lengua original, menciona el italiano. Las explicitaciones ‘fino’ o ‘con finura’ son necesarias para que se entienda que el italiano que se usa a lo largo de la película es el contrario de fino, ya que un público extranjero podría no captar la variedad dialectal.

Con respecto al dialecto, este fragmento es impregnado de términos del romañolo y de *code-switching*: ‘fàt fè una bèla figura’ (= ‘facci fare una bella figura’) se traduce con el equivalente ‘déjanos en buen lugar’ y con la modulación del punto de vista ‘no nos falles’. ‘Amaracmànd’, muy frecuente en Romaña, equivale al imperativo ‘mi raccomando’, traducido con la modulación ‘por favor’ en el doblaje y sustituido en el subtítulo por la exclamación. ‘Lungomare’ aparece otra vez como ‘paseo marítimo’ en el doblaje, mientras que en el subtítulo se generaliza con la reducción en ‘paseo’, mientras que la ampliación de ‘un hombre’ en el subtítulo no respeta el principio de economía lingüística que suele perseguir esta modalidad de traducción.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:02:20	JOVEN	Ciccio, andiamo a marina?	¿Ciccio, nos vamos al mar?	¡Ciccio, vamos a la playa!

Aquí se encuentra otra variante de ‘spiaggia’, el término dialectal ‘marina’, muy usado en Rímini y en los pueblos cercanos. En este caso, el subtítulo es más preciso que el doblaje, traduciendo el primero ‘playa’ y el segundo el hiperónimo ‘mar’.

En *Amarcord* no solo aparecen diferentes variedades lingüísticas italianas y lenguas extranjeras, sino también diferentes variedades del dialecto romañolo mismo. Un ejemplo, quizás poco perceptible para un extranjero y para un italiano no romañolo, es el cerrado dialecto *forlivese* (de Forlì) de la monja enana que sube al árbol para que el tío loco baje, en una sola frase:

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:18:11	MONJA ENANA	Oh, ci dvent' màt dabon? Ven zo c'an vo' zughé sa 'sti patachèdi.	¿Te has vuelto loco de verdad? ¡Baja de ahí! ¡No tengo ganas de tonterías!	¡Baja! ¿Te has vuelto loco? / ¡No tengo ganas de tonterías!

En italiano, se traduce con ‘Oh, sei diventato matto davvero? Vieni giù (regionalismo per ‘scendi’), che non voglio giocare con queste sciocchezze/cavolate’, que en el doblaje y el subtítulo se traslada con la equivalencia estándar ‘tonterías’. También se puede notar una escisión de la oración relativa en ambas soluciones.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:14:04	AURELIO	A so' un pataca, sono un patacca! Sono un p...	Soy un ... Soy un ... No sirvo para nada.	¡Soy un cretino! / ¡Soy un estúpido cretino!

Además de las palabrotas ‘estúpido cretino’ en el subtítulo, explicitando el texto original que recurre al discurso interrumpido típico del lenguaje coloquial oral, el doblaje usa una paráfrasis para traducir ‘pataca’ en este contexto.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:47:23	LALLO	Os-cia, che pataca!	¡Toma plumaje!	¡Toma plumaje!

En este caso, ‘os-cia, che pataca!’ solo tiene un valor enfático para expresar sorpresa, pero se traduce al español con una expresión de estructura coloquial que se refiere al plumaje del pavo real que ha aparecido en la escena. Se podría hablar de creación traductiva, ya que el original no menciona el mismo objeto.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:55:00	FOTÓGRAFO	Fermi così! Non fate quelle facce da patacca!	A ver... El pajarito...	-¡Ahora quietos!

Por último, cabe destacar la omisión total de toda la oración, eliminando no solo el término ‘patacca’, sino toda la construcción que sigue la primera frase. No obstante, se puede observar la colocación que se menciona a la hora de sacar una foto, traduciendo ‘Fermi così’ con ‘El pajarito’, dejando implícito el verbo ‘mirar’ que suele regir el complemento objeto.

7.5. El dialecto traducido por los personajes

Parece oportuno mencionar también algunos fragmentos, en los que se puede notar el uso del dialecto seguido por la traducción proporcionada por el mismo personaje, tanto por razones de comprensión por parte del público, como para que los personajes presentes en la escena puedan entender el discurso sin dominar del todo esta variedad lingüística.

TO	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:22:55	ABUELO	E bà de mi bà, il babbo del mio babbo, lo chiamavano “Carnazza”.	Al pa de mi pa... al padre de mi padre le llamaban “Carnaza”.	Al padre de mi padre le llamaban “El Carnaza”
		L’è morto a 107 anni e ancora oh! (silba)	Murió a los 107 años y todavía dzzz, dzzz, dzzz.	¡Vivió hasta los 107 años, y aún lo hacía!

En el doblaje se ha optado por una reducción de la palabra ‘padre’ en ‘pa’, interpretando el término dialectal ‘bà’ (= ‘padre’) como una simple reducción del término italiano ‘padre’. Además, se puede observar la adaptación ortográfica ‘Carnaza’ del apodo ‘Carnazza’, al que el subtítulo añade el artículo definido para compensar el rasgo coloquial. El subtítulo explicita también el silbido del abuelo con ‘aún lo hacía’, refiriéndose así al acto sexual sin transcribir la onomatopeya.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:08:17	ABUELO	E bà de mi bà diceva così:	El padre de mi padre solía decir:	El padre de mi padre/ solía decir:
		“Per campè sèn, bsogna pisé spès cum i chèn”.	¡Para conservarse sano, hay que mear más que los perros! Era un filósofo.	“¡Para sano estar, /mucho hay que mear!

		Per campar sano, bisogna pisciar spesso come il cano.	Gracias a eso vivió ciento ocho años.	Para una salud de hierro, mea tanto como un perro”.
		Guerda che meraviglia, Teo!	Mira che maravilla, Teo.	¡Mira que maravilla, Teo!

En este fragmento, se repite la oración del ejemplo anterior, pero sin traducirla. El refrán inventado que sigue, hace uso de la traducción para crear otra rima y lograr un efecto de comicidad por el uso de la palabra ‘cano’ (equivalente de ‘cane’, ‘perro’), obligado por la necesidad de rimar con ‘sano’. El doblaje reduce eliminando la parte dialectal e insertando una frase repetida en la secuencia antecedente, pero con un error: de hecho, en ‘Gracias a eso vivió ciento ocho años’ se usa ‘108’, mientras que en la otra oración se usaba ‘107’. Por otro lado, el subtítulo recurre a una solución creativa que da origen a dos oraciones en rima, intentando cubrir las frases del original, a pesar de tratarse de voces en *off*.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:23:10	ABUELO	E allora, u m’à imparè, mi ha imparato fin da bambino ...	Muy sencillo... a mí me enseñaron, de pequeño,	-Pues que cuando... ... yo era pequeño, me enseñó que/ se debe comer a las 11 de la mañana...
		... che si deve mangiare alle 11...	Que se debe comer a las 11	...antes de que el sol te queme/la cabeza y a las 4 de la tarde.
		... prima che il sole ti brusa la testa. E alle quattro della sera	Antes de que el sol te queme la cabeza a las 4 de la tarde	
		Se no, è tutto veleno che ti si pianta iquè e che ti va nel sangue.	Si no, todo el veneno se te pone aquí y se te va a la sangre	Si no, todo el veneno se te pone aquí/ y llega a la sangre.

En este fragmento se puede observar una traducción coloquial con un uso incorrecto del verbo ‘imparare’ (aprender) en lugar de ‘insegnare’ (enseñar). También aparecen otros términos dialectales en las oraciones en italiano coloquial, creando otra vez un efecto *code-switching*. Se observa que el subtítulo explicita ‘de la mañana’, a pesar de sonar redundante, ya que el texto sigue con una mezcla de dialecto e italiano estándar, ‘ti brusa la testa’ (= ‘ti brucia la testa’ > ‘te queme la cabeza’). Otra alternancia de italiano coloquial y dialecto romañolo se presenta en

la *frase scissa* ‘è tutto veleno che ti si pianta iquè’ (= ‘qui’), donde ‘plantare’ significa ‘fermarsi’/‘infilarsi’/‘mettersi’, traducido con ‘se te pone’ y neutralizado con una oración con los elementos en su orden normal.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:08:59	ABUELO	Non s’è sbottonato i pantaloni!	¡No se ha desabrochado los pantalones!	¡No se ha desabrochado la bragueta!
		U s’è scurdè. Si è dimenticato!	Un ligero fallo. Se le ha olvidado.	Un ligero fallo. / Se ha olvidado.

El último fragmento presenta otra construcción dialectal seguida por la traducción en italiano. ‘U s’è scurdè. Si è dimenticato!’ se traduce al español quitando la repetición, como en los ejemplos anteriores, y manteniendo la doble frase explicando y especificando la anterior y la siguiente con ‘un ligero fallo’. Además, los ‘pantalones’ se traducen en el subtítulo con el hipónimo ‘bragueta’, más específico y preciso en este contexto.

7.6. Elementos culturoespecíficos

-Alusiones

Como ya se ha mencionado, a la inmensa variedad de elementos culturoespecíficos pertenecen también las alusiones, referencias intertextuales a otros libros o películas. A continuación, se indican algunos ejemplos de alusiones presentes en *Amarcord*.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULOS)
00:30:06	GRADISCA	Quand’è che lo date <i>La valle dell’amore</i> con Gary Cooper?	¿Cuándo vais a poner <i>El valle del amor</i> , de Gary Cooper?	¿Cuándo haréis <i>El valle del amor</i> , de Gary Cooper?

El ejemplo no representa totalmente a esta categoría. De hecho, la película mencionada no existe en la realidad. En esta misma escena se pueden ver los carteles de dos películas inventadas: *Il sole del deserto* y *La valle dell’amore*. Los títulos, probablemente, se inventaron a partir de películas reales en las que actuó el actor de fama internacional Gary Cooper, como *Fiore del deserto*, en inglés *The Winning of Barbara Worth* (Henry King, 1926), *Nido d’amore*, en inglés *Doomsday* (Rowland V. Lee, 1928), *L’ultima carovana*, reeditado como *Il fuciliere del deserto*, en inglés *Fighting Caravans* (Otto Brower y David Burton, 1931). El título se traduce literalmente tanto en el doblaje como en los subtítulos, sin tener en cuenta la imagen

visual de los carteles en el fondo, sin traducirlas. En estas escenas también aparecen visualmente otros carteles, como los de la película *Shall we dance* (Mark Sandrich, 1937), en italiano *Voglio danzare con te*, pero mencionada como *Danzando con te* en *Amarcord*, (aparecen, además, los nombres de Fred Astaire y Ginger Rogers). Ya que solo forman parte del canal visual y no del acústico, sin ser elementos importantes para el desarrollo de la narración, no se han traducido gráficamente al español.

Otras alusiones a personajes del mundo del espectáculo son las siguientes, que se traducen al español de la misma manera, tratándose de nombres propios de actores estadounidenses.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:34:48	TITTA	No, è un mio compagno che lo chiamiamo lo Sborone che c'ha un impermeabile os-cia, pieno di fibbie	Un amigo mío que le llamamos Esborone tiene una gabardina llena de hebillas	Mi amigo tiene una garbadina /con hebillas metálicas como...
		Come quelle dei detective, di William Powell e Myrna Loy	Como las de los detectives, la de William Powell y Mirna Loy.	... la del detective de las películas/ de William Powell y Mirna Loy.

Se puede observar también una alusión implícita, la película en la que aparecen Mirna Loy y William Powell de detectives. En el texto original y en el doblado en español queda más implícito, casi como si Titta estuviera confundiendo el nombre propio de los actores con los personajes interpretados. Por otro lado, el subtítulo explicita el elemento ficticio.

En la película se menciona también otra celebre actriz del mundo del cine, Greta Garbo.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:05:27	UOMO	Mi fai morire, Gradisca! Greta Garbo si deve andare a nascondere!	¡Me muero por ti, Gradisca! ¡Greta Garbo a tu lado es una birria!	Eres la mejor, Gradisca. ¡Greta Garbo no está a tu altura!

Tratándose de un personaje famoso y conocido en España, se ha optado por dejar la referencia. El desplazamiento a la izquierda del reflexivo ‘se’, se compensa en español con el término coloquial ‘birria’.

En cuanto a alusiones de textos literarios, se menciona la obra satírica de Alfieri, “Il Misogallo”, de la cual el profesor interpreta la conclusión.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:14:17	PROFESOR DE LITERATURA	“Giorno verrà, tornerà il giorno in cui...	“Giorno verrà, tornerà il giorno in cui...	“Llegará un día/ en que la redimida Italia...
		... redivivi ormai gli itali staranno in campo audaci...	... redivivi ormai gli itali staranno in campo audaci...	... irá al campo de batalla/ en beneficio propio...
		... e non col ferro altrui in vil difesa, ma dei Galli...	... e non col ferro altrui in vil difesa, ma dei Galli...	...y no defendiendo su tierra para otros con sus armas... “

El doblaje mantiene la interpretación italiana, tratándose de una obra no traducida al español y escrita por el dramaturgo y poeta italiano. Por otro lado, el subtítulo tiene como objetivo la comprensión escrita en lengua meta del discurso vocal en lengua original, así que el traductor propone una traducción personal del fragmento, en la que hace uso sobre todo de la técnica de la modulación.

