



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale  
Classe LM-38

Tesi di Laurea

### *Análisis del doblaje de la serie de televisión “Física o Química”*

Relatore  
Prof. María Begoña Arbulu  
Barturen

Laureando  
Giulio Cappelletto  
n° matr.1106827 / LMLCC

Anno Accademico 2016 / 2017



## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	Pág.5
<b>1 - El doblaje</b>	Pág. 7
1.1 – Definición	Pág. 7
1.2 – La historia del doblaje	Pág. 7
1.3 – La traducción audiovisual	Pág. 11
1.4 – El proceso de doblaje	Pág. 12
1.5 – Los obstáculos al doblaje	Pág. 14
1.6 – El lenguaje del doblaje	Pág. 15
1.7 – El elemento cultural en la traducción para el doblaje	Pág. 21
1.8 – Traducción y sincronía	Pág. 24
<b>2 – La presentación del corpus: Física o Química</b>	Pág. 29
2.1 – La obra	Pág. 29
2.2 – Los personajes principales y sus rasgos lingüísticos	Pág. 31
2.3 – El lenguaje de la serie	Pág. 36
<b>3 – Análisis del doblaje del corpus lingüístico</b>	Pág. 39
3.1 – Las técnicas de traducción	Pág. 39
3.2 – El análisis del doblaje de “Física o Química”	Pág. 44
3.2.1 – Introducción al análisis	Pág. 44
3.2.2 – El lenguaje jergal	Pág. 45
3.2.3 – Los modismos	Pág. 59
3.2.4 – Los disfemismos	Pág. 63
3.2.5 – Los marcadores del discurso y las muletillas	Pág. 78
3.2.6 – La deixis personal	Pág. 89
3.2.7 – La explicitación	Pág. 99
3.2.8 – Las frases en escenas con actores no encuadrados	Pág. 112
3.2.9 – La sincronía gestual	Pág. 123
<b>Conclusión</b>	Pág. 129
<b>Bibliografía</b>	Pág. 133
<b>Sitografía</b>	Pág. 134
<b>Riassunto</b>	Pág. 137



## **1 – INTRODUCCIÓN.**

El cine ha sido una de las invenciones más importantes del siglo XX. El cine era y sigue siendo hoy en día una de las formas de entretenimiento de mayor éxito y más elegidas por las personas; sobre todo en el siglo pasado, este fenómeno resultó ser de fundamental importancia en el proceso de alfabetización de las masas, que, escuchando la forma estándar y correcta de su idioma, podían mejorar su propia lengua. Además, el cine se convirtió ya desde los primeros años de su empleo en un medio de expresión de gran importancia desde el punto de vista artístico y cultural, porque permitía emplear unas técnicas que unían la técnica de la narración, que ya se había desarrollado con la literatura, con las técnicas visuales.

El doblaje nació como consecuencia de la enorme expansión que tuvo el cine; el valor no solo artístico sino también económico de las primeras películas convenció a los productores a invertir dinero en la difusión de estos productos al extranjero. Si las primeras películas mudas podían permitir fácilmente y de forma poco costosa esta difusión, a través de la traducción de los intertítulos (escrita en la pantalla o simultánea por parte de un narrador), las películas sonoras implicaban una mayor dificultad, resuelta al comienzo con diferentes recursos, como por ejemplo hacer diferentes tomas en que los actores actuaban en lenguas diferentes o volver a rodar la película con actores del país de llegada, provocando un gasto de dinero y tiempo nada desdeñable.

El doblaje empezó a interesar a los estudiosos de lingüística y de traductología por sus particulares características; se trata, de hecho, de una forma de traducción que no tiene que seguir solo las reglas clásicas (la forma, la equivalencia funcional, el respeto tanto de la cultura de salida como de la de llegada, etc.), sino también algunas reglas de la actuación, que habían caracterizado a otras formas de traducción, como por ejemplo, la de obras teatrales. En la versión doblada, las palabras y las frases tienen que adaptarse desde el punto de vista de la isocronía y de la sincronía rítmica; además, es también necesario que el actor-doblador utilice un tono de voz que pueda ser adecuado al tipo de interpretación del actor original, que tiene una voz, un timbre y una impostación vocal diferentes, resultando no

solo adecuado sino también natural y creíble. Desde un punto de vista lingüístico, se ha determinado con el desarrollo del doblaje la creación, más o menos consciente, de un lenguaje propio de esta forma de traducción; el lenguaje que se utiliza es tan estándar que resulta ser a veces un idioma fingido y artificial, que pocas personas utilizan en el discurso cotidiano. A lo largo de los años, los espectadores han aprendido a aceptar esta forma comunicativa hasta el punto que no nos damos cuenta de sus particularidades.

El caso de textos audiovisuales españoles es más interesante; en mi opinión, el tipo de lenguaje que se utiliza en el doblaje nació y se desarrolló para adaptarse al tipo de comunicación y actuación que caracteriza a las películas americanas, que fueron y siguen siendo la más dobladas en número. En el caso del español, pero también de lenguas como el francés o el portugués, todavía no se ha desarrollado, por lo menos en Italia, un lenguaje del doblaje y una forma de actuación que se adapte a estos idiomas y sobre todo a las diferencias que hay en el tipo de interpretación que tiene un actor español con respecto, por ejemplo, a un actor americano.

Mi intento en este trabajo es tratar este tema analizando la traducción y el doblaje de una serie de televisión española, *Física o Química*, con un enfoque especial sobre el lenguaje juvenil y formal.

## 1 – EL DOBLAJE

### 1.1 – Definición

Los autores suelen estar bastante de acuerdo sobre la definición del término *doblaje*, término con el cual se entiende la transposición de una lengua a otra de un cualquier tipo de texto audiovisual, es decir, como lo define la RAE (Real Academia Española): “En cine y televisión, operación en la que se sustituye la voz original de un actor por otra, en distinto idioma o en el mismo”. El diccionario italiano Treccani lo define como “operazione con cui un film viene dotato di un sonoro diverso da quello originale, per eliminare difetti tecnici o di recitazione, o trasferire il parlato in una lingua diversa”<sup>1</sup>. El diccionario inglés *Cambridge Dictionary* da una definición más simple y concisa: “to change the sounds on a film or television programme, especially to a different language”<sup>2</sup>. Frederic Chaume en su libro *Audiovisual Translation: Dubbing* (2012) lo define así: “An audiovisual translation mode or practice that consists of replacing the original track of a film’s source language dialogues with another track on which translated dialogues have been recorded in the target language. The remaining tracks are left untouched (the soundtrack – including both music and special effects – and the images).”<sup>3</sup>

### 1.2 – La historia del doblaje

El nacimiento del cinematógrafo puede ser considerado como una de las grandes revoluciones culturales del siglo pasado; se dio por fin la posibilidad de realizar productos artísticos utilizando un medio de comunicación nuevo, que permitía el empleo de nuevas técnicas expresivas y que consiguió en conquistar un número cada vez mayor de espectadores gracias a su verisimilitud con la realidad y a su

---

<sup>1</sup> Operación con la que una película es dotada de una banda sonora diferente de la original para eliminar defectos técnicos o de actuación, o transferir las frases en otra lengua”.

<sup>2</sup> “Cambiar los sonidos y los discursos de una película o de un programa de televisión, especialmente en otra lengua.

<sup>3</sup> Una forma o práctica de traducción audiovisual que consiste en la sustitución de la pista original de los diálogos de una película en una lengua fuente con otra pista sobre la cual han sido grabados los diálogos traducidos en la lengua de llegada. Las pistas restantes son dejados intactos (la banda sonora – que incluyen sea la música sea los efectos especiales – y las imágenes).

atractivo de “máquina futurística”; recordemos, por ejemplo, el celebre caso de *L'arriveé d'un train en la gare de la Ciotat* (1895) de los hermanos Lumière, en el que las imágenes de un tren que se movía hacia la cámara (es decir, hacia la pantalla) hicieron creer a los espectadores que el tren estaba verdaderamente entrando en la sala provocando susto en el público.

Ya desde el comienzo, los directores y los gestores de las salas de cine intentaron resolver el problema causado por la falta de sonido en la película, que podía resultar poco real e incluso aburrida para los espectadores; por eso, se empezó a reproducir las películas acompañando las imágenes con instrumentos musicales para que la visión fuera más agradable.

A estas estrategias se unieron también los primeros intentos de sincronización entre el vídeo y una banda sonora: entre otros, destaca el trabajo de Auguste Blaise Baron y Federic Bureau que en 1896 trabajaron a un proyecto para sincronizar las imágenes y el sonido utilizando el Kinetófono, inventado por Thomas Alva Edison en 1892. Estas técnica sobrevivieron solo a nivel experimental o fueron de todas formas aplicadas solo a un número muy limitado de casos, y no fueron utilizadas para la reproducción pública hasta los años veinte del siglo XX.

La falta de sonido, y por lo tanto la falta de diálogos, conllevaba algunos problemas; entre los más importantes, la gran cantidad de tiempo que se perdía para rodar todos los movimientos complementarios de los actores, que servían para que el público entendiera la trama y los acontecimientos que se estaban tratando en la película; este problema fue resuelto introduciendo los intertítulos que aparecían en la pantalla, y que simplificaban mucho la comprensión de la película, no solo porque se daba la posibilidad de entender qué estaban diciendo los actores, sino también porque se permitía dar algunas informaciones espacio-temporales, como el lugar y el momento en que estaba ambientada la historia, cuánto tiempo pasaba entre las escenas o para señalar a qué lugar se habían movido los personajes.



El éxito de estas películas tuvo como consecuencia la difusión del cine a nivel internacional; como es previsible, la reproducción en países extranjeros determinó la necesidad de traducir el texto de los intertítulos para que los espectadores, que no entendían otras lenguas excepto la suya y que eran en muchos casos analfabetos, pudieran entender; nació aquí la figura del traductor de los intertítulos. Se trataba en muchos casos de los pianistas al lado de la pantalla o de otras personas que, durante la proyección de la película, traducían los diálogos o las informaciones de carácter contextual, intentando interpretar las escenas de forma dramática, para que no se tratara de una simple lectura; algunos ejemplos de estas técnicas pueden ser el *benshi*, (nombre con el cual se le llamaba a los actores) en Japón, o las celebres escenas interpretadas por Leopoldo Fregoli en sus espectáculos, *Fregoligraph*. Tanto la traducción como la interpretación estaban muy lejos de las que se suelen utilizar en el doblaje moderno, y por eso es imposible definir estas figuras como actores dobladores, pero sí se puede afirmar que fueron de alguna manera sus precursores porque nacieron para resolver el mismo problema para el que nació el doblaje.

Fue en 1926, con la invención del Vitaphone, cuando nació verdaderamente el cine sonoro; la primera línea hablada de la historia del cine fue pronunciada en 1927, en *The Jazz Singer*<sup>4</sup>, película rodada por Al Johnson, en la que se mezclaban escenas con diálogos hablados y diálogos con intertítulos.

Como se puede imaginar, la llegada del cinema sonoro provocó una complicación en el proceso de internacionalización de las películas; si antes se necesitaban traductores para los intertítulos, se planteó el problema de permitir al público entender diálogos muy frecuentes en una lengua que solo el 5% de la población mundial podía entender. En 1928, gracias al trabajo de dos ingenieros de Paramount Picture, se consiguió realizar un sistema de sincronización sonora con los labios de los actores; los directores y productores entendieron en seguida la enorme importancia que una invención de este género podía provocar en la industria cinematográfica, y ya al año siguiente se realizaron doblajes en alemán, francés y español de la película *Rio Rita* (1929) de Luther Reed. En principio,

---

<sup>4</sup> La línea que el actor pronunció fue: “*Wait a minute, wait a minute, you ain’t heard nothing yet!*”

estas nuevas técnicas fueron aceptadas con reticencia, debido a los límites y los problemas que el doblaje implicaba y que los espectadores modernos aceptamos como inevitables hasta el punto de no darnos cuenta, como por ejemplo la imperfección en la sincronía labial, el uso de una lengua inexistente y artificial, y una general falta de calidad en el proceso de traducción y de actuación.

A este problema se intentó buscar una solución utilizando diferentes estrategias, algunas más tradicionales, como por ejemplo insertar carteles con la traducción de las líneas de los actores, como pasó en la proyección de *The Jazz Singer* de 1929 en Roma, que implicó la supresión de algunas escenas o también la inclusión de escenas con actores italianos que explicaban lo que estaba pasando en la película. Otra solución que obtuvo un gran éxito fue el fenómeno de las ediciones múltiples; en algunos casos, se rodaba la misma película en diferentes lenguas, utilizando directores y actores diferentes, como el caso de *The Lady Lies* de 1929, de la cual se realizaron cinco versiones en otras lenguas; en otros casos, la misma película se rodaba con los mismos actores, que actuaban las mismas escenas en diferentes lenguas (es este el caso de El Gordo y El Flaco, dúo cómico compuesto por Oliver Hardy y Stan Laurel). A pesar del éxito provocado por las ediciones múltiples de las películas, este fenómeno no duró mucho, debido al previsible desperdicio de tiempo y recursos que esta operación implicaba.

Por esto, las productoras decidieron utilizar el sistema del doblaje, que permitía equilibrar los gastos con la calidad del producto final; además, a pesar de una inicial crítica a esta nueva técnica, el doblaje se convirtió en la forma principal de difusión de las películas extranjeras debido sobre todo a la instauración de los regímenes totalitaristas en Europa, como el Fascismo y el Nazismo, que estaban en contra del uso de lenguas extranjeras y que defendían el uso de la lengua nacional. Al lado del doblaje propiamente dicho, que se desarrolló en países como Italia, España, Francia y Alemania, se consolidaron otras técnicas, como por ejemplo el subtítulo, empleado en los países de Europa septentrional, que era más rápido y económico, o el llamado *voice-over*, técnica que consistía en mantener las voces originales a menor volumen acompañadas por la lectura de la

traducción del actor doblador sin ninguna forma de actuación, que se desarrolló sobre todo en los países de la Unión Soviética.