Otra referencia que se podría considerar alusión es la del diario italiano *Corriere della Sera*, eliminado en español por el hiperónimo ‘periódico’.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:22:19	AURELIO	Basta!	¡Basta!	¡Ya basta!
		Non si beve prima della minestra.	Te tengo dicho que no se bebe antes de la sopa.	-No se bebe antes de la sopa.
00:22:21	TITTA	Ma io c’ho sete!	¡Tengo sed!	-¡Tengo sed!
00:22:22	AURELIO	Non si deve bere!	¡Pues, no se bebe!	-¡No se bebe!
00:22:23	MIRANDA	Mo dov’è ch’è scritto!	Dame el plato, Lallino. ¿Dónde está escrito?	-¿Dónde está escrito eso?
00:22:25	AURELIO	Si gonfia lo stomaco, c’è scritto sulla <i>Domenica del Corriere</i> .	¡Se hincha el estómago, lo dice el periódico del domingo!	¡Se hincha el estomago! Lo dice el periódico.

-Elementos etnográficos: comida

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:04:09	BISCEIN	Duroni alla meen- enta! Carru-ube!	¡Adoquines de menta! ¡Alga...rroba! ¡Habas, altramuces, pipas de... Calabaza!	¡Tarugos! ¡Estúpidos!
		Comperate da Biscein!	¡Compren a Biscein, compren a Biscein!	¡Compren a Biscein!
		Fave, balose, lupini, brustoline!		

Algunos de los culturemas relacionados con elementos alimenticios típicos de Italia y de España se encuentran en la frase de Biscein, cuando presenta todos los productos que vende en su carrito.

Observamos como el subtítulo es totalmente incorrecto, ya que se traduce con ‘tarugos’ y el insulto ‘estúpidos’, no presentes en el texto original. Además, ‘tarugos’ es un término que tiene varios significados, ninguno de los cuales se puede aplicar al contexto: el primero, hace referencia al tamaño y tipo de corte de un trozo de madera o de pan (RAE). El segundo, de registro coloquial, indica una persona de rudo entendimiento o a un hombre de mala traza, pequeño y gordo (RAE). El único significado que está conectado con la gastronomía pertenece a un dulce de tamarindo típico de México.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:59:54	BISCEIN	Comprate da Biscein! Fave, balose, lupini e brusclein- ein!	¡Comprad a Biscein! ¡Habas, altramuces, pipas de cal- calabaza!	¡Judías, olivas, / semillas tostadas de melón!

En esta escena, el subtítulo propone una traducción creativa que no representa los elementos mencionados por el original.

La siguiente tabla resume los productos que se mencionan en italiano, los equivalentes españoles y también los productos que se añaden en los subtítulos. Los puntos interrogativos indican las probables referencias originales a las que el traductor asoció estas soluciones.

TO	TM
Duroni alla menta	Adoquines de menta

Carrube	Algarroba
Fave	Habas
Balose/ balòisi (= ‘castagne’)	
Lupini	Altramuces
Brustoline/ brustolèin (= ‘semi di zucca tostati’)	Pipas de calabaza
Fave (?)	Judías
Balose (?)	Olivas
Brustoline (?)	Semillas tostadas de melón

‘Balose’ se queda sin un término equivalente, a pesar de tratarse de las castañas, muy presentes en España, sobre todo durante el invierno. Probablemente, el traductor español no encontró el significado del término dialectal.

Fellini no podía olvidar en su obra dos productos de excelencia de la gastronomía romana: los *passatelli* y los *cappelletti*.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:05:35	AURELIO	E lo sai dove ti portiamo oggi? Indovina un po’. A mangiare i passatelli al podere.	A que no sabes dónde te vamos a llevar. ¡Adivínalo! ¡A darnos una comilona en la finca!	Adivina dónde te llevaremos hoy. / A comer passatelli a la finca.

Los *passatelli* son una pasta cuya masa, hecha de huevo, pan rallado y queso parmesano, se pone en el ‘fèr’ (= ‘ferro’, hierro), un utensilio que permite darle forma de fideo grueso. El doblaje elimina el culturema a través de una modulación, mientras que el subtítulo hace uso del préstamo puro.

Los *cappelletti* se confunden a menudo con un plato típico de la zona de Emilia, los *tortellini*. La diferencia está en el relleno, de mortadela en los segundos y de carne molida o queso en los primeros.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:08:47	TITTA	Oggi cosa gli dai da mangiare?	¿Qué le das de comer?	-¿Qué le darás de comer hoy?
01:08:49	TINO	Un bel piatto di cappelletti!	Buenos platos de pasta.	-Un plato de cappelletti.

En esta versión, el doblaje se orienta otra vez hacia la cultura de llegada con la adaptación del término al hiperónimo *pasta*, otro culturema más reconocido internacionalmente. El subtítulo mantiene de nuevo el préstamo puro en cursiva.

-Elementos etnográficos: fiestas

Otro termino muy importante desde el punto de vista del dialecto es el culturema ‘fogherazza’, llamada también ‘fogheraccia’, ‘fugazza’, ‘fogaraccia’, ‘focheraccia’, ‘focarina’. Se trata de un culturema porque hace referencia a la tradición popular de Romaña del 18 de marzo, noche dedicada a San José en la que se encienden grandes fuegos para quemar muebles viejos, restos de podas, restos de papel y cartón, y celebrar el fin del invierno y el comienzo de la primavera. Es una fiesta que une a todos los habitantes de la ciudad en diferentes zonas, en el campo, en la playa, y, la más grande de Rímini, que se suele celebrar en el puerto.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:03:43	FIGORELLA	Permessu. Quest’anno la fogherazza è alta un metro e mezzo più dell’anno scorso.	Con permiso. Este año la hoguera es metro y medio más alta que el año pasado.	Esta hoguera es 1 metro más alta que la del año pasado.

El español recurre a la generalización ‘hoguera’, que pierde totalmente las connotaciones culturales que están enraizadas en el término dialectal.

La ‘sega vecchia’ es una antigua tradición perteneciente al mundo campesino. Consistía en quemar a una bruja, hecha de madera y viejos trapos, sentada en una silla, en la hoguera de la *fogheraccia*, seguida por bailes y cantes.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:05:46	TITTA	Brucia anche questa! Mettila là sopra! Ci metti seduta la sega vecchia!	¡Ahí va, cógela! ¡Toma!	¡Quémala también! Ponla encima de todo. Sienta a la bruja en ella.

En este fragmento, se puede observar cómo el doblaje solo hace referencia a la hoguera, eliminando totalmente el culturema, mientras que el subtítulo mantiene la imagen visual de la bruja, pero omitiendo lingüísticamente el culturema ‘sega vecchia’, por razones de tiempo y espacio.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:06:05	HOMBRE	La sega vecchia!	¡La silla vieja!	¡La Vieja bruja!
00:06:08	TODOS	La sega vecchia eccola qua!	¡La silla vieja aquí está!	Ha llegado la vieja bruja.

En este caso, el culturema se modula, traduciendo ‘sega’ con ‘silla’ en el doblaje, y en ‘bruja’ en el subtítulo. El segundo resulta ser más apropiado, ya que la imagen principal es la bruja, mientras que ‘silla vieja’, a pesar de que la bruja esté sentada en una silla, no tiene mucho sentido, ni valor histórico-cultural.

El doblaje se puede considerar incoherente con su elección, dado que en otra ocasión elimina la referencia a la silla, dejando solo ‘vieja’ con valor sustantivado.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:07:26	GIUDIZIO	Bruciam la sega vecchia!	Quememos a la vieja.	¡Quememos a la vieja bruja!

7.7. Lenguaje soez

El lenguaje soez y blasfemo también es uno de los aspectos que definen el dialecto y la lengua coloquial oral de aquella época: “Il padre di Titta era un gran bestemmiatore; molti romagnoli lo sono. Mentre nel dialetto toscano la bestemmia è un intercalare, nel romagnolo la bestemmia è sempre mirata contro qualcosa o qualcuno” (Baccarini, en Sanguineti, 2005: 62-3). Esto lo deducimos a lo largo de toda la película, ya que las blasfemias y los insultos salen de la boca de la mayoría de los personajes y en varias circunstancias. “Òs-cia” (hostia), que normalmente aparecería junto a “Madonna” (Virgen), aparece sola y relacionada con el resto de la frase como elemento de énfasis.

El diálogo siguiente pertenece a la escena en la que Aurelio descubre una travesura de su hijo Titta, y empieza a perseguirlo por la cocina y el jardín gritándole que lo llevará consigo a trabajar, para que cambie sus actitudes.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:26:16	AURELIO	Buongiorno!	Estoy hartó.	-Buenos días.
		E da domani mattina niente più scuola, niente soldi...	Desde mañana mismo ni colegio, ni dinero, ni nada	Desde mañana mismo, ni colegio, / ni dinero, ni nada.

		...e viene a fare il manovale sotto di me!	¿Se viene conmigo a trabajar de peón, lo oyes?	¡Vendrá a trabajar conmigo!
00:26:24	MIRANDA	Sì, sì.	Sí... Sí, ¡lo que mandes!	
00:26:25	TITTA	Però mi paghi, babbo!	¡Pero me pagarás, papá!	-¡Pero me pagarás!
00:26:26	AURELIO	Ti pago a martellate sulla faccia!	Sí, te voy a pagar, a tortazos te voy a pagar.	-¡Con un martillo en la cara!
		Te mi devi dire di chi è figlio questo pezzo di merda.	Ya me contarás a quién ha salido este... hijo de mierda.	¿A quién habrá salido este pedazo de mierda?
		Io alla sua età lavoravo già da tre anni!	¡Yo a su edad llevaba trabajando tres años! ¡Tres años!	¡A su edad, yo llevaba/ tres años trabajando!
00:26:34	TITTA	Sì, sì, lo so babbo, che borsa. E davi tutti i soldi alla nonna.	¡Ya lo sabemos! ¡Y no te repitas! ¡Y dabas todo el dinero a la abuela!	¡Lo sé, y le dabas / todo el dinero a la abuela!
00:26:37	AURELIO	Ma porc...	Maldito...	-Tú...

Donde el texto original asocia la palabrota ‘pezzo di merda’ (= ‘pedazo de mierda’) al hijo a través de una frase que los separa (‘di chi è figlio questo pezzo di merda’), el español traduce con una modulación de ‘di chi è figlio’ en ‘a quién ha salido este...’, unida directamente a ‘hijo de mierda’, mientras que el subtítulo aplica una reducción general de la oración, omitiendo la primera parte ‘te mi devi dire’, y usando como sujeto de la frase ‘pedazo de mierda’ (traducción literal del original). Donde se puede reconocer el comienzo de una imprecación interrumpida, el doblaje traduce con el comienzo de una expresión equivalente, dejando la primera palabra entera, pero interrumpiendo la frase. La solución del subtítulo suena más a amenaza, algo que en el contexto cabe perfectamente.

También se puede observar un cambio radical del doblaje en ‘estoy harto’, en lugar del saludo. Además, destaca la frase siguiente acabada, tanto en el doblaje como en el subtítulo, mientras que el texto original propone una oración inacabada, típica de la lengua coloquial oral.

Otra técnica del doblaje es la repetición para crear un efecto de naturalidad del discurso oral en una situación de irritación, como en ‘Sí, te voy a pagar, a tortazos te voy a pagar’ y en ‘¡Yo a su edad llevaba trabajando tres años! ¡Tres años!’. ‘Che borsa’, equivalente a ‘che noia’ (= ‘que aburrimiento’), se traduce en español con la modulación y trasposición ‘no te repitas’.

Miranda no tarda en quejarse de la vergüenza e incomodidad que causa la escena desde fuera, con los vecinos mirando.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:26:45	MIRANDA	Facciamo ridere i polli! I polli facciamo ridere!	Somos de sainetes. ¡Hasta los pollos se van a reír!	¡Incluso los pollos/ se van a reír de nosotros!
00:26:50	AURELIO	In casa mia, faccio quel'os-cia che mi pare, t'è capì?	¿Yo en mi casa hago lo que me da la gana, estamos?	-¡En mi casa hago lo que me place!
00:26:52	MIRANDA	E non lo fai, signor padreterno?	¿No lo haces siempre, Don Infalible?	-¡Oíd al Dios Todopoderoso!

Es interesante la repetición de la expresión ‘facciamo ridere i polli’ pero invertida, con un orden marcado de los elementos, que enfatizan el complemento objeto al comienzo de la frase (‘i polli facciamo ridere’). En el doblaje se soluciona la dificultad con una traducción casi literal de la expresión, usando un calco. También se recurre a una expresión equivalente, ‘Somos de sainetes’, que hace referencia a una obra teatral cómica y de ambiente y personajes populares (RAE), con extensión de uso coloquial a una situación grotesca, ridícula o tragicómica. En cambio, el subtítulo soluciona la expresión con una paráfrasis total.

‘Os-cia’, escrito con el guion para marcar que se pronuncian ambas consonantes por separado, significaría ‘hostia’, haciendo referencia al objeto religioso, pero muy frecuente en el discurso dialectal como blasfemia e imprecación, también con simple valor enfático. En este caso, sería equivalente a ‘cavolo’ (‘quel cavolo che mi pare’), y se traduce en el doblaje con la modulación ‘lo que me da la gana’ y con otra modulación con un verbo diferente, ‘lo que me place’, en el subtítulo.

También aparece un término de burla, ‘padreterno’, dirigido a Aurelio, a quien Miranda define como un dios, que siempre hace lo que quiere. Las traducciones recurren a dos soluciones muy válidas y que logran el mismo efecto de comicidad y amargura manteniendo la imagen religiosa en el subtítulo (‘Dios todopoderoso’), y manteniendo la característica de la omnipotencia a través del uso del término ‘don’ para el tratamiento de respeto al nombre de pila inventado, ‘Infalible’.

La escena termina con la desesperación de Aurelio, que empieza a maldecirse tanto que cae de la silla.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:28:39	AURELIO	Mo perché a so isè sgrazièd? Mo perché, perché!! S'a iò fàt? S'a iò fàt?	¡Pero porque soy tan desgraciado, porque, porque, que he hecho yo! Soy un cobarde...	¿Por qué todo me ocurre a mí? / ¿Qué he hecho yo?
		Mo vigliaca dla mad...	Maldita sea mi estampa!	¡Maldita sea!

La primera oración del doblaje traduce literalmente todo lo que en el texto original se expresa en dialecto, con la adición de ‘soy un cobarde’, mientras que en el subtítulo es evidente la técnica de la reducción. De la blasfemia final, interrumpida en la versión dialectal, se elimina la referencia religiosa, dirigiéndola a sí mismo en el doblaje y generalizándola en el subtítulo.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:52:59	TITTA	Os-cia, che puzza babbo!	¡Ostras, qué peste papá!	¡Ostras, qué peste, papá!
00:53:03	AURELIO	Se quello che ha fatto la spia, è quello che dico io...	Si se ha chivado el que yo pienso, si ha sido el que yo me sé,	Si la persona que se ha chivado/ es quien creo que es...
		È meglio che cambi continente!	¡Ya puede salir pitando de mi casa!	...¡más vale que se vaya/ a otro continente...
		Perché me ai magn la testa! Ai magn i coiún!	¡Por mi padre que le parto la cara, le aplasto los huevos!	...¡porque le parto la cara!/ ¡Le aplasto los huevos!
		Boia d'un boia, boia d'un...	¡Se los aplasto, se los aplasto!	¡Es que se los aplasto!

En este caso, la blasfemia ‘os-cia’ con valor enfático se traduce con su eufemismo coloquial ‘ostras’. ‘Coiún’, en dialecto romañolo, es el nombre popular de los genitales masculinos, que se traducen al español manteniendo el registro vulgar con ‘huevos’. El texto original crea una doble oración con dos complementos diferentes regidos por el mismo verbo, ‘magnè’ (‘mangiare’ = ‘comer’), que se ha traducido al español con ‘partir’ y ‘aplastar’, quizás para cambiar la imagen metafórica cruda que crea el dialecto. ‘Boia d’un’ (‘bribón’), con valor enfático, suele introducir una construcción típica del insulto, seguida por un adjetivo o un sustantivo (ej.: ‘boia d’un mascalzone’, ‘boia d’un tempo’, sobre todo cuando llueve desde hace mucho, ‘boia d’un vigliacco’, ecc.). En este caso, Aurelio está tan enfadado que la primera vez repite ‘boia’, y la segunda frase la deja interrumpida. El doblaje usa la repetición con referencia

a la oración anterior, mientras que el subtítulo también se refiere a la misma, pero introduciéndola con la expresión de valor causal ‘es que’.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
1:00:37	BISCEIN	Forza, Biscein!	Ánimo.	¡Vamos, Biscein!
		Os-cia la fica!		¡Santo cielo!
		Sì, sì.	Sí, sí.	¡Sí! ¡Sí!
		A io fàt fòra tòti: una, do', tre, quatr, senc, sis, set, ot, nov...	¡Me las cepillé a todas! Una, dos, tres, cuatro, cinco seis, siete...	¡Me las cepillé a todas! Una, dos, /tres, cuatro, cinco seis, siete...
01:01:35	ABOGADO	Dice che tra belle e brutte, quella notte...	Dice que entre guapas y feas, aquella noche	Dice que entre guapas y feas, /esa noche...
		...ne ha fatte fuori 28!	Se cepilló a 28 de ellas.	...se cepilló a 28 de ellas.

En este fragmento, ‘os-cia’ aparece como introducción que expresa una cantidad muy elevada de lo que sigue. ‘Fica’ se refiere vulgarmente a la presencia femenina, ya que Biscein sube a las habitaciones de las concubinas del Emir y las encuentra todas allí. Se traduce en los subtítulos con la modulación ‘Santo cielo’, expresión de sorpresa que pierde la connotación del original. ‘Fàt fòra tòti’ se traduce al final del diálogo, ‘fatte fuori’. Suele significar ‘matar’, pero, en este caso, hace referencia a que Biscein se ha acostado con cada una de ellas. El español mantiene el registro vulgar con ‘cepillar’.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:03:04	HOMBRE	Via, andèt via di là!	¡Fuera a tí, fuera!	-¡Fuera! ¡Fuera de aquí!
01:03:06	CICCIO	Os-cia, stocaféss!		¡Qué camarero tan imbécil!
		Pataca, pataca, pataca, pataca...		Imbécil, imbécil, imbécil...

Aquí aparece otro insulto que le gusta mucho a los romañolos: ‘stocaféss’, literalmente ‘bacalao seco’. Sin embargo, en dialecto se suele usar como ‘idiota’ o ‘imbécil’, como lo traduce el español. El subtítulo amplifica la construcción dialectal introducida por ‘os-cia’.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:16:06	TITTA	Os-cia, lo zio ci stende a tutti oggi!	Oy, qué perra ha cogido.	-Hoy, el tío nos matará a todos.

En este caso, ‘os-cia’ tiene el mismo valor que ‘joder’, pero se neutraliza en español con la interjección ‘Oy’. También aparece un término de uso coloquial, ‘stendere’, con sentido de ‘matar’, traducido literalmente en el subtítulo y cambiado totalmente en el doblaje a través de una modulación que hace referencia a su actitud inapropiada.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:21:45	LALLO	Os-cia, ragazzi, ci sono le correnti gelate...	¡Hay corrientes heladas!	¡Ostras, chicos!/ ¡Hay corrientes heladas!
		Mi hanno fatto diventare le palle come due fagioli secchi.	¡Se me han quedado las pelotas más tiesas que la mojama!	Se me han quedado las pelotas / como dos guisantes.

Otra vez, asistimos a la traducción de ‘os-cia’ con ‘ostras’ en el subtítulo, mientras que la misma frase en el doblaje se ha reducido y neutralizado totalmente (algo que suele ocurrir al revés). También cambia la metáfora siguiente, para expresar que el agua del mar era muy fría: se mantiene el vulgarismo ‘palle’ con ‘pelotas’, mientras que los frijoles secos (‘fagioli secchi’) se cambian por la mojama en el doblaje, y por los guisantes en el subtítulo. Se trata de equivalencias, elegidas por cuestiones de uso y significado en el contexto. Se puede decir también que el doblaje ha adaptado completamente la frase a la cultura de llegada, con el uso del culturema ‘mojama’, tratándose de un plato que no se come en Italia (algo parecido, pero no igual, podría ser la ‘bottarga’).

Aparece también la versión estandarizada ‘ostia’, usada sobre todo en el norte de Italia. El español no se atreve a mantener la blasfemia, tratándose de un tabú religioso con el que había que tener cuidado durante la época franquista.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:18:15	PROFESOR DE GRIEGO	Bella la lingua greca, vero?	Que hermosa que es la lengua griega, ¿verdad?	El griego es precioso, ¿verdad?
00:18:17	OVO	Ostia!	Joé.	Seguro.

En este fragmento, en el doblaje se prefiere la interjección malsonante ‘joder’ reducida coloquialmente a ‘joé’, mientras que, en el subtítulo, siendo un texto escrito, se suelen evitar lo máximo posible palabrotas y blasfemias, neutralizándose la expresión con el adjetivo ‘seguro’, con valor de adverbio.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:30:53	LALLO	Ma cosa fai, ci vai? Ostia, ma fa freddo adesso lassù!	¿Qué vas a hacer, ir? Ofú, que hace un frío que pela.	¿Vas a ir? ¡Allí arriba hace un frío que pela!

En este caso, la blasfemia con valor enfático ‘ostia’ se traduce con otra interjección en el doblaje, ‘ofú’, enfatizando el frío con la amplificación ‘que pela’, mientras que se omite en el subtítulo.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:31:00	CLIENTE DEL BARBERO	Dopo ti dice che se gli spari una revolverata in mezzo all’occhio e vai beccato, sei un assassino.	Para que luego digan que disparar un revólver entre los ojos es un pecado, es un asesino.	¡Pero si les meto una bala entre / los ojos, me llamarán asesino!
		Dentro la calce viva, li butter’io!	¡En cal viva le metería yo!	¡Les echaría a todos en cal viva!
		La Madonna vi strascini tutti quanti!	¡Que la Virgen los arrastre a todos!	¡Largaos de aquí!

‘La Madonna vi trascini tutti quanti’ podría considerarse un insulto, no reconocido como expresión frecuente ni de uso común. Por esto, la solución de doblaje no ha sido una expresión típica del habla común en una circunstancia parecida, sino que se ha aportado una traducción literal, mientras que el subtítulo cambia totalmente el significado, traduciendo con el imperativo.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:42:56	TITTA	Ma va’ al casino, pataca!	Vete a la mierda.	¡Vete al diablo, estúpido!

A menudo, también el muy romañolo ‘pataca’ aparece al lado de blasfemias o insultos, como en este ejemplo. Si en el doblaje se elimina, dejando ‘vete a la mierda’, expresión equivalente a ‘ma va’ al casino’, el subtítulo lo traduce con su equivalente ‘estúpido’, proponiendo otra expresión con connotación religiosa.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:16:10	AURELIO	Via, smontate giù tutti, tutti giù! Giù dalle palle! Non fate domande dell'ostia.	Venga, todo el mundo abajo. Vamos, abajo. ¡Todo el mundo abajo, he dicho! Nada de preguntas y baja.	¡Vamos, todos abajo! ¡Bajad! / ¡No hagáis preguntas y bajad!

Como ocurre en otras escenas, cuando Aurelio no sabe cómo enfrentarse a una situación problemática, en este caso el tío loco no quiere bajar del árbol, empieza a expresar su enfado a través de insultos y palabrotas. En esta secuencia, pide, de manera grosera, que su familia baje de nuevo del carruaje, sin que nadie haga preguntas. La expresión vulgar ‘giù dalle palle’, se traduce en la versión doblada con la repetición ‘todo el mundo abajo, he dicho’, perdiendo el registro del texto original, mientras que en el subtítulo se transfiere a través del imperativo ‘bajad’.

‘Dell’ostia’, en este caso equivalente de ‘del cavolo’, se elimina en ambas propuestas en español, quedándose en la versión doblada con la transposición y modulación ‘nada de’, y en el subtítulo con la explicitación y repetición del imperativo ‘bajad’.

El eufemismo de ‘Òs-cia dla Madòna’, expresión blasfema muy frecuente en los discursos dialectales, aparece en la expresión ‘Viva la Madonna’ y sus variaciones.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:23:37	AURELIO	Ma viva la Madonna, uno s'alza la mattina alle quattro...	Por la Virgen Santa. Se levanta uno por la mañana	¡Virgen Santa! Se levanta uno/a las 4 de la mañana y trabaja...
		...lavora tutto il giorno come un somaro...	Trabaja todo el día como un burro	...todo el día como un burro.
		...e quando vieni a casa per mangiare un pezzo di pane...	Y cuando viene uno a casa a comerse un pedazo de pan	¡Y cuando va a casa a comer un trozo/ de pan, sólo encuentra caras largas!
		...ti trovi davanti a delle facce storte così!	¡No encuentra uno no más que caras largas!	

En el primer caso, se traduce con ‘Por la Virgen Santa’ y ‘¡Virgen Santa!’, seguidos por el desplazamiento ‘se levanta uno...’ (en lugar de la traducción literal ‘uno se levanta’), ambas soluciones que tienen como objetivo la naturalidad lingüística en el texto de llegada.

‘Facce storte’ que hace referencia a una persona enfadada o triste, se traduce en español con la equivalencia total ‘caras largas’.

Tino, el cochero, también se deja llevar por las formas coloridas típicas del dialecto, como en la secuencia siguiente, que pierde la misma connotación a causa de la eliminación de la expresión y sustitución con una modulación en el doblaje ‘Y como mi recorrido habitual es el trayecto’ y la reducción del subtítulo.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:08:42	TINO	E io, viva la Madonna, che faccio sempre servizio in stazione?	Y como mi recorrido habitual es el trayecto hasta la estación,	En la estación, tengo que tirar/ hacia atrás para retenerla.
		Faccio certi salti mortali per tenerla ferma.	Doy cada salto mortal para calmarla...	

Otro ejemplo en que se observa la limitación del doblaje, al tratarse de un tabú, es el siguiente:

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:15:35	AURELIO	Teo, viva la Madonna, scendi giù! Sì o no?	Teo, por lo que más quieras, por último bajas o no?	¡Teo, por la madre de Dios! / ¿Vas a bajar o no?
		Guarda che andiamo via, sai! Vai!	¡Mira que te dejamos aquí, eh! Tira, tira.	¡Mira que nos vamos! / ¡Adelante!