Hoy los textos audiovisuales suelen ser doblados y subtítulados, para que el espectador pueda elegir la forma que más le guste; la visión doblada sigue siendo la forma más apreciada, aunque una parte cada vez mayor de los espectadores, sobre todo los de las generaciones más jóvenes, está empezando a preferir las versiones originales acompañadas por los subtítulos, debido al cada vez mayor nivel de conocimiento de las lenguas extranjeras, sobre todo del inglés.

### **1.3 – La traducción audiovisual.**

Uno de los problemas más importantes del doblaje se basa en el hecho de que el tipo de texto que el dialoguista tiene que traducir es de naturaleza multimedial (o audiovisual), un texto en el que coexisten al mismo tiempo dos formas principales de comunicación, la comunicación auditiva y la comunicación visual, que pueden realizarse a su vez de maneras diferentes. Con comunicación auditiva se entiende el conjunto de informaciones transmitidas en forma de sonido: los diálogos entre los personajes (que contienen a su vez otras informaciones de carácter sociolingüístico, como el lugar de procedencia, el estado social, el nivel de alfabetización del personaje), las frases de fondo entre las personas, los diferentes tipos de ruidos que hay en la escena, como el ruido de los coches, los pasos de los transeúntes, las aves, la lluvia, etc., que permiten alcanzar un mayor nivel de verisimilitud, e incluso las escenas cantadas, la banda sonora y las canciones que suenan de fondo. Con comunicación visual se entiende el conjunto de informaciones que el espectador obtiene, por ejemplo, de la manera de portarse de los personajes (es decir, el conjunto de elementos non-verbales que los caracteriza, como su manera de mover los brazos, las microexpresiones de la cara, su manera de vestir, etc.) y de los elementos que caracterizan la escena, como los objetos, los colores y las elecciones de dirección (el encuadre, los movimientos de la cámara, etc.), que permiten dar una determinada atmósfera a la escena. De ahí, se entiende la dificultad del traductor y del dialoguista, los cuales no tienen que

hacer una traducción exclusivamente lingüística del texto cinematográfico, sino que tienen que hacer una elaboración que permita una correcta adecuación de los elementos lingüísticos a las características de tipo audiovisual que las escenas tienen.

#### **1.4 – El proceso de doblaje.**

El proceso de doblaje suele ser bastante común en los diferentes países, y puede tener pequeñas diferencias por lo que concierne las figuras que en el trabajo, las tareas de dichas figuras o algunos procedimientos en la realización. El proceso de doblaje empieza cuando una cadena de televisión o un distribuidor decide transmitir un programa, una serie de televisión o una película extranjera; se elige una compañía de doblaje, que se encarga, en un primer momento, de encontrar un traductor y un director de doblaje.

El traductor hace una traducción aproximada de tipo casi literal, en la que los problemas de traducción de tipo lingüístico, cultural y de sincronía todavía no están resueltos; por cuestiones de derecho de autor, el traductor tampoco tiene informaciones de tipo temporal, espacial o sobre los personajes de la historia. Se trata de una versión que permite al director de doblaje tener una idea general del contenido del texto multimedial, que le sirve para organizar el trabajo y para simplificar su comprensión de dicho texto cuando tenga que elegir a los actores dobladores.

La versión traducida es luego enviada al dialoguista que se ocupa de redefinir los diálogos, insertando también unas notas que sirven al actor doblador en el momento de la actuación, como el timbre de la voz, el ritmo o la presencia de elementos que pueden afectar la manera de hablar (el actor se está riendo, o llorando, o comiendo, etc.); en esta traducción, el dialoguista se preocupa de la calidad de la traducción desde un punto de vista lingüístico y cultural, y adapta las frases traducidas con el movimiento de los labios de los actores en la versión original.

A este punto del proceso, el director de doblaje se ocupa de elegir a los actores dobladores, haciendo unas pruebas, teniendo en cuenta el género, el timbre vocal y la caracterización física del actor original.

Cuando el guión está traducido de manera definitiva, el asistente de doblaje divide el vídeo en diferentes secciones en las que aparece un personaje (*anelli* en italiano o *boucles* en francés), indicando el código de tiempo de cada porción, y organiza los turnos de los actores dobladores. Estas porciones de vídeo suelen ser divididas con criterios narrativos, respetando la duración de la escena y pueden tener una longitud variable, desde las cinco líneas, como en Alemania, diez líneas, como en Italia y España, hasta unas veinte líneas en Francia; de esta manera, el actor doblador puede representar sus líneas sin necesidad de mirar el guión, y poder focalizar su atención sobre el movimiento de los labios de actor original y la escena en general.

Después de estas fases preliminares, se realiza el verdadero doblaje; los actores dobladores, el director de doblaje y el técnico de sonido trabajan juntos en el estudio de grabación (en algunos países, como Italia o Alemania, suele estar también el asistente de doblaje); el estudio está dividido en dos partes, una sala de control donde se encuentran el director de doblaje y el técnico de sonido, y el sala de grabación, donde se encuentran los actores dobladores y el asistente de doblaje. El director de doblaje proporciona algunas indicaciones a los actores dobladores y, según el tiempo a disposición, se hacen unas pruebas. Las líneas de los actores dobladores suelen ser grabadas en pistas, que son sincronizadas en una fase posterior por el técnico de sonido. En los casos de escenas con más de un personaje que habla, como por ejemplo las escenas con diálogos, con personas en el fondo, etc., se suele grabar cada pista de manera individual y luego unir las en el vídeo, para garantizar una mejor calidad de la sincronización; esta manera de proceder es necesaria para aquellas voces que son “efectadas”, es decir, que tienen un particular tipo de caracterización, por ejemplo las que se encuentran a una distancia diferente de las otras, o proceden de un aparato eléctrico (el teléfono, la televisión, etc.). Aunque esta sea la forma principal de grabación de diferentes voces en la misma escena, no es inusual que se graben las diferentes voces en el

mismo momento, con todos los actores dobladores de la escena en el estudio de grabación, sobre todo en los casos de doblaje que no disponen de mucho tiempo, o que no necesitan un alto nivel de calidad, o que simplemente funcionan mejor si el intercambio de palabras es real (pensemos a una escena en la que los actores que discuten se interrumpen el uno al otro). Durante la fase de grabación, el asistente de doblaje se encarga de controlar que las líneas que el actor doblador pronuncia estén efectivamente correctas y que se adapten a los movimientos de los labios del actor original.

Es ahora responsabilidad del técnico de sonido juntar y sincronizar las diferentes pistas sonoras: las voces de los actores (después de modificar las voces con efectos, si es necesario), los ruidos de fondo y la música o las canciones que acompañan las escenas.

El doblaje se puede ahora definir completado; el producto final es enviado al distribuidor o a la compañía que lo había pedido para que pueda ser reproducido en los cines o en televisión.

### **1.5 – Los obstáculos al doblaje.**

El proceso de doblaje, tratando textos multimediales como películas, series de televisión, documentales, etc., está fuertemente ligado al mercado internacional que, como se sabe, está sujeto a numerosos límites y que tiene que luchar con muchos obstáculos y problemas que pueden afectar no solo a la calidad externa del producto, determinada por los medios que se emplean para realizarlo, sino también su valor en términos de valor artístico y resonancia cultural.

Seguramente, uno de los aspectos más importantes que afecta al proceso de doblaje es el limitado tiempo en que el doblaje de productos audiovisuales extranjeros tienen que ser realizados. Los tiempos muy reducidos determinan un empobrecimiento de la calidad del texto en todos los niveles del doblaje, desde la traducción hasta la actuación, incluso en el caso de productos de alta calidad que por varios motivos no suscitan en el país de llegada el mismo interés que había

obtenido en su país. Los beneficios económicos del producto parecen ser más importantes que la calidad el producto mismo a la cual se presta tanta atención cuanta es necesaria para asegurarse el suficiente número de espectadores.

Otro fenómeno que afecta al doblaje de manera externa es la censura; aparte de la censura de tipo lingüístico, que se realiza sobre todo evitando el uso de difemismos, existen todavía formas de censura que nacen de motivos políticos o ideológicos. La censura en el doblaje nació en Europa con el nacimiento de los totalitarismos, que aspiraban a conservar la identidad nacional también a través del control de la circulación de películas extranjeras, que se manifestaba a veces con cambios (para que se adaptara con los ideales del regimen), algunas veces eliminando las partes consideradas “peligrosas” y otras veces impidiendo completamente su traducción y circulación en cualquier forma. Aparte de las cuestiones ideológicas, la censura de algunos elementos en la traducción de un texto puede ser un factor determinante en la comprensión, o más bien en la falta de comprensión de dicho texto, que acaba inevitablemente por quedarse mutilado de una parte muy importante, incluso fundamental, en los textos de naturaleza artístico-literaria.

### **1.6 – El lenguaje del doblaje.**

La televisión y el cine representan hoy en día probablemente las formas de comunicación lingüístico-cultural más extendidas que más son utilizadas a nivel cotidiano; no es, por lo tanto, difícil entender cuánto estos dos medios puedan influir sobre los procesos lingüísticos y cognitivos de las personas. Por eso, una de las cuestiones sobre la que se ha discutido mayormente es el tipo de lenguaje por el cual los textos multimediales y el doblaje de estos textos están caracterizados; como toda forma de comunicación dramática, el lenguaje de las películas y de las series de televisión está prescrito, una oralidad prefabricada cuyo fin es parecer natural y espontánea. Así Marco Cipolloni habla de este tema:

Nel cinema la lingua è situata dentro di un altro linguaggio, ma in una posizione capace di modificare il processo di significazione da cui dipende la nostra percezione di quel linguaggio. Il doppiaggio non opera mai sulla lingua in

astratto, ma sempre su una lingua in situazione, cioè sulla consapevolezza che questa lingua è parte di linguaggio [...], nel quale la lingua usa le risorse della letteratura, tra le altre cose, per riprodurre una forma strumentale e paraletteraria dell'oralità (è quello che qualcuno qui ha chiamato «doppiaggese»). Questa connotazione novecentesca definisce la lingua del doppiaggio come oggetto realistico. E realistico è diverso da reale, è un po' sinonimo di convenzionale e, come tale, dotato di un elevato potenziale di relazione, ma anche di una parallela e non eludibile vocazione all'autoreferenzialità e all'autoistituzionalizzazione, cioè a qualcosa che non fa riferimento né alla norma della lingua d'arrivo, né alla norma della lingua di partenza, ma a una terza norma, autoreferente e autoistituzionalizzante.<sup>5</sup>

Se trata, entonces, de un tipo de lenguaje que existe como fenómeno contradictorio, que vive gracias a la coexistencia de elementos del lenguaje cotidiano (siempre y cuando no estemos hablando de textos cargados de énfasis poético, como en las obras del teatro clásico) y elementos que necesariamente deben existir para que el texto pueda ser entretenido y provocar curiosidad, emoción y transmitir al espectador el mensaje que el director quería vehicular. Este nuevo tipo de lenguaje es socialmente aceptado por los espectadores hasta el punto que no nos damos cuenta de esta contradicción; paradójicamente, si escucháramos un diálogo de un película totalmente espontáneo o que es caracterizado por una lenguaje 'normal', el que utilizaríamos con nuestros amigos, padres, etc., nos daríamos inmediatamente cuenta de que algo no funciona, que la del doblaje no es la manera habitual de escuchar a un actor, y acabaríamos por definir dicho diálogo inadecuado y aburrido. Esta aceptación frente al lenguaje del doblaje se da, en mi opinión, solo en algunas formas de doblaje, solo a determinadas lenguas; en Italia, aceptamos sin problemas películas procedentes de países anglófonos o de habla alemana, pero todavía muchas personas encuentran dificultades al ver algunas películas dobladas del español o del francés, porque les parecen raros o de escasa calidad. Se trata, de hecho, de lenguas que se diferencian mucho del inglés y del alemán y que son más elaboradas desde el punto de vista, por ejemplo, de la comunicación no verbal (pensemos en los gestos que los españoles e italianos hacemos hablando) y que por lo tanto necesitan de un mayor esfuerzo para ser aceptadas.

En el caso de textos multimediales doblados, el traductor y sobre todo el dialoguista tienen que escribir un texto que sea adecuado con respecto al texto

---

<sup>5</sup> E. Di Fortunato, M. Paolinelli (1996: 43).



inicial (en un lenguaje extranjera) y al texto de llegada (en la lengua del espectador), y que acaba inevitablemente por ser un texto que contiene aspectos de ambos.

Una de las características principales de la lengua del doblaje es en general el equilibrio entre el lenguaje escrito y oral. La estructura sintáctica es sencilla y flexible, aspecto que se denota sobre todo en la estructura pragmática con una preferencia por la tematización de los elementos de los que se está hablando.

El léxico es normalmente bastante limitado, se evitan las sinonimias o el uso de palabras poco recurrentes en la lengua estándar (cuando no sea estrictamente necesario para el contexto de la escena), se eligen palabras que respeten la sincronía labial de la versión original, y los grupos de palabras que puedan resultar raros o cacofónicos. Por ejemplo, en el doblaje italiano de *Interstellar* (2014) dirigida por Christopher Nolan, el verbo *prendere* es utilizado dieciseis veces (sin tener cuenta de los casos en que tiene valor locucional); este mismo verbo fue utilizado para traducir siete verbos ingleses, *take* (seis veces), *grab* (dos veces), *get* (cuatro veces), *bring* (una vez), *catch* (una vez) *make* (una vez) *have* (una vez). Nunca en esta película se utilizan sinónimos de *prendere*, ni siquiera en casos en que serían aceptables desde un punto de vista semántico y de sincronía labial.

Se está también registrando un uso cada vez mayor de términos extranjeros, sobre todo del inglés, que sigue la cada vez mayor estandarización lingüística en el uso de palabras de otras lenguas (en particular, las de carácter técnico). Podemos ver este fenómeno utilizando otra vez como ejemplo el doblaje italiano de *Interstellar*: en la película hay unas doce palabras inglesas pertenecientes al ámbito mecánico y de la ingeniería que no han sido traducidas y aparecen en inglés, como por ejemplo *airlock*, *fly-by-fire*, *lender*. Si esta película hubiese sido dirigida hace unos veinte años, es muy probable que más de la mitad de estas palabras hubiera sido traducidas en italiano, sobre todo las que tienen traducción en italiano, como *override*, *ping*, *feedback*, etc.

Para garantizar una mejor comprensión del texto por parte de los espectadores, se insertan o se mantienen lo más posible las formas deícticas o más explícitas, de manera que se tengan más informaciones de carácter contextual. Por ejemplo, en el doblaje en francés de la serie *N.Y.P.D. Blue*, enseñando unas fotos, la protagonista dice:

DONNA: Ah, I think you showed me this one before.

En la versión francesa, el dialoguista prefirió explicitar el objeto para que no hubiera dudas sobre el objeto del que se estaba hablando:

DONNA: Euh, je crois que vous m'avez déjà montré cette photo-

Según las características de las dos lenguas, se pueden llevar a cabo fenómenos de restricción o extensión para que se mantenga la longitud de las frases en la versión doblada; esto consiste mayormente en el uso o en la elisión de prefijos (sobre todo verbales), pronombres personales, en el uso de subordinadas implícitas o explícitas, etc.

Desde el punto de vista fonético, se suelen seguir las reglas de la lengua estándar y, en los casos de pronunciación particular por parte del actor en la versión original, se suele modificar la entonación, y solo en casos muy particulares se modifican los sonidos; en los casos de diferencias de naturaleza diatópica, se solía utilizar en el pasado variantes regionales de la lengua de llegada, pero esta práctica se ha ido perdiendo a causa de la sensación de inadecuación que provocaba, determinando una inevitable pérdida de comprensión de los elementos fonéticos del personaje en cuestión y una homogenización lingüística en la manera de hablar de los personajes. Por último, la entonación, sobre todo en el caso de las preguntas, es menos marcada para que no puedan ser percibidos rasgos dialectales de la lengua de llegada; esta falta de territorialidad, esta 'lengua neutra, en el sentido literal de la palabra, de una lengua perteneciente a un lugar que no existe, es en mi opinión el rasgo que más contribuye en hacer de la lengua del doblaje un idioma artificial.

Un fenómeno importante del lenguaje del doblaje que ha sido estudiado mucho por los teóricos de traducción multimedial es la traducción de las formas

alocutivas; con esta expresión se entiende el conjunto de elementos de una lengua que permite vehicular determinados significados sociales. En lenguas como el italiano, el español y el francés, la alocución (que forma parte de la llamada deixis social) se realiza en el pronombre y en el verbo; en lenguas como el inglés, se puede realizar también a nivel verbal, pero de manera más débil que en las lenguas citadas antes, y sobre todo a nivel léxico. Como es previsible, esto determina una dificultad para el traductor y el escritor, que se encuentran en la situación de traducir fenómenos de las lenguas de carácter gramático-social.<sup>6</sup> En su artículo *L'allocuzione nel doppiaggio dall'inglese all'italiano*, Maria Pavese explica el tipo de realización alocutiva en inglés y explica cómo estas formas son traducidas en los doblajes al italiano; uno de los elementos que más se suele oír en las versiones italianas de películas en inglés, es el uso de la forma verbal de respeto (sobre todo en el tiempo imperativo) con el vocativo del nombre simple, (como por ejemplo "*Ascolti, ascolti, Tom,...*") o también con el vocativo del apellido, (como por ejemplo "*Mi aspetti, signor Brown, mi aspetti*"). La primera forma se suele encontrar en las situaciones en que entre los interlocutores existe un relación de media confianza, como por ejemplo entre un profesional y su cliente, y no suele ser recíproca, es decir es normalmente utilizada por la figura más 'alta', de mayor prestigio; la segunda, en cambio, se utiliza en los casos de formalidad recíproca. (Heiss, Bosinelli, 1995: 120-127). El uso de estas formas ha sido hoy inconscientemente aceptada por la mayoría de los espectadores, que no se dan cuenta en el uso cinematográfico o de la televisión de su naturaleza equivocada o, más bien, inadecuada; ningún hablante italiano utilizaría vocativos (que son, de todos modos, poco utilizados en el lenguaje oral) con verbos en la forma de respeto, con la excepción de la forma con el apellido, más natural pero todavía demasiado formal y que puede tener un maticiz de agrevisidad. Es posible encontrar este mismo tipo de problema con el doblaje de películas españolas en italiano; en las dos lenguas, como se ha dicho, las formas alocucionales de cortesía se manifiestan de la misma manera, a nivel pronominal y verbal, con una correspondencia casi simétrica; de hecho, en ambas lenguas, la forma de cortesía de singular se realiza con un pronombre, *lei* en italiano y *usted* en español,

---

<sup>6</sup> Para mayores informaciones sobre el aspecto cultural del doblaje véase el capítulo 3.2.6.

seguido por el verbo en tercera persona de singular, mientras que la construcción en plural es diferente, porque el español emplea el pronombre *ustedes* con el verbo en tercera persona de plural, y el italiano no hace distinciones y siempre utiliza la segunda persona de plural. Normalmente, los italianos estamos acostumbrados a aplicar otros recursos lingüísticos para marcar la distancia comunicativa en plural; en textos traducidos del español, estos recursos pueden no estar presentes, determinando una dificultad para el espectador/lector en entender el tipo de relación entre los hablantes. Además, se registra en los últimos años una tendencia en español a utilizar formas deícticas personales de confianza, ya sea con los desconocidos ya sea con personas entre las cuales hay una distancia de tipo social o de edad: por ejemplo, como se verá en el capítulo dedicado al análisis del doblaje, en las escuelas españolas (incluso en las universidades), es común el uso del trato de confianza por parte de los estudiantes hacia los profesores o hacia personas mayores; en Italia, esta distancia es lingüísticamente marcada y sería muy difícil aceptar formas de confianza en las situaciones descritas antes; en la traducción, estos fenómenos pueden llevar a utilizar formas que no se utilizarían en el discurso normal en italiano y que, además, podrían crear relaciones de distancia o de formalidad entre los personajes que no son equivalentes a aquellas de la versión original.<sup>7</sup>

Otro fenómeno lingüístico que afecta al lenguaje y que tiene un papel importante desde un punto de vista cultural es el fenómeno de los disfemismos: con el término disfemismo se entiende el conjunto de palabras y expresiones que sirven para ofender, degradar, denigrar y humillar a otras personas, como las palabrotas, las groserías, las imprecaciones y los apodos despectivos. El disfemismo es una forma de tabú, de “palabras prohibidas” que las personas suelen o deberían evitar, sustituyéndolas por eufemismos, palabras con el mismo referente de naturaleza más neutra. Durante muchos años, la tendencia general en el ámbito de la traducción para el doblaje consistía en evitar formas disfemísticas en las versiones traducidas para que el público, que utilizaba la televisión y el cine como forma de aprendizaje de la lengua, no se acostumbrara a utilizar estas palabras y

---

<sup>7</sup> Para algunos ejemplos sobre este aspecto, véase el capítulo 3.2.6.

expresiones en la vida cotidiana. En casi veinte años de cine, casi la mitad de los difemismos se ha perdido detrás de esta operación de “enseñanza limpia” de la lengua hablada. En los últimos años, los teóricos de la traducción han empezado a desenterrar este asunto, manifestando sus dudas sobre el tipo de producto que se crea si un texto es privado de esta área del lenguaje; el tipo de mensaje comunicativo que transmiten, su función de vehicular de manera directa e inequívoca un determinado sentimiento no puede ser olvidada o evitada por un traductor porque, haciendo así, va a destruir una parte importante del texto. Pensemos en cuánto se perdería de una película de Quentin Tarantino o Brian de Palma, si se quitaran todas las palabrotas y las groserías y cómo se arruinaría un discurso entre dos criminales si, en vez de oír “*Holy shit!*”, oiríamos “*Oh gosh!*”. Esta actitud sigue conservándose todavía en el doblaje moderno, donde se intenta eliminar muchas las formas del lenguaje vulgar que no son estrictamente necesarias para la comprensión del texto; se denota, como lo define Fay R. Ledvinka un comportamiento de tipo moralista, que está dispuesto a sacrificar y censurar una forma de comunicación que tiene un significado preciso (el tipo de lenguaje del personaje depende de su estatus social, su nivel de alfabetización, su grado de adecuación sociolingüística de tipo diáfasisico, etc.) para garantizar la conservación, en un texto de tipo cultural (tanto novelas como películas), de una supuesta “lengua aceptable”. (Ledvinka, 2011: 22).

### **1.7 – El elemento cultural en la traducción para el doblaje.**

La traducción de un texto audiovisual, como todos tipos de texto, implica la necesidad de traducir, o más bien, transmitir un conjunto de informaciones que no se sitúa solo a nivel superficial, que no está estrictamente ligado a las formas lingüísticas y gramaticales, sino que se encuentra en un nivel más profundo de naturaleza cultural; esta dimensión del texto es más difícil de establecer y comprender y es, por esto, más difícil de traducir.

Dos son las dimensiones principales en que el elemento cultural puede realizarse: por un lado la dimensión socio-lingüística, el conjunto de informaciones que la

lengua puede dar sobre un individuo que la usa, como el género, la edad, el nivel social y de instrucción, el lugar de procedencia, etc.; la segunda dimensión es de carácter más semántico, y hace referencia al conjunto de conocimientos generales y esquemas culturales que una determinada persona tiene según su país de procedencia.

La dimensión que más me interesa tratar aquí es la segunda, la manera que se suele utilizar para traducir los nombres, expresiones y referencias que se pueden definir específicas de algunas culturas. Uno de los conceptos más importantes que el traductor debe tener en cuenta en la traducción de tipo cultural es la ‘equivalencia funcional’: con este término se indica el tipo de correspondencia que debe haber entre las dos versiones de un texto de cualquier tipo. El texto traducido tiene idealmente que transmitir las mismas impresiones e ideas del texto original, de lo contrario, parte del conjunto de información de este será perdido y podrían darse problemas de comprensión. Por ejemplo, en la película *The big Lebowski* (1997) dirigida por los hermanos Cohen, encontramos una frase en que se puede ver aplicado este fenómeno; en la escena en que “el Fino” y Walter van a casa de Larry, un chico que les había robado el coche, para preguntarle dónde ha metido un maletín lleno de dinero, Walter pregunta muchas veces al chico “*Is this your homework, Larry?*” enseñándole la hoja de un examen, supuestamente de Larry, llena de signos rojos y con una nota. En la versión italiana, esta frase fue traducida con: “*Questo è un tuo compito, Larry?*”; como se puede ver, se ha eliminado en italiano toda referencia al hecho de que se trate de un deber hecho en casa, y, en mi opinión, esta elección ha sido hecha por dos motivos: primero, la necesidad de respetar la isocronía silábica de la frase en la versión inglesa y, segundo, el hecho de que el espectador italiano no está acostumbrado a ver un deber hecho en casa evaluado, como en el caso de un examen.

En otros caso, el tipo de fenómeno cultural que se tiene que transmitir concierne al tipo de lenguaje que los personajes utilizan; es este el caso de jergas, o formas dialectales que caracterizan los diálogos de la versión original que, siendo muy difícil de traducir, son a menudo eliminados. Por ejemplo, en la película *La vita è bella* (1997) dirigida por Roberto Benigni, uno de los aspectos más importantes y

que más contribuyen a dar la atmósfera general, es la manera muy divertida y particular de hablar del protagonista, Guido Orefice (interpretado por el mismo Roberto Benigni), típica del italiano de Toscana; en la versión inglesa de esta película, se ha mantenido la caracterización divertida, y el fuerte acento italiano. Este recurso es, en mi opinión, bastante eficaz desde el punto de vista de la equivalencia funcional porque en ambos casos, se transmite la sensación de divertimento y alegría a través de una forma socio-lingüística caracterizante, el inglés ‘italianizado’ en la versión doblada y el acento de Toscana en la versión original.

Otro tipo de problema para el traductor/dialoguista puede ser de naturaleza léxica, cuando tiene que traducir palabras que no existen en la lengua de llegada o que están culturalmente marcadas. En este caso, se pueden dar dos situaciones: la primera es el caso de una palabra que es conocida por el lector/espectador medio para el cual la traducción está hecha y que por lo tanto puede ser utilizada en su forma original porque forma parte de un conjunto de conocimientos generales que un determinado grupo social posee (por ejemplo, un italiano conoce el significado de palabras como *cocktail*, *siesta*, *führer*, *tailleur*, ect.); la segunda es el caso de palabras que no suelen ser conocidas por el público y que no se pueden traducir. Un ejemplo de este segundo caso puede ser un diálogo de la película *Los amantes pasajeros* (2013) dirigida por Pedro Almodóvar en una escena con personajes españoles y un mejicano; uno de los personajes españoles pregunta al mejicano:

Benito: ¡No hombre! ¿Los sudacas creéis que se arregla todo matando?

Infante: Solo en las situaciones límites. Y no soy sudaca, soy mejicano.

Esta frase ha sido traducida en italiano:

Benito: Andiamo, no! Nel Sudamerica risolvete tutto a mazzate?