En este caso, mientras que en el subtítulo se usa una expresión equivalente por el contexto, en el doblaje se opta por una modulación que reduce la carga emocional del discurso.

Como es posible observar en otros ejemplos, la blasfemia no se usa solo para expresar rabia o nervios, sino también emociones positivas, como sorpresa o felicidad. Se puede encontrar un ejemplo en la secuencia siguiente, en la que Aurelio observa como hipnotizado el cielo nocturno estrellado.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
----	-----------	----	--------------	----------------

01:22:34	AURELIO	Guarda quante ce ne sono, oh!	¡Mira, mira cuántas hay!	Mirad cuantas hay.
		Milioni di milioni di milioni di stelle.	Milliones de millones de millones de estrellas.	Millones y millones/ y millones de estrellas.
		Os-cia, ragazzi, io mi domando come fa a reggersi tutta sta baracca!	¡La madre que me parió! Yo me pregunto cómo demonios se puede sostener esa bola ahí arriba.	¡Ostras, chicos! Me pregunto cómo puede sostenerse / todo eso ahí arriba.
		Perché per noi, dico così per dire, in fondo è abbastanza facile, devo fare un palazzo: tot matoni, tot quintali di calce,	Porque para nosotros, aquí abajo, es la (madre) fácil, ¿Hay que hacer una casa? Bueno, pues se coge cemento, unos quintal de ladrillo	Para nosotros aquí abajo/ es muy fácil.
		Ma lassù, viva la Madonna, dove le metto le fondamenta!	Pero ahí arriba, madre mía, ¿dónde pones los cimientos, ahí arriba?	...pero, ahí arriba, / ¿dónde pones los cimientos?

‘Os-cia’, con valor enfático, en el doblaje se traduce con una expresión equivalente, ‘la madre que me parió’, y se marca aún más con la expresión interrogativa indirecta ‘cómo demonios’, que logra compensar la connotación religiosa perdida. Por otro lado, el subtítulo se limita al uso de la interjección ‘ostras’, siendo más fiel al texto original.

En este caso, ‘viva la Madonna’ se traduce solo en la versión doblada a través de la modulación eufemística ‘madre mía’.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:12:43	AURELIO	Teo, scendi giù! Basta adesso!	¡Teo, baja de ahí! ¡Ya está bien!	¡Teo, baja!/ ¡Ya basta!
		A m’amàz! Boia puténa... a m’amàz	No lo aguanto, yo me mato...	¡Me mataré! ¡Maldita sea!

Una vez más, una imprecación vulgar, ‘boia puténa’, se estandariza y neutraliza a través de la explicitación ‘no lo aguanto’, mientras que el subtítulo la mantiene con una expresión de igual carga emocional.

La familia todavía no ha conseguido bajar al tío Teo, y Tino intenta subir al árbol. Teo vuelve a tirar una piedra, y con su puntería infalible, le llega justo a la cabeza. La reacción de Tino es la siguiente:

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:13:49	TINO	Oscia, ma questo è un assassino! C'ut vein un colp in tè cuajon		¡Este hombre es un asesino!/ ¡Alguien debería atizarle bien!

Lamentablemente, las expresiones de rabia y de amenaza del pobre hombre, en el doblaje se reducen a un chillido de dolor.

Por último, cabe señalar el efecto humorístico que causa el segmento siguiente, que pueden entender totalmente solamente los hablantes de dialecto romañolo y los españoles, gracias a la traducción del doblaje y del subtítulo.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:23:22	ACORDEONISTA	Fàt dè tòt in té cùl, tòt quènt.	Iros todos a la mierda, que vayáis ...	-¡Iros todos a la mierda!
01:23:24	HOMBRE 1	È come un amico.		-¡Vaya, amigo!
01:23:30	HOMBRE 2	T'ha fatto gli auguri.	¡Te ha dado la enhorabuena!	Te ha dicho el futuro.

En el doblaje y en el subtítulo se traduce el insulto en dialecto con una expresión equivalente, pero se pierde la referencia sexual del original. La comicidad procede de la frase que sigue, 't'ha fatto gli auguri', traducida en el doblaje de forma literal, mientras que la solución del subtítulo es más creativa.

En conclusión, se puede decir que las blasfemias y las palabrotas se cambiaron por una forma más estándar, para evitar también problemas de incomprensión, ya que no todo el público italiano está familiarizado con el dialecto romañolo. Como se ha observado hasta ahora, los procedimientos técnicos que se han adoptado en la mayoría de los fragmentos en español han sido la generalización, la eliminación y la modulación.

Son importantes las observaciones de Ledvinka, que subraya la pertenencia de las palabras malsonantes a un registro informal y vulgar, pero, al mismo tiempo, sería un error

quitarlas o suavizarlas, ya que la frase perdería la carga emocional con la que ha sido pronunciada en el texto original (Ledvinka, 2011, en Uracchi, 2013: 227).

7.8. Aspectos prosódicos y caracterización de los personajes

Como se observa en los ejemplos siguientes (Cidda, en Sanguineti, 2005: 46), la caracterización del personaje de Biscein (voz italiana de Oreste Lionello) se construye a través de aspectos prosódicos y fonéticos marcados, elaborados por Mario Maldesi, que pidió a Lionello que repitiera las sílabas finales de cada discurso. “In questo modo pareva quasi che le balle che diceva ritornassero al mittente, che gli si rivoltassero contro insomma”. Otra vez, la realidad inspiró a la ficción, ya que el personaje procedía de la memoria de un joven, Angelino, que andaba por Roma hablando solo y repitiendo las sílabas finales de cada palabra.

Es posible afirmar que el doblaje usa la misma estrategia con la lengua española, manteniendo el mismo efecto de discurso fragmentado, y presentando la misma caracterización del personaje en el producto final.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:04:25	BISCEIN	Duroni alla meen- enta! Carru-ube!	¡Adoquines de menta! ¡Alga...roba! ¡Habas, altramuces, pipas de... Calabaza!	¡Tarugos! ¡Estúpidos!
		Comperate da Biscein!	¡Compren a Biscein, compren a Biscein!	¡Compren a Biscein!
		Fave, balose, lupini, brustoline!		

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:00:22	BISCEIN	A so' iqué, a so' iqué! Bambine, ine	¡Ya voy ... ya voy, preciosas!	¡Aquí estoy! / ¡Aquí estoy, chicas!

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:08:03	BISCEIN	In America ho visto delle fogarazze alte 106 metri-etri.	En América he visto hogueras de 106 me-etros.	En América vi hogueras de 106 metros.
00:08:06	RONALD COLMAN	Ma quando sei stato in America, tu...	Y tú cuándo has estado en América.	¿Cuándo has estado tú en América?

00:08:07	BISCEIN	Io sono figlio di americani-ani.	Yo soy hijo de america-anos.	¡Soy hijo de americanos!
----------	---------	----------------------------------	------------------------------	--------------------------

El siguiente fragmento nos muestra la falta de educación de Biscein y el escaso dominio de la lengua, evidente en la falta del verbo ‘ser’ en la primera frase (aspecto que se ha mantenido en el doblaje) y en la incapacidad de articular la frase siguiente, concluyendo su discurso con la frase que repite siempre.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:29:21	BISCEIN	Io stato in Norvegia!	¡Yo estado en Noruega!	<i>Yo he estado en Noruega.</i>
		Due donne!	¡Dos mujeres!	<i>Dos mujeres.</i>
		Belle, grandi, norvegesi-esi!	¡Hermosas, grandes, noruegas!	<i>¡Hermosas, grandes, noruegas!</i>
		Fave, balosi, lupini, bruscolein!	¡Habas, altramuces, pipas de... Calabaza!	<i>Judías, olivas, /semillas tostadas de melón.</i>

En la obra de Fellini, como ya se ha mencionado anteriormente, no aparece solamente la variedad lingüística dialectal y regional de Rímíni y Emilia-Romaña, sino también acentos y variedades de otras zonas de Italia. Como se observará en el ejemplo siguiente, todos estos aspectos y connotaciones culturales desaparecen en la versión española.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:14:28	PROFESSORE DI STORIA	Uccisione di Agrippina.	Asesinato de Agripina.	¿El asesinato de Agripina?
00:14:31	TITTA	69	69.	En el 69.
		Perché mi fa il segnetto, professore? Non era il 69?	¿Por qué no me hace caso, profesor? ¿No fue en el 69?	¿Por qué no me hace caso? ¿No fue en el 69?
00:14:39	PROFESOR	Nel 59.	En el 59.	Fue en el 59.
00:14:41	TITTA	Ma è sicuro che non era nel 59?	¿Seguro que no fue en el 69?	¿Seguro que no era en el 69?
00:14:44	PROFESOR	Ma come sarebbe? Era nel 59!	Naturalmente en el 59.	¿Qué quiere decir? ¡Fue en el 59!
00:14:47	TITTA	Porca vacca, lo sapevo!	¡Qué rabia, lo sabía!	Qué rabia! Lo sabía!
00:14:48	PROFESOR	Tu me fa’ uscí pazz, me fa’ uscí pazz! Vattene a posto!	Vas a volverme loco, cretino. ¡Vete a tu sitio!	¡Vas a volverme loco! ¡Vuelve a tu sitio!
00:14:51	TITTA	Perché, cos’ho fatto? Non poteva	¿Pero porqué, qué le he hecho? ¿No	¿Qué he hecho? ¿No pudo ser en el 69?

		essere anche nel '69?	podía haber sido en el 69?	
--	--	-----------------------	----------------------------	--

El profesor, en una reacción de desesperación, habla con un fuerte acento napolitano, cortando el verbo ‘fai’ (‘fa’’) y el adjetivo ‘pazzo’ (‘pazz’’), usando el regionalismo ‘uscire’ (‘uscí’) (salir) en lugar del verbo estándar ‘diventare’.

Los aspectos prosódicos, además de los fonéticos relacionados con el dialecto, no son los únicos que caracterizan un personaje y definen su identidad y sus características peculiares. Otro elemento fundamental es la voz, que, junto con el aspecto físico del personaje, nos transmite determinadas sensaciones, percepciones e imágenes: en fin, participa activamente en la construcción de identidad de una persona. La voz es la que nos permite reconocer a un personaje sin ver la imagen, pero es lo primero que cambia en el doblaje de una película. Aunque no forme parte del papel del traductor, la elección de la voz es muy importante para la transposición del mensaje en su totalidad, algo que no siempre se ha respetado en el doblaje español.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:16:21	BOBO	Ma sei matto? Non è vero, non le faccio le puzze.	¡No haga caso, no es verdad! Yo no hago estas cosas, yo	Estáis locos, no es verdad. Yo no me tiro pedos.
00:16:24	ALUMNO CON GAFAS	Le fai, le fai.	Sí, claro que las haces.	Sí que te los tiras.

En esta secuencia, por ejemplo, se observa un cambio de voz entre el actor del doblaje original y el español. En la escena están algunos alumnos, entre ellos Ciccio, que se ríe con una voz muy aguda y típica de un niño pequeño, Bobo y el alumno que está sentado detrás de él, que pronuncia la última frase de la secuencia. En el doblaje, a este último se le asocia la voz que se escucha en la risa antecedente, la de Ciccio. Además, la sincronización labial es totalmente incorrecta y es bastante evidente por el tono divertido de la voz y por la cara seria del alumno con las gafas, bien visible en la escena.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:38:11	DON BALOSA	E tu ti tocchi?	¿Y tú, te tocas?	Y tú, ¿te tocas?
		Guarda, che calamari che c'hai!	Mira que tentáculos tienes.	¡Mira que ojerás tienes!

		Ti tocchi? Sì, ti tocchi.	¿Te tocas? Sí, te tocas.	¿Te tocas? Sí, te tocas.
00:38:17	JOVEN	Sì, una volta sola mi son toccato. Nel garage...	Mh, una vez solo. Me toqué en el garaje.	Sí, una vez, en el garaje.

La voz del joven que le confiesa a Don Balosa sus pecados, en el doblaje italiano tiene una voz muy dulce y suave, en comparación con su aspecto físico. Sirve para crear un efecto cómico, ya que el espectador no se lo espera. Por otro lado, en español se exagera tanto este aspecto que el mismo personaje llega a tener una voz de tonalidad demasiado elevada para la edad del joven. Esto se podría considerar inadecuado en relación con la caracterización de realismo en el uso de voces, lenguas y variedades lingüísticas de la obra.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)
00:43:58	DUCE	Avanguardista Ciccio Marconi...	Avanguardista Ciccio Marconi
		...Vuoi tu sposare la giovane italiana Aldina Cordini?	¿Quieres como esposa la joven italiana Aldina Cordini?
		E tu, giovane italiana Aldina Cordini...	Y tú, joven italiana Aldina Cordini
		...vuoi sposare il qui presente avanguardista Ciccio Marconi?	¿Quieres por esposo el vanguardista aquí presente Ciccio Marconi?