Infante: Solo nelle situazioni limite. E non sono sudamericano, sono messicano.

En este caso, se trata de una palabra, *sudaca*, con la que se indica de forma despectiva a las personas de Sudamérica. No solo esta palabra no existe en italiano y no forma parte del conjunto de conocimientos culturales de un espectador medio sino que, además, se trata de una palabra que no se puede

traducir en italiano. La versión italiana contiene un error, porque trata a Méjico como un país que no se encuentra en sur América pero es, en mi opinión, la mejor manera de traducir este diálogo.

Este segundo caso pueden también forma parte aquellos nombres, normalmente de expresiones fijas o de marcas comerciales, típica de un país; por ejemplo, en el doblaje italiano de *El amante bilingüe* (1993) dirigida por Vicente Aranda, algunos nombres son eliminados y sustituidos por nombres comunes más general, como por ejemplo *Las Ramblas* que se convierten en *il viale* (calle, avenida), *El Corte Inglés* que se convierte en *i grandi magazzini* (los grandes almacenes), y la *Generalitat* que se convierte en *il governo regionale* (el gobierno regional). Un espectador español no tendrá dificultad en entender qué es, por ejemplo, El Corte Inglés pero esta marca de tienda no es bastante conocida en Italia para ser utilizada sin una explicación y fue, por lo tanto, sustituida con una forma genérica, aplicando la técnica de la generalización.

## **1.8 – Traducción y sincronía**

Como ya se ha dicho en más de una ocasión, la simple traducción de los textos multimediales no es suficiente para que el doblaje pueda definirse de buena calidad; el dialoguista tiene también que adaptar los diálogos de manera que, cuando sean representados por los actores dobladores, puedan parecer reales. Es posible obtener este fin respetando la sincronía con los sonidos de la versión original. Podemos distinguir dos dimensiones principales de sincronía, la sincronía cuantitativa y la sincronía cualitativa.

Con sincronía cuantitativa se indican todos los recursos que se aplican para que una frase de la versión doblada sea de la misma longitud de la versión original, que el actor doblador empiece a hablar cuando el actor abre la boca y que termine cuando el actor la cierra. Los dos procedimientos más simples que se aplican para llegar a este fin es la reducción o la ampliación de las frases; en el primer caso, por ejemplo, frente a palabras con el mismo significado, se elegirán las más cortas



o se eliminarán algunos elementos de la frase de menor importancia, como los pronombres sujeto (si pensamos en lenguas como el italiano o el español donde no es siempre necesario explicitarlos) o, más simplemente, con una actuación más rápida por parte del actor doblador, aunque en algunos casos pueda ser exagerado con respecto al movimiento de los labios del actor original y parecer inadecuado. En cambio, si la versión de llegada fuera más breve, se aplicarán los mismos recursos que antes de manera contraria, con la introducción de más elementos, como pronombres sujetos, formas verbales analíticas o modales, o con una actuación más lenta (este recurso, a diferencia de la actuación más rápida, suele ser percibido menos por el público y resulta más real).

Con sincronía cualitativa, se entiende todo el conjunto de fenómenos externos a la simple forma lingüística que puede afectar la elección de una palabra o su posición dentro de la frase en la versión traducida. Dentro de este grupo encontramos:

- La sincronía labial: se trata de la correspondencia que debe haber entre los movimientos de los labios del actor en la versión original y del actor doblador. Se intentará, entonces, respetar el tipo y el grado de cierre o abertura vocálica de los sonidos, como por ejemplo [b], [p], [d], [t] y [m] que, siendo oclusivos, necesitan de un cierre total y una consecuente abertura en su pronunciación, [f] y [v] que necesitan de un semi-cierre, [a] y [e] que implican una abertura total de la boca, [i] que necesita un semi-cierre, o [o] y [u] que necesitan de un redondeamiento de los labios. Este tipo de sincronía no solo afecta a la elección de la palabra, sino también a su posición en la frase, que puede ser modificada con respecto a la versión original para adecuarse a los labios, determinando una mayor complicación por parte al dialoguista en traducir el texto. La atención a la sincronía labial puede ser evitada en los casos de escenas en que el actor no se ve, por ejemplo, si se trata de una narración de fondo, si está de espaldas, o si está lejos de la cámara; en cambio, será estrictamente necesario en las escenas donde su boca se ve bien, como en los primeros planos.

- Sincronía gestual: otra cuestión muy importante es el tipo de movimientos implicados en la escena que hay que doblar. Si se trata de una escena en que el actor indica un objeto o una dirección, o toca algo, y al mismo tiempo habla de este elemento utilizando formas que lo especifican (por ejemplo, formas deícticas como *esto, eso, aquí, allá*, etc.), el dialoguista tendrá que asegurarse que las correspondientes formas que lo especifican sean pronunciadas en el mismo momento en que se realizan los gestos y movimientos en la pantalla. Podemos ver un ejemplo particular de empleo de la sincronía gestual en el capítulo 1, temporada 5 de *Padre de familia* (*Family guy* en inglés, *I Griffin* en italiano); en este capítulo podemos ver una escena en que el protagonista, Peter Griffin, está hablando con sus amigos de un examen de próstata hecho por su doctor, el doctor Hartman, y describe este examen como un caso de violencia física diciendo, al final:

PETER: We've all been victims of Doctor Hartman's "prostate exam"

En la versión original, el personaje de Peter hace con los dedos el gesto de las comillas (indicado con comillas en la cita) para expresar sus dudas sobre la regularidad del examen. En la versión italiana del doblaje, Peter dice:

PETER: Siamo stati tutti vittime dell'esame della prostata ad opera del "dottor Hartman"

Como se puede ver, en la versión italiana, el orden de las palabras ha sido modificado; de esta manera, el elemento que aparece en la actuación en el momento de las comillas es *dottor Hartman* y no *esame della prostata* como en la versión original; este desplazamiento no es completamente equivocado y podría funcionar, porque en ambos casos se señala un elemento que es puesto en duda por el personaje, pero se percibe claramente la artificialidad de la traducción y de la escena. En mi opinión, esta escena había podido ser traducida de manera diferente, manteniendo el orden de los elementos de la versión original, y entonces, el significado original de la escena y de la frase:

PETER: Siamo stati tutti vittime del dottor Hartman e del suo "esame della prostata"

- Sincronía rítmica: con este tipo de sincronía se entiende la adecuación del actor doblador a la manera de hablar del actor original. Se dará, por lo tanto, atención a las escenas en que el actor está susurrando, gritando o riendo mientras habla; también será necesario modificar la pronunciación de las palabras en las escenas en que el actor está comiendo o tiene algo en la boca.



## 2 - LA PRESENTACIÓN DEL CORPUS: FÍSICA O QUÍMICA

### 2.1 – La obra

*Física o Química* es una serie de televisión creada por Carlos Montero que fue transmitida desde el 4 de febrero de 2008 hasta el 13 de junio de 2011. La productora de televisión que se ocupó de su realización fue Ida y Vuelta Producciones de Ficción S.L., con sede en Madrid; fue fundada el 27 de febrero de 2002 como productora de series y programas de televisión (entre los más importantes junto a *Física o Química* encontramos, por ejemplo, *Motivos Personales*, *Verano Azul* y *Círculo Rojo*) y sobrevivió hasta el 21 de octubre de 2011, cuando entró a formar parte de la productora Grupo Boomerang TV. La serie fue transmitida por en canal privado Antena 3, que nació el 25 de enero de 1990 y tiene su sede en Madrid. Los capítulos fueron transmitidos en España durante un periodo de tres años y medio, por un total de siete temporadas y setenta y siete capítulos. Después del final de la séptima temporada, se anunció la continuación de la serie en el canal Neox, pero este proyecto fue luego abandonado.

La versión italiana de esta serie de televisión, *Fisica o Chimica*, fue transmitida desde el 4 de septiembre de 2010 hasta el 19 de marzo de 2012. La emisora de la serie fue Rai 4, canal italiano que nació en 2008 y que transmite mayormente series de televisión, animes y películas. La empresa de doblaje que se ocupó de la transposición en italiano fue la BiBi, famosa por el doblaje de otras series de televisión, como por ejemplo *The Shield*, *The O.C.*, *The Sopranos*; el director del doblaje fue Paola Majano, que supervisó la versión italiana de todas las temporadas. En Italia, la serie continuó hasta el capítulo nueve de la quinta temporada, después del que la serie fue suspendida por la productora de televisión italiana a causa de las fuertes críticas hechas por el público por la presencia en dicho capítulo de escenas de intimidad entre dos personajes homosexuales.

*Física o Química* fue transmitida en casi veinte países, en algunos casos de forma doblada, como en Italia, Francia o Portugal o en lengua original subtitulada; en Estados Unidos, en lugar de transmitir la serie original, se decidió crear una

versión nueva, *Relaciones Peligrosas*, hecha por Telemundo (cadena de televisión americana que transmite películas, series y programas en español para los hispanohablantes) en que se retoman como libre inspiración los acontecimientos de la serie española. En Francia, la serie fue transmitida con el título *Physique ou Chimie* y sufrió cambios en el nombre de los personajes, en los créditos de apertura, que están completamente en francés, y en la relación entre algunos de los protagonistas. También existe una versión rusa de la serie, hecha por el canal CBC con el título *Физика Или Химия*, traducción literal de la versión española; esta versión es mucho más fiel que la versión americana porque, aparte del nombre de los personajes, se han mantenido todas las figuras y sus papeles, y se siguen los acontecimientos de manera casi igual (casi todas las escenas fueron copiadas exactamente como son en la versión original).

Los acontecimientos de la serie toman lugar en un colegio de Madrid, el Colegio Zurbarán; los protagonistas son alumnos, profesores, empleados de la escuela y otras figuras más o menos recurrentes a lo largo de la serie que están alrededor de los personajes principales, como padres, maridos y mujeres, parientes, etc.. La serie obtuvo un éxito muy grande (un media de share de 15,5%) debido al grado muy alto de identificación con las ambientaciones y las situaciones cotidianas que se tratan, como la vida en la escuela y la vida familiar, los problemas de amor y amistad entre adolescentes y adultos, y algunos temas muy importantes y discutidos no solo del mundo juvenil sino también de la esfera social y humana, como por ejemplo las drogas, el alcohol, las modas y las tendencias, la diversidad, el racismo, la homosexualidad y la homofobia.

El reparto de la serie está compuesto, en su totalidad, por casi sesenta actores. Muchos son los personajes nuevos que aparecen en cada temporada y muchos son los que dejan la serie; solo tres son los actores que están presentes en todas las siete temporadas, Javier Calvo (Fer), Andrea Duro (*Yoli*, Yolanda), ambos alumnos y Ana Milán (Olimpia), profesora de inglés.

Los lugares en que fueron realizadas las escenas son principalmente dos:

- El colegio Zurbarán: es la escuela en que estudian los alumnos y trabajan los profesores. En los varios capítulos se pueden ver escenas rodeadas en todas las partes del colegio, desde las aulas, los pasillos, la sala de profesores, hasta los aseos y el patio.
- El piso de los profesores: es este el segundo escenario que aparece más frecuentemente en la serie. Se trata de un piso de tres habitaciones en el que viven algunos de los profesores de la escuela; este piso es alojado, al comienzo de la serie, por Irene y Blanca y es luego cedido a otros personajes a medida que se van de la serie o se mudan. Violeta es el único caso de alumna que vive por un periodo en el piso por ser sobrina de Irene;
- Junto a estas dos ambientaciones, fueron utilizados otros escenarios, sobre todos de ambientes domésticos (las casas de los otros personajes), o lugares externos de Madrid y sus suburbios.

## **2.2 – Los personajes principales y sus rasgos lingüísticos.**

En la serie, los personajes principales son alumnos y profesores; junto a estos, encontramos otras figuras recurrentes, como los padres, los amigos de los protagonistas y varios personajes externos. Se dará, a continuación, una descripción de estos personajes (solo de los que aparecen en las temporadas cuyo capítulos serán analizados) dando también unas informaciones muy breves sobre el tipo de lenguaje que utilizan.

En el claustro de profesores encontramos:

- Irene: es la profesora de filosofía. Es una mujer inteligente y pasional; detrás de su espíritu de mujer libre se esconde una trabajadora que se dedica mucho a su trabajo y a sus alumnos. En las primeras dos temporadas tiene un relación secreta con uno de su alumnos, Isaac, al cual siguen otras más breves con otros hombres. Se va al final de la cuarta temporada para regularizar su matrimonio con Thomas, profesor temporal de inglés con el cual, como se descubre en el último capítulo de la serie, va

a tener un hijo. Tiene un lenguaje simple y natural, una actitud tranquila que le permite expresarse siempre de manera clara y concisa, sin dudas y sin incertidumbre;

- Blanca: es la profesora de letras. Es una mujer muy tímida y reservada, tiene muchas dificultades para relacionarse con las otras personas, en particular con los hombres; víctima de la inseguridad, no es capaz de decidir con quién casarse entre Martín y Berto (camarero del bar de la escuela) y esto la lleva a irse del colegio y de España para refugiarse en Nueva York, donde se queda hasta el final de la serie. En su lenguaje son frecuentes las repeticiones, los tartamudeos y las pausas que encuentran algunas dificultades al ser realizados en la versión italiana;
- Olimpia: es la profesora de inglés y, durante un periodo, también directora de la escuela. Es una mujer muy fuerte y autoritaria, que sabe lo que quiere y lucha por ello; a veces cínica y amargada, siempre está presente para ayudar a quien lo necesite. Es, como ya se ha dicho, uno de los pocos personajes que está presente a lo largo de todas las temporadas. Es, según mi opinión, uno de los personajes mejor realizados desde el punto de vista de la caracterización lingüística y uno de los más amados de la serie, por eso se mantuvo su presencia en cada capítulo; su manera de hablar es muy clara y segura, muy directa y llena de chistes e indirectas hacia todos;
- Adolfo: es el jefe de estudios y padre de Roque. Es un hombre bastante serio con un gran respeto por su trabajo, vigila de manera muy atenta lo que pasa en la escuela y puede ser severo y comprensivo según las situaciones. Deja la escuela en la cuarta temporada para dedicarse a escribir. Es muy directo en su forma de hablar pero, a pesar de su posición de respeto, no tiene un lenguaje particularmente formal y refinado; de hecho, muchas son las escenas en que dice palabrotas y groserías o utiliza formas coloquiales;
- Clara: al comienzo de la serie es la directora del colegio, y se ocupa por un periodo de las clases de inglés. Es una mujer muy tranquila, reflexiva y pragmática, resuelve en muchos casos los problemas de la escuela y entre los personajes. Se va de la escuela en la sexta temporada para mudarse a



Argentina con Ricardo, hombre de mantenimiento del cual se enamora. No destacan características particulares en su forma de hablar, solo su sencillez expresiva y un uso menor de disfemismos y vulgarismos;

- Jonathan: personaje que aparece solo en la primera temporada. Es el profesor de educación física y procede de México; tiene una relación con Blanca que no tiene un buen éxito porque tiene que volver a México por motivos familiares. Tiene un lenguaje juvenil y directo que le da problemas al relacionarse con los otros profesores, que le ven como a una persona poco madura e incapaz de enseñar; destaca también un trato diatópicamente marcado, porque habla utilizando el español de México. Como se verá en el análisis, esta característica se pierde casi completamente en el doblaje italiano;
- Martín: entra a formar parte de la serie en la tercera temporada. Es uno de los accionistas del colegio y se encarga de resolver los problemas del centro trabajando como director. Tiene una relación con Clara, que lo deja antes de casarse con él, y con Olimpia; se va en la sexta temporada después de robar dinero de la escuela. Es un hombre muy firme y severo; esto se refleja en su forma de hablar, muy educada, clara y formal, que va suavizándose a lo largo de la serie (por ejemplo, cuando llega a la escuela, Gorka le hace notar que nadie en la escuela habla utilizando la forma de cortesía ‘usted’);

Entre los alumnos encontramos:

- Yolanda “Yoli”: es uno de los pocos personajes que aparecen en todos los capítulos de la serie. Es una chica muy extrovertida y pasional; ya desde los primeros minutos del primer capítulo, se entiende su actitud muy libre en las relaciones con los hombres tanto que es considerada por sus compañeros una “zorra poligonera”. Su forma de hablar es claramente juvenil, destacan con respecto a los otros estudiantes una preferencia para las formas contractas de las palabras y, en algunos casos, formas sociolingüísticamente marcadas como la elisión de la [s] en final de palabra o antes de consonante, típica de algunas variedades del español;

- Fer: es este también uno de los tres personajes presentes en toda la serie. Es un chico homosexual, muy inteligente y sensible; tiene que luchar con los problemas ligados a su orientación sexual, a las consecuencias de su ‘salida del armario’ y a las relaciones que tiene con otros hombres, sobre todo con David, con el cual tiene altibajos a lo largo de toda la serie. Su forma de hablar es simple, no destacan rasgos caracterizantes o estereotípicos, aparte de las formas juveniles;
- Gorka: es el ‘matón’ de la serie. Es un chico muy agresivo y arrogante; contesta de forma maleducada a los profesores y no tiene miedo a pelear y pegarse con sus compañeros. Consuma sin problemas alcohol y drogas dentro de la escuela y crea, por culpa de su falta de juicio, muchos problemas a las otras personas. Se ve a lo largo de los capítulos un cambio bastante radical en su manera de portarse que lo lleva al final a ser un padre responsable y un buen trabajador. Su forma de hablar está inevitablemente caracterizada por expresiones muy informales que desembocan muy a menudo en formas vulgares y difemismos, que utiliza sin problemas tanto con sus compañeros como con los profesores;
- Paula: es una chica aparentemente muy tranquila y alegre, pero esconde debajo un mundo de inseguridades, sobre todo a nivel físico; muy fuerte es en ella el sentimiento de amistad, que hace de ella una persona con la cual es posible confiar y hablar. Se va de la escuela junto a Gorka, con el cual tiene un hijo, para mudarse y empezar a vivir como una familia. También aquí es difícil encontrar características particulares en su lenguaje, que se mantiene bastante neutro y siempre a nivel informal y juvenil;
- Julio: es un chico muy deportivo y lleno de energías; en los primeros capítulos está destrozado por la muerte de su hermano menor, Rubén, cuyo suicidio le recuerda siempre el valor de la comprensión y de la amistad hacia los más débiles, que en muchos casos pueden contar con él y con su ayuda. Se va del colegio en la quinta temporada, cuando, al regresar temporalmente de Cova a Madrid, decide irse con ella a Alicante para vivir juntos. Destaca en su forma de portarse un uso particularmente amplio de gestos y

movimientos de escenas que, en muchos casos, determinan en la versión italiana un sentido de inadecuación y artificialidad;

- Covadonga “Cova”: es una chica con una gran conciencia social y una fuerte actitud revolucionaria, lucha para mejorar el sistema escolar y está en la vanguardia en las manifestaciones y en las protestas. Tiene una relación con Julio, de la cual se aleja en la tercera temporada cuando se muda a Alicante; vuelve de forma esporádica en algunos capítulos para ocasiones especiales, como el nacimiento del hijo de Paula y Gorka. Su carácter revolucionario se refleja muy bien en su forma de hablar, rápida y a veces nerviosa, enriquecida por gestos y expresiones de la cara muy marcadas que acaban por parecer bastante artificiales en la versión italiana;
- Ruth: es una chica con fuertes problemas de personalidad, que empeoran con la muerte del padre en un accidente. Tiene relaciones con muchos de sus compañeros, pero acaba por ligarse a Cabano, como se ve en el último capítulo. A lo largo de la serie, tiene algunos problemas psicológicos y físicos, como bulimia y crisis de nervios, que la llevan a un intento de suicidio. Su lenguaje es generalmente nervioso y colérico, como en las escenas en que explota en crisis de nervios, donde su forma de hablar se hace muy rápida y que parece no funcionar muy bien en la versión italiana por su artificialidad;
- Cabano: es un chico atlético y guapo, muy cortejado por las chicas de la escuela. Es amigo de Gorka, con el cual comparte el alma rebelde y descarada; muchas son las ocasiones en que pelea con otros personajes creando problemas tanto en la escuela como afuera. Se va en la quinta temporada cuando se muda a Inglaterra para jugar en un equipo de fútbol muy importante. Su lenguaje, como el de Gorka, está caracterizado por muchos disfemismos y formas vulgares, junto a las normales formas juveniles; en este personaje son menores los elementos del lenguaje no verbal (gestos y movimientos de escena), lo que da, en mi opinión, una mayor naturalidad a la versión italiana.

### 2.3 – El lenguaje de la serie.

El lenguaje de la serie refleja muy bien el tipo de características espacio-temporales en que está ambientada.

Los acontecimientos tienen lugar en Madrid, por lo tanto, el lenguaje que se usa es un lenguaje estándar y urbano, carente de fuertes inflexiones dialectales típicas de las áreas de campo; los diálogos son generalmente sencillos, con una preferencia por estructuras sintácticas simples o a la coordinación en los casos de períodos con más frases. Desde un punto de vista léxico, se denota el uso de términos de la cotidianidad y la presencia consistente de términos de la jerga urbana: muchos son los casos en que los personajes, en particular los alumnos, usan palabras como *pavos* para referirse al dinero (en contraposición con los profesores que en los mismos contextos y en las mismas escenas usan la forma estándar *euros*), o la palabra *chaval*, que en el habla coloquial significa niño, joven, que es ampliamente utilizada tanto por los alumnos como por los profesores y los adultos, o también expresiones como *flipar*, muy utilizada por ambos tipos de personaje con el sentido de volverse loco. El otro aspecto que afecta el lenguaje de la serie desde el punto de vista del ambiente en que tienen lugar los acontecimientos es la escuela, el centro de la historia; se denota en los diálogos una riqueza de términos del mundo escolar, de carácter más o menos específico: junto a palabras comunes como *profesor*, *alumno*, *clase* etc., aparecen términos característicos de la escuela, como por ejemplo *jefe de estudios* que no tiene una correspondencia exacta en el mundo escolar italiano, y eso determina por lo tanto el uso de formas inexistentes o generalizadas como por ejemplo *responsabile* (forma generalizada) o *responsabile dei docenti*. Desde el punto de vista diatópico, no se puede evitar tratar el tema de la diversidad lingüística que hay entre las formas de hablar de algunos personajes debido a procedencias diferentes; es este el caso de Jonathan, Miguel y Ricardo, todos procedentes de América Latina, que, como es natural, se expresan de manera diferente desde el punto de vista fonético y léxico con respecto al “español estándar” de la serie, el castellano.

También se pueden hacer comentarios sobre el lenguaje desde el punto de vista temporal; los acontecimientos de la serie tienen lugar en nuestros días, por lo tanto

se trata de un lenguaje moderno, sin arcaísmos o formas exageradamente formales, que no pretende ser un lenguaje literario o teatral, y que intenta parecer a los espectadores espontáneo y natural como el lenguaje de todos los días, evitando por lo tanto las frases largas y tratando expresar un concepto, un comentario o una pregunta de manera rápida y esencial. Esto se realiza, por ejemplo, con preguntas de poquísimas palabras en que solo se expresa el elemento principal, o con el uso de frases implícitas, que permite la eliminación de pronombres o conjunciones, y que hacen la frase menos literaria y más cotidiana. Esto, como se verá, se pierde a veces en el doblaje italiano, en que se ha preferido en muchos casos enriquecer los diálogos con elementos que no aparecen en la versión original o con construcciones más complejas.

La presencia de personajes jóvenes, como los estudiantes, enriquece el lenguaje de formas coloquiales, en particular los disfemismos, los eufemismos y las formas abreviadas. Como se verá más adelante, son muchísimas las formas vulgares que se emplean en los diálogos, formas que son en italiano limitadas lo más posible: entre estos destacan sobre todo términos como *joder* (solo esta es una de las palabras más recurrentes en general en los dos capítulos analizados, con una frecuencia media de una realización cada dos minutos), *mierda*, *coño* o *puto/a*, utilizados tanto por los jóvenes y los alumnos como por los profesores y los adultos.

Cada uno de los numerosos personajes que hay en la serie tiene una fuerte caracterización, una actitud que podríamos definir a veces estereotípica de la sociedad, que permite a los autores tratar diferentes temas de naturaleza social que tienen que ver con los problemas juveniles; esta caracterización ha sido enriquecida también desde el punto de vista lingüístico a través de la polifonía expresiva de los protagonistas, cuyas formas de hablar intentan adecuarse al tipo de personaje. Como se verá en la parte dedicada al análisis del doblaje, la transposición italiana de la serie es en algunos casos más pobre a este respecto; se denota en algunos casos un aplanamiento lingüístico que no considera las diferencias que los autores han querido dar a los alumnos y a los profesores.



### 3 - ANÁLISIS DEL DOBLAJE DEL CORPUS LINGÜÍSTICO

#### 3.1 – Las técnicas de traducción.

Tratando el tema de la traducción, indicamos con el término *técnica* un “procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras”<sup>8</sup>

Este término se diferencia de otros procesos, como por ejemplo *método*, que indica una actitud, una opción global que interesa todo el texto, o *estrategia*, que interesa todas las etapas del proceso de traducción. Las técnicas, por esta razón, nos permiten realizar modelos de análisis, necesarios para la elaboración y la catalogación de las unidades que compone el texto que nos permite hacer una análisis comparado con otros textos o con la versión original del texto mismo.

Se darán a continuación algunas de las técnicas de traducción más importantes y también algunas consideraciones sobre las que pueden ser relevantes o útiles para la traducción aplicada al doblaje.

Un primer grupo de técnicas tienen que ver con la traducción literal y consiste en una serie de procesos que el traductor sigue cuando tiene que traducir palabras específicas de la lengua, las que son caracterizantes de un país y que por lo tanto encuentran dificultades al ser traducidas a otras lenguas. Estas técnicas son:

- Préstamo: se trata de palabras que se mantienen en la versión traducida como son en la versión original. Esta técnica puede ser empleada en los casos de palabras que no tienen una traducción exacta en la lengua de llegada, como por ejemplo *vodka*, palabra que tiene una gran especificidad cultural para que pueda encontrarse en otras culturas y países; en otros casos, puede ser utilizada para traducir palabras que, aunque puedan tener una traducción en la lengua de llegada, se suelen utilizar como en la lengua original, sea por uso común, como por ejemplo *mouse* que en algunas lenguas, como el italiano, no se traduce, o porque son más

---

<sup>8</sup> Hurtado Albir (2001: 256-257).

adecuadas en el lenguaje técnico. En la traducción para el doblaje, esta técnica puede ayudar al trabajo del dialoguista en garantizar una buena sincronía labial, dado que se mantiene la palabra como en la versión original;

- Calco: el calco es una técnica de traducción en la que las palabras o los sintagmas de la frase son traducidos de forma literal. En este caso, el traductor tiene que estar seguro de que una forma literal de traducción pueda ser adecuada desde un punto de vista lingüístico, y que pueda ser reconocible y aceptada. Por ejemplo, la forma rusa de preguntar a alguien cómo está es *Как дела?* (*Kak dela?*) y significa literalmente ‘Cómo están tus negocios?’; es claro que un calco en estos casos no podría ser aceptado, porque aunque las dos preguntas expresen el mismo concepto, son muy diferentes por lo que concierne la realización semántica superficial;
- Traducción literal: muy semejante al calco, la traducción literal consiste en una transposición fiel de cada palabra que compone la frase, y no solamente a algunas palabras particulares como, por ejemplo, las palabras compuestas o los sintagmas.