Esta escena es una de las pocas surrealistas presentes en la película. El monumento floreal con forma de cara del Duce empieza a hablarle a Ciccio, pronunciando la fórmula típica de una boda de manera simplificada y reducida. No solo logra un efecto cómico, sino también burlesco, asociando a la estatua una voz que alterna el tono agudo y el grave. El doblaje español, una vez más, exagera la elección marcada de la voz, no solo aumentando la gravedad y la agudeza de tono, sino acelerando la dicción en el segundo caso y ralentizándola en el primero.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:06:33	TEO	È morto anche don Amedeo?	¿Se ha muerto también don Amadeo?	-¿También está muerto?
01:06:35	MIRANDA	No, don Amedeo è vivo.	No. Don Amadeo está vivo.	-No, el padre Amedeo está vivo.
01:06:37	TEO	Appunto! Quello che dicevo io!	Pues, claro, lo que yo decía.	Justamente es lo que yo decía.

		L'ho visto l'anno scorso con un vaso di fiori in mano.	El año pasado lo vi con un jarrón en la mano.	Le vi el año pasado /con un jarrón de flores.
		Che camminava, camminava... Chissà dov'è che andava.	Y andaba y andaba. Y a saber dónde llegaba.	Andaba y andaba. / Y a saber adónde iba.

En el carruaje que va hacia la finca, tenemos la posibilidad de conocer mejor a Teo, el tío loco de Titta. La voz con tonos fluctuantes, tendiente al agudo, pronunciando las frases de manera que siempre acaben con una entonación ascendente, caracteriza el personaje, dibujando la imagen de un hombre no muy estable mentalmente, pero con simpatía. La risa con la que se acaba el fragmento arriba mencionado tiene, en el doblaje español, un tono de voz que caracteriza al tío de manera negativa con respecto al original. Si este último usa los aspectos prosódicos para mirar al personaje con ternura y compasión, el otro dibuja cruelmente un hombre que habla sin saber lo que dice, con la risa final que lo confirma, casi como si ni el director de cine lo tomara en consideración.

No se trata de imprecisiones en las que solo cayó el doblaje español; de hecho, en el período del estreno de *Amarcord* en Francia, un pequeño director de un estudio de doblaje se encargó de todo lo que necesitaba para doblar la película en su lengua: traducción, adaptación, casting de voz. Respecto a este último, hizo doblar el personaje de Titta a su hija, con una voz delicada y femenina que no coincidía con el carácter del protagonista (Mario Maldesi, en Sanguineti, 2005: 50-1).

Por último, cabe señalar una caracterización diatópica de la lengua en el siguiente discurso del acordeonista.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:04:38	ACORDEONISTA	C'at venga un azidént!	¡Desgrasiáo!	Bribón.

La falta de educación del personaje se evidencia a través del uso del dialecto y del turpiloquio, que en parte se mantiene con el español marcado del doblaje. De hecho, se puede observar el seseo, fenómeno típico del sur de España, en particular de la Comunidad Autónoma de Andalucía, y la omisión de la 'd' intervocálica a final de palabra.

7.9. Influencias de lenguas extranjeras

Otra solución de Mario Maldesi fue el habla de Ronald Colman, el dueño ficticio del cine Fulgor, cuyo acento y léxico están influenciados por la lengua inglesa. Su actitud y manera de hablar representaba a los playboys de barrio en Roma que, justo después de la guerra: para fingir un nivel internacional, hablaban un italiano con influencias anglófonas (Sanguineti, 2005: 47).

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULADO)
01:19:57	RONALD COLMAN	Hello, sister! È qua il nostro piroscapo.	¡Hello sister! Este es nuestro transatlántico.	El trasatlántico está aquí.
		Accomodatevi!	Tome asiento.	¡Subid a bordo!
		Oh, you're wonderful, Gradisca!	Oh, you're wonderful, Gradisca.	

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:23:42	GRADISCA	Ma lo sai quanti anni c'ho?	¿Sabes cuántos años tengo?	-¿Sabes cuántos años tengo?
01:23:43	RONALD COLMAN	Cinquantadue!	¿52?	-¿52?
01:23:45	GRADISCA	Oh non mi vergogno mica a dire la verità, sai.	No me importa confesar mi verdadera edad, al contrario	No me importa confesar mi edad.
		Anzi, dico sempre qualcosina in più.	Me echo siempre algún año más.	De hecho, siempre me añado / algún año más.
		Trenta.	Treinta.	-Tengo 30.
01:23:51	RONALD COLMAN	Sorprendente, my darling.	Sorprendente, my darling.	-Asombroso, my darling.
01:23:52	GRADISCA	E sono ancora qui che aspetto.	Y aún sigo aquí, esperando.	-Aún tengo esperanzas.
01:23:53	RONALD COLMAN	Pensavo ne avesse venti meno.	Pensaba que tendrías setenta.	-Creía que tenías 17 años.

En esta secuencia, se puede observar que en el doblaje se mantiene siempre el segmento en lengua original, el inglés, mientras que en los subtítulos solo se transcribe en la última oración.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:54:01	HOMBRE	La nostra Gradisca se ne va, ci lascia perché ha trovato il suo Gary Cooper.	Nuestra Gradisca nos deja. Se va porque ha encontrado a su Gary Cooper.	Nuestra Gradisca se va porque/ ha encontrado a su Gary Cooper.
		Oddio, Gary Cooper è un cowboy, e Matteo un carabiniere	Dios mío, Gary Cooper es un cowboy y Mateo un carabinero...	Gary Cooper es un vaquero/y Matteo es un carabinero...
		Ma l'amore è sempre l'amore. Buona fortuna, Gradisca.	Pero el amor será siempre el amor. ¡Buena suerte, Gradisca!	...pero el amor siempre será el amor. / ¡Que tengas suerte, Gradisca!
		Evviva gli sposi!	¡Good luck! ¡Vivan los novios!	¡Vivan los novios!

El inglés se usa inadecuadamente en el doblaje de esta última frase, ya que en la escena no aparece Ronald Colman, sino un invitado cualquiera que, en el texto original, solo habla en italiano.

Otra influencia extranjera en el italiano (y en el doblaje español) de *Amarcord* es el francés. En particular, en la escena en que el Emir enano llega al Grand Hotel, con treinta concubinas que hace encerrar en sus habitaciones. Los chistes y los diálogos en francés, interpretados por Mario Maldesi, se dejan en lengua original, sin traducirlos ni al italiano ni al español, creando un efecto de extranjerización y exotismo. Su actuación con voces de fondo influye en la falta de necesidad de traducción, algo que permite al actor una pronunciación poco precisa y de *pied noir* (Maldesi, en Sanguineti, 2005: 48).

También encontramos un ejemplo de uso del francés en la escena del Emir enano, que va al Grand Hotel y cuenta algunos chistes que no entiende nadie del público que no conozca esta lengua, ya que en el doblaje se queda igual, sin ser doblado por otra voz.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)
00:59:11	EMIR ENANO	Oh la Brunette, elle est mariée?	Oh la Brunette, elle est mariée?
		Alors, la différence qu'il y a entre la femme du	La différence qu'il y a entre la femme du chimpanzé et la mosquée de Bagdad...

		chimpanzé et la mosquée de Bagdad...	
--	--	--------------------------------------	--

Acerca de la influencia de lenguas extranjeras en la película, observamos también la presencia de personajes extranjeros que intentan hablar italiano, pero con un marcado acento del este de Europa.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:01:51	LALLO	Sei polacca? Perché solo le polacche hanno questo fuoco negli occhi.	¿Eres polaca? Porque solo las polacas tienen ese fuego en los ojos...	¿Eres polaca? Porque sólo las polacas/ tienen ese fuego en los ojos.
01:01:57	TITTA	Naso, balla bene mio zio, eh!?	Naso, cómo baila mi tío, ¿eh?	¡Mi tío baila muy bien!
01:02:12	LALLO	Comandante! Signore!	¡Comandante! ¡A sus ordenes!	¡Comandante! ¡Señoras!
		Allora sei cecoslovacca!	Entonces eres checoslovaca.	Entonces eres checoslovaca.
		Perché solo le cecoslovacche hanno questo fuoco negli occhi.	Porque solo las checoslovacas tienen ese fuego en los ojos.	Porque sólo ellas tienen/ ese fuego en los ojos.
01:02:21	DONNA STRANIERA	No, io conosco italiano.	Ya, yo conocer su lengua.	Sé hablar italiano:
		Bellissimo, buonasera, Michelangelo, fangulo e sole mio.	Bellísima, buenas noches, Miguel Ángel, date por culo, ‘O sole mio...	

El elemento extranjerizante se presenta en italiano con la incorrecta conjugación del verbo ‘conoscere’, muy frecuente sobre todo entre las personas que proceden del este de Europa, mientras que el doblaje adapta el mismo fragmento a su lengua y cultura, naturalizando el error a través del uso del infinitivo del verbo. Hay que subrayar que en el doblaje no se hace referencia al italiano, ya que el personaje está hablando español, pero, aunque el público no tuviera en cuenta que la lengua original ficticia de la película es el italiano, el chiste podría funcionar igualmente, ya que los extranjeros a menudo confunden el español con el italiano y viceversa. No obstante, la solución española se queda igualmente extraña, por la adaptación del nombre del artista italiano ‘Michelangelo’ en ‘Miguel Ángel’ y de ‘buenas noches’. La comicidad del texto original también está en la pronunciación incorrecta ‘Micelangelo’ y ‘fangulo’ de la

mujer, después de haber dicho que conoce el italiano, mientras que en español la pronunciación es correcta.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:03:28	LALLO	Visto mare?	¿Ha visto el mar?	-¿Has visto el mar?
01:03:29	EXTRANJERA	Mare?	¿Mar?	-¿El mar?
01:03:30	LALLO	Spazziren con me, laggiù? Andiamo!	¿Spaziren conmigo, al fresco?	Ven a pasear conmigo. / ¡Vamos!
01:03:38	ABOGADO	Leopardi scritto poesia. Lei conosce Leopardi?	Leopardi escribir poesía. ¿Usted conocer Leopardi?	Leopardi escribió poesía. / ¿Conoce a Leopardi?
01:03:42	EXTRANJERA 2	No, perché è prima volta che io venuta qui.	No, ser primera vez venir aquí.	No. Es la primera vez/ que vengo aquí.
01:03:45	ABOGADO	No? Dante Alighieri qui, Leopardi qui. Anzi, qui.	Uh. Dante Alighieri aquí. Leopardi aquí. Es decir, aquí.	Dante Alighieri aquí. /Leopardi, aquí. O incluso aquí.
01:03:51	EXTRANJERA 2	Ah, bono.	Ohh, comprender.	Ah, bien.
		Skol!	¡Skol!	¡Skol!

El mismo efecto y la misma estrategia se usan en este fragmento, donde Lallo también empieza a hablar de la igual manera en que habla la mujer para que le entienda mejor. Así, ‘ha visto il mare’ se transforma en ‘visto mare’, mientras que el español no mantiene las faltas gramaticales. Es curiosa la palabra inventada por Lallo en una lengua extranjera inexistente, ‘spazziren con me’, que se queda igual en el doblaje, pero interpretada como ‘ven a pasear conmigo’ en el subtítulo.

El abogado también usa la misma técnica que Lallo, conjugando el verbo escribir en el participio pasado ‘scritto’, adaptado al español a través del indefinido ‘escribir’. El doblaje, además, presenta otro infinito inapropiado en la frase siguiente, ‘conocer’, marcando aún más la estrategia. Lo mismo ocurre en la oración de la mujer, con el participio pasado en italiano y el infinitivo en español. Antes del extranjerismo ‘skol’, mantenido igual en las tres propuestas, el italiano ‘bene’ se pronuncia de manera equivocada, ‘bono’, traducido en el doblaje con otro infinitivo, ‘comprender’.

Por último, es necesario mencionar el uso de las dos lenguas clásicas, el latín y el griego.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
----	-----------	----	--------------	----------------

00:38:01	DON BALOSA	Tre Pater, Ave e Gloria. Ego te absolvo a peccatis tuis.	Tres Pater, tres Aves y tres Glorias. Ego te absolvo a peccatis tuis.	3 Padrenuestros, Avemarías / y Glorias. Yo te absuelvo.
----------	------------	--	---	---

Aunque el doblaje mantenga la fórmula en latín, el subtítulo opta por transcribir el nombre completo de las oraciones, adaptándolas a la ortografía española. Además, es posible observar que el subtítulo usa la cifra ‘3’ en lugar de escribirlo en letras, regla que habría que respetar para los números inferiores de diez.

Por otro lado, el griego solo aparece con la palabra ‘Emarpszamen’, durante la clase de griego en la escuela, en la que el alumno Ovo se burla del profesor pronunciando el término de manera equivocada. En este caso, el doblaje y el subtítulo mantienen el extranjerismo, no teniendo otra opción para crear el mismo efecto cómico.

7.10. Aspectos técnicos

En la escena del Emir enano en el Grand Hotel, en la que el fotógrafo posiciona su máquina fotográfica para hacer su trabajo, hay una falta de traducción del italiano en el siguiente fragmento, que quizás se haya considerado demasiado rápido y no de ayuda al desarrollo de la narración para traducirlo (al contrario del subtítulo que propone una traducción).

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:58:59	FOTÓGRAFO	Ma cosa vuoi? Mi rompi la macchina!	Ma cosa vuoi? Mi rompi la macchina!	¿Qué?/ ¡Me romperá la cámara!

Antes de que comience la fiesta de la *fogheraccia*, los amigos de Ronald Colman le gritan para que los vea. En el doblaje, se percibe la frase en italiano sin haberse traducido, algo que no presenta problemas, ya que se trata de una voz de fondo.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:05:41	UOMO	Ronald Coleman, siamo qua!	Ronald Colman, siamo qua!	¡Ronald Coleman, estamos aquí!