Técnicas oblicuas: con traducción oblicua se entiende el conjunto de técnicas que no operan de forma literal o palabra por palabra, sino que aportan modificaciones o cambios sin los cuales la traducción no sería correcta o aceptable. Entre estas encontramos:

- Transposición: esta técnica prevé el cambio de algunos elementos en la frase de llegada desde el punto de vista de la función gramatical que dicho elemento desempeña. Esta elección puede deberse a motivos de naturaleza externa (por ejemplo, en el ámbito del doblaje, el mantenimiento de la isocronía o de la sincronía labial) o por motivos estrictamente lingüísticos, como la imposibilidad en la lengua de llegada de transmitir el mismo mensaje con la misma estructura gramatical; por ejemplo, mientras en inglés sería aceptable una frase como *“I need a haircut”*, en lenguas como el español o el italiano una traducción de tipo literal, *“Necesito un corte de pelo”* o *“Ho bisogno di un taglio di capelli”*, aunque correcta



gramaticalmente, sonaría rara porque ningún nativo la utilizaría; el traductor, por esto, traducirá probablemente con “Necesito cortarme el pelo”, convirtiendo el sustantivo en un verbo de significado igual. En la traducción para el doblaje, esta técnica suele ser utilizada muy a menudo porque, sobre todo en el lenguaje hablado cotidiano, muchas son las diferencias que tienen las lenguas de organizar y expresar algunos mensajes;

- **Modulación:** la modulación consiste en la transposición del mismo mensaje modificando el tipo de perspectiva con respecto a la versión original. Esto pasa frecuentemente con conceptos que son realizados por expresiones o sintagmas fijos y que, aunque vehiculen el mismo mensaje, pueden realizarse de manera diferente en las lenguas; por ejemplo, la expresión inglesa *Where the hell is he?* traducida en español con ‘Dónde demonio está?’ (Parkinson de Saz 1984:108);
- **Equivalencia:** técnica que se utiliza normalmente para traducir los modismos, los proverbios y los dichos, y que consiste en el uso de la forma correspondiente en la lengua de llegada y, en los casos en que existan más expresiones, el traductor tendrá que adecuar su elección según el tipo de texto o situación, por ejemplo, el proverbio español ‘Poco a poco hila la vieja el copo’ que se traduce en italiano con la expresión *Chi va piano, va lontano*. (García Yebra, 1982: 40)
- **Adaptación:** esta técnica se suele utilizar en los casos en que una palabra o expresión que aparece en el texto original sea un elemento con una fuerte carga cultural. Pasa a menudo que estos elementos sean traducidos en el texto de llegada con formas equivalentes desde el punto de vista cultural para respetar la llamada “equivalencia funcional”, que consiste en el intento de suscitar en el lector/espectador que recibe el texto en la lengua de llegada la misma impresión que suscita en el lector/espectador en la lengua original. Podemos tomar como ejemplo la correspondencia que hay entre *football* y *calcio* respectivamente en la cultura americana y la italiana: ambos son deportes de equipo en que se juega con una pelota y que son muy importantes a nivel nacional; por esto, sería aceptable una

traducción en ambas direcciones en que el traductor utilizara estos términos;

- **Compensación:** esta técnica consiste en adecuar un texto traducido con informaciones que aparecen en el texto original y que no existen en la lengua/cultura de llegada, evitando así que parte del mensaje se pierda. A diferencia de la adaptación, que lleva, en muchos casos, a cambios de palabras o expresiones con respecto al texto original, la compensación tiene como objetivo la conservación de estas informaciones con otros recursos lingüístico-textuales. Por ejemplo, en el caso de un diálogo en español traducido al inglés en que se utiliza un lenguaje formal, será necesario introducir expresiones, fórmulas etc. que puedan compensar la falta de formas de cortesía a nivel verbal en inglés: una frase española como “Perdone, puede ayudarme?” sería traducida en inglés con “*Sir, could you help me, please?*”;
- **Ampliación lingüística:** se entiende por disolución el alargamiento más o menos evidente del texto debido a la imperfecta correspondencia en la realización lingüística de un mismo concepto en dos lenguas. Por ejemplo, mientras en español es posible expresar el concepto de “despertarse muy temprano” con un único verbo, ‘madrugar’, en italiano no es posible encontrar verbos con el mismo significado, y es por lo tanto necesario utilizar la expresión *svegliarsi all'alba*. El proceso inverso de esta técnica es la concentración. En la traducción para el doblaje, el uso de estas técnicas complementarias puede comportar modificaciones en el resto de la frase para mantener la isocronía de la enunciación, añadiendo o quitando palabras o, en algunos casos, explotando escenas en que el actor no esté ecuatorado para insertar parte de la frase aunque en aquel momento el actor no hable en la versión original;
- **Amplificación:** muy similar a la disolución, la amplificación se suele utilizar para mejorar o completar el significado de una palabra o de una estructura en la lengua de llegada; esto pasa muy a menudo con las formas verbales, sobre todo en el caso de lenguas en que los verbos suelen ser cargados de varios significados de naturaleza semántica y aspectual a

través de preposiciones, prefijos o otros morfemas, y lenguas en que estos significados se dan de forma externa al verbo. Por ejemplo, una frase en inglés como “*They voted him out*” podría ser traducida en español con “Votaron y lo echaron (del grupo)”; como se puede ver, el significado de la preposición inglesa determina en español la adición de otra frase que la explique. En el doblaje, como para la disolución, la amplificación puede determinar problemas de isocronía con respecto a la versión original. El proceso inverso de esta técnica es la economía

- **Explicitación:** se trata en este caso de la sustitución de algunos elementos de la enunciación en la versión original por otros elementos contextualmente ligados en la versión traducida que sirven para permitir una mayor comprensión de la enunciación misma. Esto puede realizarse de diferentes maneras: por ejemplo, indicando el sexo en el caso se traduzca de lenguas, como el inglés, en que el género no es marcado gramaticalmente; otra aplicación puede ser el uso del nombre propio de una persona en el texto traducido cuando, en el texto original sea indicado con un simple pronombre personal o con un sintagma con sentido indeterminado (un amigo mío, aquel chico, etc.). Esta última técnica en particular puede ser un recurso muy útil para simplificar la comprensión en el caso de libros, películas o series de televisión con muchos personajes. El proceso inverso es la implícitación; este es, a mi aviso, más una consecuencia de las características de algunas lenguas en algunos niveles gramaticales; en el caso en que fuera necesario implícitar algunos elementos en la versión traducida, es muy probable que el traductor emplee otras técnicas para garantizar una comprensión lo más posible completa;
- **Generalización:** la generalización se da cuando un concepto que puede ser realizado con más palabras según algunas características específicas no tenga esta diferenciación en otra lengua; es este el caso del inglés, que tiene dos palabras para hablar de algunos animales distinguiéndolos como seres vivos y como alimento, como por ejemplo, *ox* (animal vivo) y *beef* (alimento) que se traducen ambos con ‘ternera’, o *pig* (animal vivo) y

*pork* (alimento) que se traducen con ‘cerdo’. También en el caso de la generalización, será necesario que el traductor adapte el texto para que la comprensión no sea incompleta, a menos que no lo exprese el contexto. El proceso contrario es la particularización.

- **Transposición:** esta técnica consiste en el cambio de categoría gramatical que una palabra del texto puede sufrir al momento de ser traducida a otra lengua y se refiere, en particular, al cambio de una forma léxica a una forma verbal. Su proceso contrario es la lexicalización. La elección de este tipo de proceso puede depender de motivos gramaticales, como la inexistencia de una forma léxica o verbal correspondiente, o al mayor uso de una con respecto a la otra; un ejemplo de este proceso es la traducción de una frase en español como “Perdona por tardar” con la forma italiana: “*Scusa per il ritardo*” en que la forma verbal española “tardar” se ha convertido en la correspondiente forma léxica;
- **Inversión:** este proceso se da cuando el traductor modifica la posición de un elemento o el orden general de la frase; esto puede deberse sobre todo a motivos gramaticales, en los casos en que las dos lenguas organicen los sintagmas de manera diferente. En el ámbito de la traducción para el doblaje, la técnica de la inversión puede ser un recurso muy útil cuando el traductor tenga que adaptar la frase con el movimiento de los labios del actor en la versión original, la sincronía labial, y puede por lo tanto jugar con los elementos de la frase, en particular en el caso de oraciones con coordinadas o subordinadas que pueden frecuentemente ser intercambiadas.

## **3.2 El análisis del doblaje de Física o Química.**

### **3.2.1 – Introducción al análisis.**

En el análisis del doblaje de “Física o Química”, he considerado mayormente algunos rasgos lingüísticos que caracterizan al lenguaje de la serie, es decir los

que pertenecen al habla juvenil o de todas formas informal, como la jerga, los difemismos, los modismos, etc., con el intento de ver cómo fueron tratados en la versión doblada, permitiéndome asimismo hacer una evaluación general sobre la calidad del doblaje. Además, he insertado algunos fenómenos, como por ejemplo la explicitación, para completar las consideraciones sobre estos rasgos lingüísticos; en conclusión, añadí otros factores de naturaleza más técnica, como la sincronía gestual y las escenas con actor no encuadrado, para aclarar el discurso sobre la calidad de la traducción y del doblaje.

Desde ahora, voy a utilizar una de las formas estándar que se usa en el mundo de las series de televisión: el código S01E01 para referirme al capítulo uno de la primera temporada y el código S02E13 para referirme al capítulo trece de la segunda temporada.

### **3.2.2 - El lenguaje jergal.**

Otro fenómeno muy importante en el lenguaje de la serie es la jerga juvenil. Esta forma de comunicación caracteriza de manera muy grande los diálogos; de hecho, tratándose de un serie sobre el mundo escolar y los jóvenes, es natural que se utilicen expresiones y formas que les pertenecen.

Con el término jerga suele referirse a una forma de hablar específica de un grupo de personas que, a través de este lenguaje, quieren diferenciarse de los otros; de hecho, uno de los aspectos que caracteriza la jerga es el *animus occultandi*, en otras palabras, su intento de ser secreto o de todas formas difícilmente comprensible por los que no hacen parte de este grupo. Según el tipo de personas que forman estos grupos y el tipo de actividad en la que estos grupos operan, se pueden encontrar diferentes jergas; entre las más importantes podemos encontrar la jerga de los criminales, la jerga militar, la jerga de los oficios, la jerga juvenil, etc.. En algunos casos, es difícil entender cuándo una determinada forma de hablar puede ser definida una jerga; autores como Sanga y Berruto hablan de formas parajergales, como el lenguaje juvenil o el lenguaje militar, definiéndolas así porque en ellas falta el intento de ser secreto y no comprensible por los demás y

porque caracterizan formas de lenguaje temporales, que los miembros utilizan por un periodo de tiempo bastante determinado y que dejan cuando este periodo sea acabado (Lubello 2016: 352).

En este capítulo, quiero tratar el tema del lenguaje juvenil y ver cómo fue traducido en italiano, analizando las decisiones tomadas ya sea en los casos en que fue mantenido un maticz jergal, ya sea en los casos en que la forma jergal fue eliminada y sustituida por otra estándar en italiano. Podemos dividir las diferentes realizaciones jergales en cuatro grupos principales: la jerga afectivo-sexual, la jerga de las sustancias psicoactivas (las drogas y el alcohol), las abreviaciones jergales y otro grupo de expresiones jergales de diferente naturaleza.

El primer grupo es seguramente el más amplio en diferenciación y en intensidad de uso a lo largo de la serie. En muchos casos los dialoguistas no consiguieron en mantener el tipo de registro de la versión original, sea por no encontrar formas igualmente jergales en italiano, sea por no parecer naturales y adecuadas en las escenas en que aparecen. Vamos a ver algunos ejemplos:

Estamos aquí en los primeros minutos del capítulo S01E01; Irene se despierta y se da cuenta haberse acostado con un chico la noche pasada, sin saber que va a ser uno de sus alumnos. Antes de irse, Isaac pregunta a Irene por qué en una de las fotos que tiene hay un hombre que tiene la cara cancelada, y ella le contesta:

<p>S01E01</p> <p>IRENE: Si creen (los hombres) que estoy tan dolida como para arrancarles de las fotos, pensarán que <u>me los tiro</u> por despecho y no se harán ilusiones.</p>	<p>IRENE: Se credono che ci soffro tanto da cancellarlo da una foto, penseranno che <u>me li faccio</u> per vendetta, così niente illusioni.</p>
---	--

Fortunadamente, en las dos lenguas existe una expresión que denota el mismo tipo de acción y que tiene el mismo maticz de significado entre lo jergal y lo vulgar, y es por lo tanto posible aplicar la técnica de la equivalencia; de hecho, esta es la traducción más adapta y correcta, otras formas podrían parecer demasiado

artificiales. Además, la forma italiana se adapta bien a la frase y la escena desde el punto de vista de la sincronía labial.

Siempre en la misma escena, Isaac comenta la decisión de Irene de no querer apegarse a los hombres, aunque no parezca que sea así de verdad:

<p>S01E01</p> <p>ISAAC: ¡Qué pena que solo seas de un <u>polvo</u>!</p> <p>IRENE: ¿Sí? ¿Tú crees?</p>	<p>ISAAC: Peccato che tu voglia solo un <u>corpo</u>.</p> <p>IRENE: Questo lo dici tu!</p>
---	--

En este caso, la elección del término italiano *corpo* es adecuada desde el punto de vista de la sincronía labial, debido a la similitud entre la pronunciación de esta palabra con “polvo”; de hecho, en esta escena, Isaac está cerca de la cámara y fue por lo tanto necesario adaptar los diálogos para que fueran adecuados. Además, este tipo de elección no modifica la frase, que sigue manteniendo su sentido original.