Otra incorrección se encuentra en la escena de la *fogheraccia*, cuando algunos hombres se felicitan al conde y su hija, y él, con un pequeño movimiento de boca, le contesta ‘Grazie’,

con un tono muy bajo, como si fuera una voz de fondo. Se podría considerar un error del doblaje italiano mismo, porque el conde, después del siguiente fragmento, sigue su discurso en voz alta. Probablemente, se trata de un error de grabación.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:09:11	HOMBRES	Auguri signor conte! Auguri sorella! Auguri contessina!	¡Enhorabuena, señor conde! ... ¡Salud y felicidad! ¡Por usted!	¡Por usted, conde! ¡Por usted, hermana! -Por usted, joven condesa.
00:09:16	CONDE	Grazie.		-Gracias.

El error se mantiene en el doblaje español también, pero de manera diferente. De hecho, cuando el conde levanta el vaso al cielo agradeciendo las enhorabuenas, no contesta nada y, justo en el momento en que mueve la boca, se escucha el ‘por usted’ pronunciado por uno de los hombres. Se considera error porque la sincronización labial no corresponde a la frase, ni la voz corresponde al personaje al que se está grabando.

En el siguiente fragmento se puede observar la tendencia de la subtitulación de no transcribir los aspectos marcados prosódicamente o lingüísticamente en el discurso oral.

PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
PROFESORA DE ARTE	Lo sapete, cari ragazzi...	¿Sabéis, queridos chicos...	¿Sabéis, queridos niños...
	...perché Giotto è tanto importante nella pittura italiana?	...por qué Giotto es tan importante en la pintura italiana?	...por qué Giotto es tan importante en la pintura italiana?
	Ve lo dico io! Perché ha inventato la prospettiva!	Yo os lo diré. Porque fue el inventor de la perspectiva.	Yo os lo diré. Porque fue el inventor de la perspectiva.
TODOS JUNTOS	La pros-pe-tti-va	La per-spe-cti-va.	La perspectiva.

Para que los estudiantes aprendan la palabra ‘perspectiva’, la profesora la pronuncia con ellos dividiéndola silábicamente y marcando cada sílaba. Por otro lado, el subtítulo escribe la palabra entera.

Un evidente error de comprensión del traductor de subtítulos se observa en el ejemplo siguiente, en el que se escribe de manera incorrecta el apellido del estudiante al que se refiere el emisor del fragmento.

TC	PERSONAJE	TO	TM (SUBTÍTULO)
00:16:45	ESTUDIANTE	Gardini...	Gordimi.

7.11. Otros aspectos

Como ya se ha mencionado, la lengua original de la obra es el italiano que se hablaba en los años '30, época en la que se desarrolla la narración. Con respecto a los aspectos lingüísticos diacrónicos, es decir los elementos que cambian en el tiempo, llama la atención el uso de pronombres personales que hoy se usan en contextos diferentes. De hecho, el uso de uno o de otro pronombre depende de muchos factores de la comunicación, como el contexto y la relación de los dos hablantes. En el ejemplo siguiente, tenemos la prueba de que en aquellos años se usaba el 'voi', pronombre de segunda persona plural, para referirse a un familiar con el debido respeto y con una distancia mayor que la que determina el 'tú'. El pronombre de cortesía 'lei' empieza a aparecer entre 1400 y 1500, posiblemente gracias a la influencia del español 'usted'. En los primeros años de 1900, 'lei', 'ella' y 'voi' se usan indistintamente, hasta 1938, cuando el régimen fascista elimina el 'lei' para favorecer exclusivamente el 'voi'. El uso del 'lei' y el abandono del 'voi' después del gobierno fascista hasta la época actual, probablemente, se debe a la imposición dictatorial de este pronombre en aquellos años. Hoy, el 'voi' se considera demasiado formal en la misma situación comunicativa (se mantiene solo en algunas zonas meridionales de Italia), algo que indica la manera en la que ha cambiado no solo la lengua, sino también las diferentes relaciones familiares.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:04:11	MUJER RUBIA	Adesso, babbo, vediamo accendere la fogaraccia e poi vi porto a casa...	Ahora, papá, vemos como encienden la hoguera y después le llevo a casa.	Papá, veremos cómo encienden/ la hoguera y después le llevo a casa.

El uso del 'voi' lo deducimos de la partícula pronominal 'vi', en el discurso de la mujer rubia hacia su padre. Observamos que el doblaje y el subtítulo españoles usan el 'usted' como trato formal y de cortesía. La forma reverencial para dirigirse indirectamente al interlocutor se desarrolla en España con los sustantivos femeninos 'vuestra merced', cuya fórmula reducida por falta de empleo llega a ser 'usted' para el singular, y 'ustedes' para el plural. Hoy, se registra un uso siempre más frecuente del 'tú', aún más que en Italia, que se mantiene todavía más conservadora en el trato formal.

Además de las frases en rima que ya se han analizado, se pueden observar otros ejemplos interesantes de la creatividad del director Fellini, pero también de las soluciones del traductor.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:07:08	HOMBRE	E con ‘sto fuoco, vecchietta mia, l’inverno e il gelo ti porti via.	¡Con este fuego, viejita mía, el invierno sale del alma mía!	¡Y con este fuego, bruja mía, el invierno sale del alma mía!

Para mantener la rima, el español ha tenido que recurrir al uso de un término y un campo semántico que no está presente en el texto original, ‘alma mía’. La solución del doblaje y del subtítulo carecen un poco de originalidad, por la repetición del adjetivo posesivo a final de las dos frases.

Otra frase usa palabrotas y referencias sexuales para crear comicidad en rima.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:10:33	HOMBRE	Scurèza di Corpòlo! In culo lo piglia e io glielo do!	¡Escureza! ¡Escureza de Corpólo! ¡Por el culo le cogen y yo le doy!	¡No dejaré de pegarte hasta que tengas el culo pelado!

Es posible observar que, en este caso, el traductor no ha logrado mantener la rima ni en el doblaje, ni en el subtítulo. Además, el subtítulo cambia totalmente el significado para evitar la connotación sexual.

También es interesante la poesía “I mattoni”, adaptación de un poema escrito en dialecto por Tonino Guerra, “I madéun” (Guerra, 1954).

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
00:21:37	CALZINÁZ	“Mio nono fàva i matóni	“Albañil era mi abuelo.	Mi abuelo era albañil
		Mio babo fàva i matóni	Mi padre también lo era.	Mi padre fue albañil
		Fázo i matóni anca mé	Albañil también soy yo.	Y albañil también soy yo/
		Ma la casa mia n’dov’è?”	¿Y sin casa adónde voy?”	Pero mi casa, ¿dónde está?

La adaptación del doblaje y del subtítulo pierden totalmente la musicalidad por la falta de rima. Una solución podría ser la siguiente:

“Mi abuelo fabricaba ladrillo.

Mi padre fabricaba ladrillo.

Yo también fabrico ladrillo.

Pero una casa, ¿dónde la pillo?”.

En la escena final, algunos invitados desean una vida feliz a Gradisca, que acaba de casarse, con varias rimas.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:53:18	UOMO	Alzo il bicchiere agli sposi!	Brindo por los recién casados.	Brindo por los recién casados...
		E con il fieno e con la paglia dico:	y con paja y heno digo:	...y con paja y heno digo...
		Siate felici a Battipaglia!	Que seáis muy felices en Battipaglia.	...que viváis felices/ en Battipaglia.

La rima ‘paglia’ y ‘Battipaglia’ se pierde en el doblaje y en el subtítulo, que usan también el desplazamiento para cambiar de posición ‘paja’ y ‘heno’ en la oración. Dado que no se puede encontrar ningún término que rime con ‘Battipaglia’, por la pronunciación del sonido /ʎ/, no presente en la fonética española. Para encontrar una rima sería necesario modular la frase. Para mantener el campo semántico campesino, se podría cambiar por la siguiente opción creativa: “Y con faisanes y codornices, que en Battipaglia seáis muy felices”.

TC	PERSONAJE	TO	TM (DOBLAJE)	TM (SUBTÍTULO)
01:53:53	POETA	Il silenzio è d’oro, la parola è d’argento	El silencio es oro, la palabra es plata	El silencio es oro,/ las plabaras son plata.
		Auguro agli sposi di felicità anni cento!	Le deseemos a los novios buen vino y mejores pastas.	Ojalá el amor de esta pareja/ sea eterno.

En esta secuencia, en el doblaje se intenta mantener la rima cambiando el campo semántico con términos culinarios, ‘vino’ y ‘pastas’, este último culturema gastronómico con el que se identifica Italia en el extranjero. Algunas soluciones más apropiadas y fieles al original podrían ser las siguientes:

- “El silencio es oro, la palabra es plata. Le deseemos a los novios una felicidad inmediata”;

- “El silencio es oro, la palabra es plata. Que vivan los novios una vida beata”.

Estos son, en definitiva, algunos de los aspectos más interesantes acerca de la traducción al español de una de las películas más personales y autobiográficas de Federico Fellini. No ha sido posible comentar de forma exhaustiva todos los ejemplos recogidos gracias al trabajo de transcripción de los diálogos originales, doblaje y subtítulos. Se ha elegido, por tanto, un corpus que pueda representar la singularidad del texto y la especificidad de la traducción audiovisual.

8. CONCLUSIONES

A través de este trabajo de investigación, hemos podido comprobar que, cualquier elemento de una variedad lingüística que tenga una relevancia desde el punto de vista social y pragmático, constituye un “problema” traductivo, sobre todo en el ámbito audiovisual. Un caso emblemático es la traducción del dialecto en la película *Amarcord*, doblada y subtitulada al español.

Los estudios y las investigaciones traductológicas no sugieren directrices o puntos de referencia para lograr un resultado totalmente convincente y correcto en este ámbito. Un ejemplo de ello es la cuestión planteada por Umberto Eco: “Si può avere una traduzione che preserva il senso del testo cambiando il suo riferimento, visto che il riferimento al mondo è una delle caratteristiche del testo narrativo?” (Umberto Eco, 2003: 253). La respuesta a la pregunta es no, si la referencia cultural original es tan profunda como en el caso de *Amarcord*. No, cuando el elemento cultural de partida está tan presente en el texto, sobre todo a través del uso del dialecto, que tiene también un valor expresivo, en cuanto caracteriza a los personajes y dibuja la realidad de una determinada zona geográfica y de una sociedad real.

A propósito del dialecto, antes de todo hay que mencionar la actitud negativa que suele adoptar la sociedad hacia el uso de este, no solo por considerarse una variedad lingüística inculta, vulgar y superada, sino también por la visión influenciada por estereotipos (algunos de ellos, en parte, son fruto de la tradición cinematográfica), aspecto que, en cierta medida, podemos detectar en la película de Fellini también. Cabe decir que la asociación del dialecto a la falta de educación y cultura general no es algo ficticio, sino que también corresponde, en cierto modo, a algunos aspectos de la realidad. El uso del dialecto como lengua de comunicación común se ha ido perdiendo cada vez más en los últimos años, factor que ha tenido una influencia negativa en la actualidad.

Tras el análisis de algunas secuencias de *Amarcord*, es evidente que, a nivel traductivo, las tendencias principales y procedimientos más frecuentes adoptados para trasladar el dialecto romañolo al español han sido la neutralización y la adaptación del texto a la lengua y cultura meta en el caso del doblaje, y una mayor fidelidad al texto original, limitada por razones de espacio y tiempo, en el caso de la subtitulación. Es importante subrayar cómo los límites debidos al conjunto de códigos que se mezclan en el producto audiovisual hacen inevitable la pérdida de muchos significados y aspectos pragmáticos vinculados al dialecto y a la cultura de partida.

Los resultados, en general, se pueden comparar con los del análisis descriptivo llevado a cabo por Margherita Taffarel, sobre la traducción de diálogos de personajes de Andrea Camilleri al castellano. El autor ha contribuido al conocimiento de variedades lingüísticas italianas, entre las que destaca naturalmente el siciliano, que caracterizan de manera profunda las historias narradas en sus obras. El estudio se concluye con la observación de una gran cantidad de omisiones y estandarizaciones de los elementos dialectales, sobre todo en referencia a la variedad diatópica. Mientras que el registro coloquial se logra mantener en la versión traducida gracias al uso de compensaciones, el traductor abunda en la aplicación de préstamos en el caso de términos culturoespecíficos relacionados con los dialectos.

En cuanto a la preferencia por una u otra modalidad de traducción para lograr una visión y comprensión más completa de la película, se podrían tener en cuenta dos finalidades principales por las que el espectador normalmente ve una película. La primera razón es la pura diversión del público, en cuyo caso sería más adecuada la visión doblada para poder aprovechar y gozar de los aspectos artísticos visuales y comprender lo esencial de los discursos. La segunda razón podría ser curiosidad cultural y lingüística, aprendizaje o interés hacia la transposición en tiempo real del mensaje original a la lengua de llegada. Esto es posible únicamente a través de la visión de la obra en versión original subtitulada, a pesar de que el espectador, leyendo el texto escrito, pueda perder algunos elementos visuales.

En este caso, se podrían mencionar también un par de series recientes, en las que es posible observar una pérdida lingüística, cultural, y de significados y matices semánticos, aunque, por otro lado, se transmitan muestras de algunas características de la lengua y cultura. La primera es *Barbaren* (*Bárbaros* en español y *Barbarians* en inglés) (Steve Saint Ledger & Barbara Eder, 2020). La serie alemana, ambientada en el año 9 d.C., y que narra hechos históricos, presenta algunas secuencias en las que los legionarios romanos hablan en latín. Es evidente que, como en la película *Amarcord*, el director de cine hace uso de idiomas diferentes para aumentar la percepción realista. En la versión original de la serie, también aparecen los subtítulos en alemán de los discursos en latín, ya que la cantidad de personas que podrían entender esos diálogos es muy limitada.

Otro caso es la serie de mayor éxito en la actualidad, *Squid Game* (*El juego del calamar*), (Hwang Dong Hyuk, 2021). Tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas en otras lenguas occidentales, hay pérdidas de significado dadas por las grandes diferencias entre el contexto original y el contexto meta, pérdidas que no se pueden compensar a causa de

los factores que limitan la traducción visual y, más en general, cualquier tipo de traducción. Por esta razón, cabe decir que la debatida cuestión del ‘traductor, traidor’, si se refiere a la inevitable pérdida de significado del texto meta, es en cierta medida real. Lo importante es que el texto meta intente siempre ser fiel a la esencia del texto de partida, al elemento dominante, desde el punto de vista semántico, lingüístico, o estilístico (“la dominante del testo”), fiel a los rasgos que lo caracterizan en profundidad y en torno a los que se estructura.

Este trabajo intenta demostrar que también es tarea del traductor aceptar este reto, sin reducir sus esfuerzos en el intento de conseguir la mejor transposición posible y teniendo siempre en cuenta los elementos que influyen las decisiones traductivas. Entre ellos, hay que analizar los objetivos del director de cine (o del escritor), el público al que va dirigida, las lenguas de y hacia las cuales se traduce, y el código de emisión del producto, tanto original como final. La fidelidad del traductor, como escribe Umberto Eco, es la “tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l’impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta” (Eco, 2003: 364).

Con respecto a la actitud del traductor frente a la transposición de una variedad lingüística como el dialecto, hay que decir que, aunque los resultados logrados sean, por lo general, poco satisfactorios, este proceso representa en cualquier caso un desafío muy interesante y fascinante que requiere un gran esfuerzo por parte del traductor. A través de esta tarea, se suelen conocer nuevos aspectos de la lengua y cultura extranjera que, como sabemos, siempre nos reservarán ámbitos por explorar. Pero, a través de la traducción, se descubren, sin duda, elementos y características de nuestra lengua y cultura nativa, otro elemento que nunca se puede dominar en su totalidad.

En cuanto a los aspectos que se acaban de mencionar, puedo añadir que se ha ampliado mi bagaje cultural y lingüístico en términos de aprendizaje del español y de lengua y cultura maternas, en particular la variedad dialectal que se habla en mi zona de origen. El desarrollo del análisis y la investigación teórica, el trabajo en su conjunto, han representado para mí un camino nostálgico hacia atrás, hacia mi ciudad natal, en la que se encuentran las expresiones romañolas que resuenan entre las paredes húmedas de la finca familiar en la colina de Borghi, a la que asocio también imágenes de vida cotidiana, como la gastronomía y la cultura local. Ha sido una labor marcada por la recogida de preciosas informaciones y explicaciones entre mis afectos familiares, conocimientos que guardaré como un tesoro para el resto de mi vida.

La investigación ha representado también un nuevo descubrimiento y una nueva afición por el director de cine Federico Fellini y su fiel colaborador y poeta Tonino Guerra, dos artistas que, a partir de ahora, seguiré descubriendo y explorando, en vista también de posibles trabajos futuros de traducción que estén relacionados con Rímini, su gente y su lengua, y, además, con el mundo de la gran pantalla, tan complejo como apasionante.

Por último, quiero concluir este trabajo con las siguientes palabras de Federico Fellini, que resumen su actitud frente a la película *Amarcord*, en la que revive su infancia a través de los ojos de Titta, y describen su estado emocional en relación con su triste despedida de la ciudad natal, en vista del fascinante futuro profesional en Roma. Las mismas palabras representan también mi relación con este proyecto, con la conclusión de mi formación hasta ahora y las nuevas puertas que se abren hacia el futuro.

Mi sembrava che il film che volevo fare rappresentasse proprio questo: la necessità di una separazione da qualcosa che ti è appartenuta, nella quale sei nato e vissuto, che ti ha condizionato, ammalato, ammaccato, dove tutto si confonde emozionalmente, pericolosamente, un passato che non deve avvelenarci (...) per vivere più consapevoli il presente. (Fellini, 1980: 151-156)

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aixelá, J. F. (1996). Culture-specific items in translation. En R. Álvarez, & C. África Vidal. (Eds.), *Translation, Power, Subversion*, 52-78. Clevedon & Philadelphia: Multilingual Matters.
- Alfieri, V. (1903). "Conclusione". *Il Misogallo*.
- Baker, M. & Hochel, B. (1998). Dubbing. En M. Baker (Ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*, 74-76. London & New York: Routledge.
- Baños-Piñero, R. & Chaume, F. (2009). "Prefabricated Orality A Challenge in Audiovisual Translation". *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. <http://www.intralinea.org/specials/article/1714>
- Bartoll, E. (2016). *Introducción a la traducción audiovisual*. Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Berretta, M. (1994). Il parlato italiano contemporaneo. En L. Serianni & P. Trifone (Eds.), *Storia della lingua italiana, II: Scritto e parlato*, 239-270. Torino: Einaudi.
- Berruto, G., Cerruti, M. (2011). *La linguistica. Un corso introduttivo*. Novara: De Agostini Scuola SpA.
- Bollettieri Bosinelli, R. M. (2002). Tradurre per il cinema. En R. Zacchi & M. Morini (Eds.), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, 76-88. Torino: Bruno Mondadori.
- Bonomi, I., et al. (2010). *Elementi di linguistica italiana*. Roma: Carocci editore.
- Briguglia, C. (2009). "Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura. Interpretare e rendere le funzioni del linguaggio di Andrea Camilleri in spagnolo ed in catalano". *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. <http://www.intralinea.org/specials/article/1706>
- Brunetta, G. P. (1997). Introduzione. En V. Ruffin & P. D'Agostino (Eds.), *Dialoghi di regime*, 11-32. Roma: Bulzoni.
- Bruti, S., & G. Vignozzi (2016). "Voices from the Anglo-Saxon world: Accents and dialects across film genres". En I. Ranzato (Ed.), *North and South. British dialects in fictional dialogue*. *Status Quaestionis*, 11, 42-74. <http://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/13832>

- Cary, E. (1960). "La traduction total". *Babel*, 6(3), 110-115.
<https://doi.org/10.1075/babel.6.3.02car>
- Chaume, F. (1998). "Textual constraints and the translator's creativity in dubbing". En A. Beylard-Ozeroff, J. Králová & B. Moser-Mercer (Eds.), *Translators' Strategies and Creativity: Selected Papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting, Prague, September 1995. In honor of Jiří Levý and Anton Popovič*, 15-21. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.27.04cha>
- Chaume, F. (2004). "Film Studies and Translation Studies: two Disciplines at Stakes in Audiovisual Translation". *Meta*, 49, 12-24. <https://doi.org/10.7202/009016ar>
- Chaume, F. (2013). The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2 (1), 107-125. Benjamins. <http://dx.doi.org/10.1075/ts.2.06cha>
- Chiaro, D. (2008). "Where have all the varieties gone? The vicious circle of the disappearance act in screen translations". En I. Helin (Ed.), *Dialect for all Seasons*, 9-25. Munich: Nodus.
- Delabastita, D. (1989). "Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics". *Babel*, 35 (4), 193-218.
<http://dx.doi.org/10.1075/babel.35.4.02del>
- De Mauro, T. (1991). *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma & Bari: Laterza.
- Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Díaz Cintas, J. & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Di Fortunato, E. & Paolinelli, M. (Eds.). (1996). *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione doppiaggio*. Roma: Aidac.
- Di Giovanni, E., Diodati, F. & Franchini, G. (1994). Il problema delle varietà linguistiche nella traduzione filmica. En R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli & L. Gavioli (Eds.), *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, 99-104. Bologna: CLUEB.
- Dore, M. (2020). "Revoicing otherness and stereotypes via dialects and accents in Disney's Zootopia and its Italian dubbed version". En K. Geyer & M. Dore (Eds.), *New*

- perspectives in dialect and multimedia translation, InTRAlinea.*
[http://www.intralinea.org/specials/article/revoicing_ otherness and stereotypes](http://www.intralinea.org/specials/article/revoicing_otherness_and_stereotypes)
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Fellini, F. & Guerra, T. (1973). *Amarcord*. Milano: Rizzoli Editore. Trad. española de J. F. Alcántara (1975), Barcelona: Noguer.
- Fellini, F. (1980). *Fare un film*. Torino: Einaudi.
- Fois, E. (2012). “Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell’adattamento”. *Between*, 2 (4), 4-15.
[https://www.researchgate.net/publication/236951672 Traduzione audiovisiva teoria e pratica dell'adattamento](https://www.researchgate.net/publication/236951672_Traduzione_audiovisiva_teorica_e_pratica_dell'adattamento)
- Fusari, S. (2007). “Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson”. En Miller D. R. (Ed.), *Quaderni del CeSLiC*, 4–35.
http://amsacta.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf
- García González, M. (2012). "El papel del traductor de doblaje en el contexto de las lenguas minorizadas del texto traducido al producto audiovisual doblado". *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia II*.
<http://www.intralinea.org/specials/article/1846>
- Giorgio Marrano, M., Nadiani, G. & Rundle, C. (2009). "'Dialects': a Translation Challenge". *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*.
<http://www.intralinea.org/specials/article/1720>
- Gregory, M. (1967). “Aspects of Varieties Differentiation”. *Journal of Linguistics*, 3 (2), 177-198. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/S0022226700016601>
- Grochowska-Reiter, A. “C’era una volta un milanese, un romano e un siciliano, ovvero come parlava il cinema italiano degli anni del boom”. *Italia 2.0 - lingua, cultura, società. Le ultime ricerche dei giovani italianisti*. En E. Jamrozik (Ed.). Uniwersytet Warszawski.
- Guerra, T. (1954). “I Madéun”. *E’ lunèri*. Rimini: B. Benedetti editore.
- Herbst, T. (1995). “People do Not Talk in Sentences: Dubbing and the Idiom Principle”. *Translation. Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter. Nouvelle série*, 3–4 (14), 257-271.

- Hidalgo Gil, D. (2019). *Gramaticalización de los pronombres nosotros y vosotros en el castellano del siglo XV* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Salamanca].
https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/140443/TG_HidalgoGil,D_Gramaticaliza%F3ndelospronombres.pdf;jsessionid=916ADF03EF450B706FE7A6F2AB1022FC?sequence=2
- Hjort, M. (2009). "Swearwords in Subtitles A Balancing Act". In *TRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. <http://www.intralinea.org/specials/article/1718>
- Hodson, J. (2014). *Dialect in film and literature*. London: Palgrave Macmillan.
- Holmes, J. S. (1994). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Joseph, J. E. (1987). *Eloquence and power: The rise of language standards and standard languages*. London: Frances Pinter.
- Koch, G. (2009). "Perceptual Dialectology and Dubbing of Dialects". In *TRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*.
<http://www.intralinea.org/specials/article/1721>
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Lapucci, M. (1986). *Regole fondamentali di grafia romagnola*. Ravenna: Edizioni del girasole.
https://www.dialettoromagnolo.it/uploads/5/2/4/2/52420601/grafia_pdf_ricercabile_alta.pdf
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge. Ed. italiana: *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Torino: Utet, 1998.
- Mailhac, J. P. (1996). The formulation of translation strategies for cultural references. En C. Hoffmann (Ed.), *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*, 132-151. Clevedon & Philadelphia: Multilingual Matters.
- Maraschio, N. (1982). "L'italiano del doppiaggio". *La lingua italiana in movimento*, 135-158. Firenze: Accademia della Crusca.

- Miccolis, S. (2010). *Recepción e influencias de la obra de Federico Fellini en la crítica y el cine español*. [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid & Università di Lettere e Filosofia di Bologna]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11416/1/T32397.pdf>
- Monterde, J. E. (2002). “El cine italiano en España: una aproximación cuantitativa (1945-1963)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0z741>
- Nadiani, G., Rundle, C. (2012). "The study of dialect as an opportunity to redefine what we mean by multimedia translation studies". *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia II*. <https://www.intraline.org/index.php/specials/article/1851>
- Nencioni, G. (1976). “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”. *Strumenti critici*, 29, 1-56.
- Paolinelli, M. & Di Fortunato, E. (2005). *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Milano: Ulrico Hoepli Editore.
- Pauletto, F. & Delitala, M. (2008). *Quaderni di cinema italiano per stranieri. Amarcord. Federico Fellini*. Perugia: Guerra Edizioni.
- Pavesi, M. (1994). Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio. En R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli & L. Gavioli (Eds.), *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, 129-142. Bologna: CLUEB.
- Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci editore.
- Pérez L. de Heredia, M. & De Higes-Andino, I. (Eds.) (2019). “Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales”. *MonTI*, 4, 9-31.
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.1>
- Pliego, I. (2020). *Procedimientos Técnicos de la Traducción* [Cuadernillo de trabajo, Universidad de Sevilla].
https://ev.us.es/webapps/blackboard/content/listContent.jsp?course_id= 48884_1&content_id= 1837152_1&mode=reset
- Quondamatteo, G., Pagliarani, E. (1982). *Dizionario romagnolo (ragionato)*. Ravenna: Longo.