Paula, Yoli y Cova están hablando de los chicos de la clase, de los cuales hicieron una lista de los más “buenorros”; cotilleando sobre este tema, Paula pregunta a Yoli:

<p>S02E13</p> <p>PAULA: ¿No sigues <u>pillada</u> por mi hermano?</p> <p>YOLI: ¿<u>Pillada</u> yo? Mira, Paula, tu novio se vuelve negro antes de que yo me <u>pille</u> por un tío.</p>	<p>PAULA: Sei sicura di non <u>amare</u> mio fratello?</p> <p>YOLI: <u>Amare</u> io? Il tuo ragazzo cambierà colore prima che io mi <u>innamori</u> di Isaac.</p>
--	---

El maticz jergal que utilizan las dos chicas en español se pierde completamente en la versión italiana, donde el verbo sufre un proceso de generalización; de hecho, no solo la forma italiana, *amare*, no pertenece al discurso jergal juvenil, sino también es una palabra con un sentido mucho más fuerte del verbo “pillar”

español, que solo indica una forma de atracción física. En este caso, no me parecería mal utilizar la expresión italiana *essere presi (da qualcuno)* que puede ser adecuada no solo desde el punto de vista semántico, sino también puede adaptarse al tipo de situación, tratándose de una escena con chicas que cotillean sobre los chicos.

Cuando Jan se alardea con sus compañeros por haberse acostado con su prima, con la cual, según las tradiciones chinas, tiene que casarse, uno de los alumnos le contesta:

<p>S02E13</p> <p>ALUMNO: Sí, te habrás casado con el <u>pibón</u> asiático, pero esa es mucha mujer para tí, chinito. Ni puedes aspirar a tanto.</p>	<p>ALUNNO: Avrai anche sposato la <u>“laviolona”</u> cinese, però rimani sempre un involtino. La classifica non fa per te.</p>
--	--

La forma española “pibón” tiene seguramente un significado jergal de tipo ofensivo; son las palabras que utilizan los chicos para referirse a las chicas muy guapas. En italiano, este término fue sustituido por otra forma que, aunque no sea jergal, mantiene su carácter ofensivo; la palabra que se usa procede de *raviolo* (ravioles en español), que aparece aquí en forma aumentativa y pronunciada según la manera estereotipada de hablar de los chinos, que pronuncian [l] en lugar de [r], aplicando la técnica de traducción de la variación. Elegir esta palabra me parece correcto, aunque me dé cuenta de que es un poco arriesgado, porque denota una actitud de exagerada libertad por parte de los dialoguistas. Es probable que esta decisión fuera tomada para adaptarse a la otra palabra ofensiva que aparece, *involtino* (rollito), que es la manera con que los compañeros más maleducados llaman a Jan desde el primer capítulo de la serie.

<p>S02E13</p> <p>COVA: Yoli, tienes la <u>chorboagenda</u> más cargadas que las listas del INEM. ¿Me vas a decir que no había otro tío de</p>	<p>COVA: Yoli, la tua <u>trombagenda</u> contiene più nomi del registro. Vuoi dirmi che non c'è nessun altro che stimi</p>
---	--



confi?	che potrebbe aiutarti?
--------	------------------------

Aquí, como se puede ver, se utiliza en la versión original una palabra que no forma parte del lenguaje estándar español y que consiste en la unión de otras dos. En italiano, fue necesario por lo tanto inventar un tipo de expresión similar que pudiera ser aceptable. El primer elemento de esta nueva palabra compuesta, *tromba*, es un verbo que indica el acto sexual de forma vulgar; en cambio, en español, la palabra “chorbo” es una forma jergal y coloquial de “chico, novio”; esta traducción me parece muy adecuada, porque se mantiene la tendencia juvenil al neologismo (muy a menudo los jóvenes inventan palabras nuevas en su discurso) y el rasgo jergal/vulgar que tiene su lenguaje. Podemos clasificar esta traducción como un caso de equivalencia.

En el segundo grupo, encontramos las palabras jergales que pertenecen al área semántica de las sustancias psicoactivas, es decir, de las sustancias narcóticas (las drogas) y las bebidas alcohólicas. Estos son temas que, como es previsible, recurren muy a menudo en el discurso entre jóvenes, y se han desarrollado por lo tanto muchas formas de hacer referencias a ellos. Vamos a empezar con los términos que pertenecen al área semántica de las drogas y ver con algunos ejemplo si y cómo fueron traducidos en italiano:

Estamos aquí al comienzo del primer capítulo; los enfermeros llegan para ayudar a Adrian, que se desmayó por tomar drogas, e intentan reanimarle antes de llevarle al hospital.

S01E01	
ENFERMERO: Este hombre <u>se puso hasta arriba</u> . Venga, ¡fuera!	INFERMIERE: Questo è <u>strafatto</u> . Prontí, libera!

También en este caso, donde se aplica una modulación, la traducción está bien para mí, porque conserva el rasgo jergal; además, en esta escena, los actores que interpretan los enfermeros están de espaldas y es por lo tanto aceptable que la frase en italiano sea más corta y que no se respete perfectamente la isocronía.

Julio, que está tiene que ir a al escuela el primer día de clase, entre de prisa en la habitación de su hermano y le pregunta:

<p>S01E01</p> <p>JULIO: Joder, Rubén, date prisa que llegamos tarde. <u>Tú, enano</u>, ¿y la <u>china</u> que tenía aquí?</p> <p>RUBÉN: ¿No lo cogiste cuando bajaste al perro? Mira en el pantalón.</p>	<p>JULIO: Dai, Rubén, sbrigati che facciamo tardi. Senti, <u>ma che hai visto</u> il mio <u>fumo</u> per caso?</p> <p>RUBÉN: Non l’hai preso ieri quando sei uscito con il cane? Sarà ancora nei jeans.</p>
--	---

Además de la palabra para referirse al hachís que tiene una forma correspondiente en italiano y que mantiene el mismo tipo de matices en las dos lenguas, es interesante ver otro aspecto de la traducción italiana: el tipo de pregunta que se decidió utilizar no pertenece al lenguaje italiano estándar, podríamos casi decir que se trata una forma incorrecta; este tipo de pregunta es típico del lenguaje coloquial juvenil, y pienso que se adapta muy bien al tipo de contexto en que está puesta, es decir un diálogo entre hermanos sobre un tema tan informal y delicado como las drogas.

En la misma escena, algunos segundos después, Julio pregunta a su madre si la pieza de hachís está verdaderamente en el pantalón, como le había sugerido su hermano:

<p>S01E01</p> <p>JULIO: ¡La china era más grande!</p> <p>MADRE DE JULIO: Habrá encogido en la lavadora. O se la comió el perro, que cuando lo bajas, siempre llega oliendo a <u>porro</u>.</p>	<p>JULIO: Guarda che ce n’era molto di più prima!</p> <p>MADRE DI JULIO: Si sarà ristretto il lavatrice o se lo sarà mangiato il cane, quando lo porti fuori, torna sempre che odora si <u>spinello</u>.</p>
--	--

También en este diálogo, en que vemos un caso de traducción literal, es correcto el uso del término *spinello* en italiano;, porque en ambos casos, se trata de una palabra jergal (además ambas palabras ya empiezan a perderse en el lenguaje de los jóvenes, y se están sustituyendo con otras más modernas). Junto a esta palabra, también aparece en el capítulo S02E13 “peta”, abreviación de “petardo” con que se designa la misma cosa; en este caso, fue traducida en la versión doblada con *fumare*, que utilizado así sin el objeto indica el acto de fumar hachís o marihuana.

Por lo que concierne a las bebidas alcohólicas, encontramos algunas expresiones que son de todas formas menores de número con respecto a las drogas; se trata en este caso de términos que expresan tanto la bebida en si misma como la condición de ebriedad que provoca. A ver algunos ejemplos:

<p>S01E01</p> <p>ISAAC: Dime que no lo pasamos de puta madre.</p> <p>IRENE: ¿Y eso qué tiene que ver? Y que no me acuerdo, que <u>estaba pedo</u></p>	<p>ISAAC: Mi sembrava che ti fosse piaciuto.</p> <p>IRENE: E questo che vuol dire? Non me lo ricordo, <u>ero ubriaca</u>.</p>
---	---

La expresión española que utiliza Irene en español es seguramente más vulgar y caracterizante del lenguaje coloquial y jergal; de hecho, Irene a pesar de ser profesora, es muy joven y tiene una actitud muy juvenil que se denota también a nivel lingüístico, como se ve en este caso. En la traducción, se utiliza una equivalencia que es, de todas maneras, una forma más neutra, que funciona sin problemas, pero al mismo tiempo quita una pequeña pieza en la caracterización del personaje.

<p>S01E01</p> <p>IRENE: ¡Vamos a tomarnos un <u>lingotazo!</u></p>	<p>IRENE: Andiamo a bere <u>qualcosa di forte</u>, Rocco?</p> <p>ROCCO: Adesso?</p>
--	---

ROQUE: ¿Ahora?	
----------------	--

La palabra “lingotazo” es la forma aumentativa de “lingote” y, utilizado en este sentido asume la función de una metonimia que se usa para referirse a un “trago grande de bebida alcohólica”<sup>9</sup> y tiene un valor jergal; en italiano solo se aplica la técnica de generalización y se utiliza una forma que pierde el maticiz jergal de la versión original.

S01E01	
IRENE: ¡Venga, que no es una pregunta trampa! ¿Qué os haceis felices?	IRENE: Non ci sono trappole nella domanda. Cosa vi rende felici?
CABANO: El <u>botellón</u> .	CABANO: <u>Ubriacarmi</u> .

También aquí se da un caso de técnica de generalización; de hecho, se pierde parte del significado de la palabra “botellón”, que consiste en una “reunión al aire libre de jóvenes, ruidosa y generalmente nocturna, en la que se consumen en abundancia bebidas alcohólicas”<sup>10</sup>, y que está fuertemente connotado en la cultura española. Esta es, de todas formas, la traducción más adecuada, dado que no existen formas estándar de expresar lo mismo en italiano sin recurrir a expresiones dialectales.

Al tercer grupo pertenecen términos que consisten en formas reducidas de palabras existentes y que, con este uso, adquieren un maticiz jergal; es este un procedimiento lingüístico muy fértil en español, que se utiliza muchísimo con términos de numerosas áreas semánticas. Es este un grupo bastante reducido, por lo menos por lo que concierne los dos capítulos analizados, pero es interesante ver su uso en los discursos coloquiales entre los personajes. A ver algunos ejemplos:

Estamos aquí en los pasillos de la escuela y Clara ve a Cova poniendo folletos contra las multinacionales en el tablón de anuncios:

<sup>9</sup> Definición de la Real Academia Española

<sup>10</sup> Definición de la Real Academia Española

<p>S01E01</p> <p>CLARA: Cova, mujer, ¿el primer día de clase y ya estamos en la lucha? ¿Qué pasa con las vacaciones? ¿No te has relajado un poco?</p> <p>COVA: Esta <u>mani</u> es fundamental.</p>	<p>CLARA: Cova, ancora? È il primo giorno e già cominci con le rivendicazioni? Che cosa hai fatto in vacanza? Non ti sei rilassata un po'?</p> <p>COVA: È una <u>manifestazione</u> fondamentale.</p>
---	---

En este diálogo, que ya hemos analizado antes, las chicas están hablando de sus compañeros, después de hacer una listas de los “buenorros”, los más bonitos de la clase:

<p>S02E13</p> <p>COVA: Yoli, tienes la chorboagenda más cargadas que las listas del INEM. ¿Me vas a decir que no había otro tío de <u>confi</u>?</p>	<p>COVA: Yoli, la tua trombagenda contiene più nomi del registro. Vuoi dirmi che non c'è nessun altro <u>che stimi</u> che potrebbe aiutarti?</p>
--	---

El uso de formas contractas es bastante típico y recurrente en el lenguaje de este personaje; las formas contractas son muy utilizadas en el lenguaje juvenil español, porque vehiculan un significado de informalidad y porque sirven para expresar de manera simple y rápida un concepto. Este trato de la lengua española es mucho más reducido en italiano, y se aplica a pocas determinadas palabras; por esto, los términos que aparecen contractos en la versión original tuvieron que ser traducidos en italiano con la forma completa o con otras expresiones equivalentes. En el segundo caso, yo optaría por algo menos artificial, incluso una traducción más literal como *di fiducia* que puede ser adecuada por el sentido y no es demasiado larga para ser difícil de realizar por el actor-doblador; el verbo italiano *stimare*, cuyo empleo es el resultado de una modulación, aunque tenga el mismo significado, no es utilizado en el lenguaje jergal o coloquial y, en mi opinión, no funciona muy bien en este contexto, es decir el de chicas que hablan y cotillean.

En esta escena, Blanca, la profesora de letras, echa a Gorka de la clase por un comentario que hizo, generando comentarios y protestas por parte de los otros alumnos:

S01E01	
JULIO: Eh, <u>tranqui</u> , ¡un poco de relax!	JULIO: Eh eh, <u>tranquilla</u> , si rilassi!
BLANCA: Tú también, por listo, ¡fuera!	BLANCA: Anche tu furbetto, fuori!

La forma jergal *tranqui* puede existir también en italiano, pero se utiliza solo en forma escrita, en los mensajes entre amigos y no se realiza casi nunca en el discurso hablado; estoy entonces de acuerdo con su eliminación en la versión doblada y con el uso de la forma extensa. Además, el contexto no permitiría una palabra tan coloquial porque se trata de un diálogo entre alumno y profesora, y sería al mismo tiempo muy difícil encontrar formas coloquiales adaptas para un discurso entre jóvenes y personas mayores con un papel de respeto, aunque sea perfectamente aceptable y para nada maleducado en español; de hecho, no solo fue evitada al forma contracta, sino también se introdujo una forma verbal en la forma de respeto para que la exhortación no se realizara con una simple forma nominal.