- Raffaelli, S. (1994). "Il parlato cinematografico e televisivo". En L. Serianni & P. Trifone (Eds.), *Storia della lingua italiana, II: Scritto e parlato*, 271-290. Torino: Einaudi.
- Ranzato, I. (2010a). *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturospecifici*. Bulzoni.
- Ranzato, I. (2010b). "Localising Cockney: translating dialect into Italian". En J. Díaz-Cintas, A. Matamala & J. Neves (Eds.), *New insights into audiovisual translation and media accessibility*, 109-122. Amsterdam: Rodopi.
- Romero Ramos, L. (2012). "L'uso dei sottotitoli per l'apprendimento delle varietà regionali dell'italiano un'esperienza didattica con il programma LvS". *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia II*.
<http://www.intralinea.org/specials/article/1847>
- Rossi, F. (2002). "Il dialogo nel parlato filmico". En Bazzanella, C. (Ed.), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, 161-175. Milano: Guerini.
- Sanguineti, T. (Ed.) (2005). *Voci del Varietà: Federico delle voci. I direttori di doppiaggio di Fellini*. Bologna: Lambertini.
- Sobrero, A. (2011). "Italiano regionale". En H. Günter, M. Metzeltin & C. Schmitt (Eds.), *Lexikon der romanistischen Linguistik*, 732-748. Tübingen: Niemeyer.
- Taffarel, M. (2012). "Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano". *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia II*.
http://www.intralinea.org/specials/article/analisi_traduzione_dialoghi_andrea_camilleri
- Taylor, C. (1999). Look Who's Talking. An Analysis of Film Dialogue as a Variety of Spoken Discourse. En L. Lombardo, L. Haarmann, J. Morley & C. Taylor (Eds.), *Massed Medias. Linguistic Tools for Interpreting Media Discourse*, 247-278. Milano: Led.
- Törnqvist, E. (1995). "Fixed pictures, changing words. Subtitling and dubbing the film Babettes Gaestebud". *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 16.1, 47-64.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.
- Trapassi, L. (n.d.). *III Procedimenti di Traduzione (stilistica comparata)*. [Cuadernillo de trabajo, Universidad de Sevilla]. Enseñanza Virtual.

[https://ev.us.es/webapps/blackboard/execute/content/file?cmd=view&content_id= 2241405_1&course_id= 48988_1](https://ev.us.es/webapps/blackboard/execute/content/file?cmd=view&content_id=2241405_1&course_id=48988_1)

Trapassi, L. (n.d.). *Tipologie di procedimenti tecnici (traduzione obliqua)*. [Cuadernillo de trabajo, Universidad de Sevilla]. Enseñanza Virtual.

[https://ev.us.es/webapps/blackboard/execute/content/file?cmd=view&content_id= 2262413_1&course_id= 48988_1](https://ev.us.es/webapps/blackboard/execute/content/file?cmd=view&content_id=2262413_1&course_id=48988_1)

Uracchi, D. (2013). *La subtitulación en español de películas italianas. Análisis lingüístico y propuesta de subtitulado de “Il principe e il pirata” de Leonardo Pieraccioni*. [Tesis doctoral. Universidad de Sevilla].

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=55476&orden=0&info=link>

Valentini, C. & Linardi, S. (2009). "Forlìxt 1: A multimedia database for AVT research". *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*.

<http://www.intraline.org/specials/article/1715>

Velázquez García, S. (2012). “El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50”. *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, 7 (1), 160-71. <https://raco.cat/index.php/Transfer/article/view/256192>

Venuti, L. (2004). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.

Zabalbeascoa, P., & Corrius, M. (2014). “How Spanish in an American film is rendered in translation: Dubbing Butch Cassidy and the Sundance Kid in Spain”. *Perspectives: Studies in Translatology*, 22 (2), 255–270.

<http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2012.695380>

Zuccato, E. (2009). "The Stage of Orality Theatre and Translation in Italian Dialects". *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*.

<http://www.intraline.org/specials/article/1711>

SITOGRAFÍA

Alimentipedia (n.d.). “Ferro per i passatelli”. *Alimentipedia*. Recuperado el 25 de octubre de 2021, de <https://www.alimentipedia.it/ferro-per-passatelli.html>

- Biblioteca Gambalunga. (n.d.). “Cineteca”. *Biblioteca Gambalunga*. Recuperado el 25 de octubre de 2021, de <https://www.bibliotecagambalunga.it/cineteca>
- Capacci, P. (2014). “Modi di dire in Romagna. Proverbi, metafore e modi di dire in Romagna”. *Il blog di Palmiro Capacci*. Recuperado el 5 de octubre de 2021, de <http://palmironews.blogspot.com/2014/08/modi-di-dire-in-romagna.html>
- Cevoli, T. (2018). “Rimini, e sai cosa bevi. E anche come parli”. *Il Ponte*. Recuperado el 31 de octubre de 2021, de <http://www.ilponte.com/rimini-sai-cosa-bevi-anche-parli/>
- Cinema Fulgor Rimini. (n.d.). “Il cinema Fulgor”. *Cinema Fulgor Rimini*. Recuperado el 30 de octubre de 2021, de <https://www.cinemafulgor.com/il-cinema-fulgor/>
- Cineteca Rimini. (n.d.). “Archivio Federico Fellini”. *Cineteca Rimini*. Recuperado el 7 de noviembre de 2021, de <http://archivio.federicofellini.it/>
- Dizione.it. (2020). “Difetti di pronuncia: l’Emilia Romagna”. *Dizione.it*. Recuperado el 7 de noviembre de 2021, de <https://www.dizione.it/corso-dizione-difetti-di-pronuncia-emilia-romagna/>
- Eha (n.d.). “El español hablado en Andalucía. La pronunciación andaluza”. *Eha*. Recuperado el 20 de octubre de 2021, de http://grupo.us.es/ehandalucia/que_es_el_andaluz/03_la_pronunciacion_andaluza_ext.html
- Eldoblaje.com. (n.d.). “Ficha doblaje - Amarcord (Mis recuerdos)”. *Eldoblaje.com*. Recuperado el 14 de septiembre de 2021, de <https://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=889>
- Eletto, M. (2021). “Vari detti romagnoli. Modi di dire e dialetto riminese”. *Romagnazone.it*. Recuperado el 25 de octubre de 2021, de <https://www.romagnazone.it/scopri-rimini-romagna/dialetto-e-tradizioni/scritti-romagnoli/modi-di-dire-e-dialetto-riminese/vari-detti-romagnoli.html>
- Federicofellini.it (n.d.). “Tutto Federico Fellini”. *Federicofellini.it*. Recuperado el 25 de mayo de 2021, de <http://www.federicofellini.it/>
- Felien, M. (2016). “La era del italiano doblaje, un breve resumen de por qué y cómo”. *The language sector. Connecting the world with its languages*. Recuperado el 5 de abril de

- 2021, de <https://www.thelanguagesector.eu/es/audiovisueel/3492-l-era-del-doppiaggio-italiano-un-breve-riassunto-del-perche-e-del-come>
- Hotel Piccinelli – Il blog. (2013). “La Fogheraccia. Come festeggiamo S. Giuseppe a Rimini”. *Hotel Piccinelli – Il blog*. Recuperado el 30 de agosto de 2021, de <https://hotelpiccinelliriminiblog.wordpress.com/2013/03/19/la-fogheraccia-come-festeggiamo-s-giuseppe-a-rimini/>
- Il cinema ritrovato (n.d.). “Per conoscere i film – Amarcord - Rimini e la memoria”. *Il cinema ritrovato. Classici restaurati in prima visione*. Recuperado el 29 de septiembre de 2021, de <http://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/amarcord/rimini-memoria>
- Istituto Friedrich Schürr APS (n.d.). “Il dialetto romagnolo in linea”. *Dialettoromagnolo.it*. Recuperado el 30 de agosto de 2021, de <https://www.dialettoromagnolo.it/>
- Kripkit (n.d.). “Fogheraccia”. *Kripkit*. Recuperado el 23 de octubre de 2021, de <https://kripkit.com/fogheraccia/>
- Madame Jo Jo el Mar (2013). “Passatelli in brodo”. *Un banquet para los dioses*. Recuperado el 15 de septiembre de 2021, de <http://banquetedioses.com/passatelli-brodo>
- Maioli, M. (n.d.). “Corso multimediale di dialetto romagnolo. Come lo si parla a Saludecio (RN)”. 2. ed. Recuperado el 5 de octubre de 2021, de <http://marcelpachiot.altervista.org/Dialetto/Indice.htm>
- Mascia, C. (2018). “Renace el Fulgor de Fellini”. *El País – Cultura*. Recuperado el 1 de octubre de 2021, de https://elpais.com/cultura/2018/10/31/actualidad/1540990325_628212.html
- Melania. (2019). “Al Manini, i frizzanti che segnano l'inizio della primavera”. *Tenuta Sant'Aquilina*. Recuperado el 21 de octubre de 2021, de <https://tenutasantaquilina.com/2019/05/07/al-manini-i-frizzanti-che-segnano-linizio-della-primavera/>
- Menoyo Bárcena, P. (n.d.). “Etimología de GUIRI”. *Etimologías de Chile*. Recuperado el 7 de octubre de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?guiri>

- Ortega, S. (2013). “Doblaje en el cine italiano clásico”. 35 *Milímetros*. Recuperado el 6 de septiembre de 2021, de <http://www.35milímetros.org/doblaje-en-el-cine-italiano-clasico/>
- Segavecchia (2020). “Storia”. *Segavecchia*. Recuperado el 5 de agosto de 2021, de https://www.segavecchia.it/facebook.php?album_id=793355364109876#cookie_ok
- Treccani (n.d.). “Amarcord”. *Vocabolario on line – Treccani*. Recuperado el 5 de mayo de 2021, de <https://www.treccani.it/vocabolario/amarcord/>
- Treccani (n.d.). “Diafasia”. *Enciclopedia online - Treccani*. Recuperado el 12 de septiembre de 2021, de <https://www.treccani.it/enciclopedia/diafasia/>
- Treccani (n.d.). “Diastratia”. *Enciclopedia online – Treccani*. Recuperado el 12 de septiembre de 2021, de <https://www.treccani.it/enciclopedia/diastratia/>
- Treccani (n.d.). “Diatopia”. *Enciclopedia online – Treccani*. Recuperado el 12 de septiembre de 2021, de <https://www.treccani.it/enciclopedia/diatopia/>
- Treccani (n.d.). “Lei, uso del”. *Treccani*. Recuperado el 6 de octubre de 2021, de [https://www.treccani.it/enciclopedia/uso-del-lei_\(La-grammatica-italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/uso-del-lei_(La-grammatica-italiana)/)

FILMOGRAFÍA

- Almenábar, A. (2004). *Mar adentro*.
- Almodóvar, P. (2004). *La mala educación*.
- Antonioni, M. (1962). *L'Eclisse (El eclipse)*.
- Brower, O. & Burton, D. (1931). *Fighting Caravans (Caravanas Bélicas Camino del Oeste)*.
- De Sica, V. (1961). *Il giudizio universale (El juicio universal)*.
- Dong-hyuk, H. (2021). *Squid game (El juego del calamar)*.
- Fellini, F. (1953). *I vitelloni (Los inútiles)*.
- Fellini, F. (1960). *La dolce vita*.
- Fellini, F. (1963). *8½ (Ocho y medio)*.
- Fellini, F. (1972). *Roma*.

Fellini, F. (1973). *Amarcord*.

Ford Coppola, F. (1972). *The Godfather (El padrino)*.

King, H. (1916). *The Winning of Barbara Worth (Flor del desierto)*.

Leone, S. (1944). *Per un pugno di dollari (Por un puñado de dólares)*.

Saint Ledger, S. (2020). *Barbaren (Bárbaros)*.

Sandrich, M. (1937). *Shall we dance (¿Bailamos?)*.

Reitherman, W. (1970). *The Aristocats (Los aristogatos)*.

Théron, C. (2017). *Es por tu bien*.

Visconti, L. (1960). *Rocco e i suoi Fratelli (Rocco y sus hermanos)*.

Visconti, L. (1963). *Il Gattopardo (El gatopardo)*.

V. Lee, R. (1928). *Doomsday (Esclava por amor)*.

DICZIONARIOS

Dizionario italiano-spagnolo Hoepli. https://www.grandidizionari.it/dizionario_italiano-spagnolo.aspx?idD=4

Dizionario italiano-spagnolo WordReference.com. <https://www.wordreference.com/it/>

Real Academia Española – Diccionario online. <https://www.rae.es/>

Sabatini, F., Coletti, V. (n.d.). *Dizionario di italiano - Corriere della sera*.
https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/

Sinonimi Master Homolaicus. <https://www.homolaicus.com/linguaggi/sinonimi/>

Treccani – Vocabolario online. <https://www.treccani.it/vocabolario/>