Al final del este capítulo, los alumnos están en una excursión; por la noche, Gorka, Isaac y Cabano se encuentra detrás de cabaña para fumar juntos:

S02E13	
CABANO: ¿Sabéis qué? Me mola que estemos aquí los tres. Hacía tiempo que no nos echabamos unos <u>petas</u> juntos.	CABANO: Ehi, sapete una cosa? Mi piace stare con voi. Davvero, era da un sacco che non <u>fumavano</u> insieme...tieni!

Como ya hemos dicho, tanto en español como en italiano existen diferentes formas para hablar de las drogas como marihuana o el hachís; en este diálogo aparece otra, más jergal que la otra que encontramos, porro; este término es la

contracción de la palabra petardo, con la cual está liado por metonimia por su semejanza con la forma del cigarillo en que se pone la sustancia y porque ambos se encienden con un encendedor. El uso del verbo *fumare* es en este caso una forma de generalización, que por lo tanto pierde un rasgo de sentido con respecto a la versión original.

En el cuarto grupo podemos encontrar las formas jergales que pertenecen al área semántica del dinero; de hecho, a pesar de las diferentes palabras que se utilizan a lo largo de toda la serie (principalmente “pavo”, “duro” y “pasta”), en los dos capítulos analizados, solo se ve el uso de la forma coloquial “pavo” junto a la formas estándar “euro”. Por esto, he querido analizar cómo se realizan en italiano estas dos diferentes palabras:

<p>S01E01</p> <p>CABANO: Las mías (zapatillas) cuestan 200 <u>pavos</u>.</p>	<p>CABANO: Mi sono costate (le scarpe) 200 euro.</p>
<p>S01E01</p> <p>ADOLFO: Nos ha salido ya 1500 <u>euros</u>.</p>	<p>ADOLFO: Ci è già costata 1500 <u>euro</u>.</p>
<p>S01E01</p> <p>COVA: Habéis pagado 100 <u>euros</u> por estas zapatillas, a las multinacionales les salen por cuatro <u>pavos</u>.</p>	<p>COVA: Avete pagato 100 <u>euro</u> per queste scarpe, alle multinazionali costano quattro <u>euro</u> al paio.</p>

Como se puede ver, a pesar de la diferencia en español, no se utilizan otras palabras en italiano para hablar del dinero, y se mantiene la forma estándar *euro*. La diferencia en el uso de una forma con respecto a la otra en español depende del carácter juvenil que tiene “pavo”, como se puede ver en el primero y tercer ejemplo, y que es ampliamente utilizado por los alumnos; algunos minutos después de la escena del primer ejemplo, hablando del mismo tema (el robo de las zapatillas) Adolfo, jefe de estudios, usa la palabra “euro”, estilísticamente más

neutra y adapta para un hombre mayor con una función de importancia en la escuela. Por cuando concierne el último ejemplo, se ve en español una diferencia en la elección por el sentido que tienen: en el primer caso, se expresa el precio exacto, mientras que en el segundo se expresa una cifra baja pero indeterminada. Supongo que la decisión de no traducir con palabras más cerca al lenguaje de los jóvenes depende del deseo de los dialoguistas de mantener el doblaje bastante neutro y no arriesgarse en elecciones demasiado atrevidas (como pasa en otras ocasiones en el doblaje de la serie). Cabe destacar la destreza de los dialoguistas en introducir al final la palabra *paio* (par) para respetar la sincronía labial de la frase, gracias a su semejanza con “pavos” desde el punto de vista fonológico, que funciona muy bien en esta escena, en la que la actriz está cerca de la cámara.

He querido poner juntos en el quinto grupo otras palabras y expresiones que no pertenecen a áreas semánticas específicas o que, de todas formas, se encuentran solo una vez en los dos capítulos, impidiendo una catalogación en un grupo, pero que cubren una papel importante en los diálogos de la serie. Para empezar, en la serie aparece muchas veces, en formas ligeramente diferentes, la expresión “¡Qué morro!”, expresión que se utiliza para indicar sorpresa y también indignación por algo; en la versión doblada fue traducida en tres manera principales:

S01E01	
MADRE DE JULIO: ¡Qué <u>morro</u> tienes, hijo!	MADRE DI JULIO: Hai una bella <u>facciatosta</u> , davvero!
S01E01	
ISAAC: ¡Tienes un <u>morro</u> !	ISAAC: <u>Faccia di bronzo</u>
S02E13	
RUTH: Nos mete en este marrón y se pira la primera. ¡Qué <u>morro</u> !, ¿no?	RUTH: Prima ci recluta e poi scappa come un ladro? <u>Coraggiosa</u> !

La traducción que me parece más adecuada para esta expresión es la primera, y es de hecho la elección preferida también en otros casos, porque mejor trasmite el



tipo de sensación y actitud hacia la persona a la cual es dirigida; en los otros casos, se decidió utilizar una forma similar pero, en mi opinión, un poco artificial, como en el segundo caso, y una forma muy diferente en el tercero, que puede estar bien en esta situación pero que cambia el intento comunicativo del hablante.

Otra expresión que recurre muy a menudo es “flipar” que se utiliza con el significado principal de “estar loco”; también aquí sus diferentes realizaciones no fueron traducidas de la misma manera:

<p>S01E01</p> <p>GORKA: ¡Pero tú lo <u>flipas</u>!</p>	<p>GORKA: Ma tu devi essere <u>impazzito</u>!</p>
<p>S02E13</p> <p>PAULA: Pero, ¿qué dices, tía? ¡<u>Estás flipando</u>!</p>	<p>PAULA: Che stai dicendo? Sei <u>fuori di testa</u>?</p>
<p>S02E13</p> <p>GORKA: ¡Sois unos <u>flipaos</u> (=flipados)!</p>	<p>GORKA: Maledetti, siete <u>fuori di testa</u>!</p>

En estos casos, en que encontramos ejemplos de modulación, aunque la traducción no sea la misma, se eligieron dos formas adecuadas, que conservan el tono coloquial de la versión original, sin caer en formas artificiales y poco creíbles, como pasa en otras ocasiones en la versión doblada.

“Pirarse” es otra forma jergal coloquial que los alumnos utilizan mucho en la serie y que tiene el sentido de “fugarse, irse”<sup>11</sup> con prisa. A ver algunos ejemplos de cómo fue traducida esta expresión:

<p>S02E13</p> <p>RUTH: Nos mete en este marrón y <u>se pira</u> la primera. ¡Qué morro!</p>	<p>RUTH: Prima ci recluta e poi <u>scappa</u> come un ladro. Coraggiosa!</p>
---	--

<sup>11</sup> Definición de la Real Academia Española.

S02E13	
JULIO: <u>Me piro</u> , que pierdo el bus.	JULIO: Anzi, <u>devo scappare</u> , altrimenti rischio di perdere l'autobus.
S02E13	
COVA: ¿ <u>Pirarnos?</u>	COVA: <u>Cosa facciamo?</u>

Aparte de un único caso, el tercer ejemplo, en que se tradujo modificando completamente el sentido de la frase original, en los otros casos en que se realiza, siempre se traduce de forma correcta, según mi opinión; cabe destacar que no existe en italiano una forma jergal correspondiente, y fue por lo tanto necesario traducir con una expresión más estándar que es de todas formas utilizada en el lenguaje juvenil italiano.

Vamos a ver ahora “sudársela (de algo/alguien)”: se indica con ella un sentimiento de desinterés e insensibilidad, de “ser completamente indiferente”<sup>12</sup>. Estas son la traducciones que los dialoguistas hicieron a este respecto:

S01E01	
GORKA: Otra que nos va a dar la chapa. Que el chaval este era un friki que <u>nos la sudaba</u> antes y ahora.	GORKA: Ecco che comincia la predica. Quell'Adrian era uno strano e sai che c'è? <u>Chi se ne frega</u> .
S01E01	
IRENE: ...y hace cuatro días, <u>me la sudaba</u> un trabajo así.	IRENE:...e fino a quattro giorni fa, un lavoro così <u>mi sarebbe pesato</u> .
S02E13	
GORKA: Así que siendo que soy honesto, ¡me la sudas!	GORKA: <u>Io me ne frego</u> della tua amicizia.

La traducción que se eligió utilizar en el primero y tercer ejemplo, en que se aplica la técnica de la equivalencia, es para mí la mejor, porque, además de tener

<sup>12</sup> Definición de la Real Academia Española.

el mismo significado, se adecua muy bien por su m  tız jergal y, aplicada al doblaje, permite respetar la isocronía de la expresión española. En cuanto al segundo ejemplo, se ve aquí uno de los tantos cambios a mi juicio injustificados en este doblaje, en que se modifica mucho el sentido original de la frase.

### **3.2.3 - Los modismos.**

Con este término se indica las expresiones ling  sticas o las frases que tienen una forma fija que se conserva en la lengua por convención y que se suele utilizar para realizar un determinado intento comunicativo. La Real Academia Española así define el modismo: “una expresión fija, privativa de una lengua, cuyo significado no se deduce de las palabras que la forman” o, en otras palabras, un una forma ling  stica común que se utiliza para enriquecer el estilo del discurso y para comunicar algo de manera rápida, que se forma a menudo a través de procesos metafóricos y metonímicos que puede adaptarse dentro de la frase, por ejemplo “amargarle la vida a alguien”, “tomar el pelo”; Como veremos en este capítulo, no es fácil traducir estas expresiones porque es posible que no exista una forma correspondiente en la lengua de llegada o que, aunque exista, pueda tener una connotación demasiado popular o dialectal, específica de algunas áreas y no adecuada para el tipo de situación en que es pronunciada; de hecho, en la versión doblada, la mayor parte de estas expresiones fue traducida sin recurrir a modismos, sino a través de simples frases con el mismo significado.

Podemos dividir este capítulo en dos grupos principales: los casos en que se mantiene el modismo en la versión doblada y los casos en que no se mantiene el modismo.

Con respecto al primer grupo, vamos a ver algunos ejemplos en que se puede ver este fenómeno:

El nuevo alumno, Jan, pregunta a unos chicos información sobre las aulas y ellos le contestan de manera maleducada y racista; Cova, Paula y Yoli, viéndole desmoralizado, intentan tranquilizarle:

<p>S01E01</p> <p>COVA: estos son del comite de bienvenida de las minorías pero <u>se les va la fuerza por la boca.</u></p>	<p>COVA: Loro sono del comitato di non accoglienza delle minoranze, però <u>sono tutte parole e niente fatti.</u></p>
--	---

Podemos ver aquí un caso de equivalencia en la traducción de los dos modismos; de hecho, ambos mantienen una forma convencionalmente aceptada y reconocible, y ambos tienen el mismo significado.

En esta escena, Irene intenta tranquilizar a Clara después de descubrir que la chat pornográfica que visitaron era ilegal y que la policia está localizando a los usuarios:

<p>S02E13</p> <p>CLARA: ¡Fue mi tarjeta la que quedó registrada!</p> <p>IRENE: Entiendo que estés nerviosa, pero estoy aquí para ayudarte, no para <u>escurrir el bulto</u></p>	<p>CLARA: Abbiamo utilizzato la mia carta di credito, non la tua!</p> <p>IRENE: Lo so, sei finita in questo guaio, è colpa mia, ma sono qui per darti il mio aiuto, non <u>ti volterò le spalle.</u></p>
---	--

También en este caso, se aplica la equivalencia, traduciendo el modismo español con otro italiano correspondiente.

Vemos aquí a Julio en el gimnasio hablando con su instructor, el cual, en los capítulos sucesivos, le llevará a convertirse en una persona violenta; los dos están aquí hablando de los amigos:

<p>S02E13</p> <p>INSTRUCTOR: (...) En serio, tronco, por mucho tiempo que los conozcas, no merece la pena. Tienes que mandarlo a tomar por culo...te manejan como una</p>	<p>ISTRUTTORE: Sul serio amico, anche se li frequenti da tanto, secondo me non ne vale più la pena. Li devi mandare tutti al diavolo...ti trattano come uno</p>
---	---

marioneta	zerbino
-----------	---------

En este caso, un tipo de traducción casi literal podría ser aceptable, dado que también en italiano existe la expresión *manipolare/trattare come una marionetta*, aunque sea menos utilizada que *trattare come uno zerbino* (= tratar como un felpudo), una equivalencia que me parece una elección mejor con respecto a la forma literal correspondiente.

Julio, después de encontrar a su hermano inconciente por intentar suicidarse, decide hablar con Jonathan, el profesor de educación física, para que le dé algunos consejos:

S01E01	
JULIO: ¿Podemos hablar un momento?	JULIO: Possiamo parlare un momento?
JONATHAN: <u>Soy todo oídos.</u>	JONATHAN: <u>Sono tutto orecchi.</u>

Fortunadamente, en este caso, es posible encontrar en las dos lenguas un modismo no solo con el mismo significado, sino que también se realiza de manera perfectamente igual, permitiendo de traducir literalmente, sin que se planteen problemas de comprensión.

En el segundo grupo, encontramos los casos en que el modismo no se mantiene en la versión italiana, y en que fue sustituido por una frase con el mismo significado con valor neutro, es decir que no se utiliza de manera recurrente y fija en la lengua.

En esta escena, Fer quiere hablar con Cova para que le ayude con Rubén, que está desmoralizado y deprimido:

S01E01	
FER: Cova, Cova, ¡espera!	FER: Cova, aspetta!
COVA: ¿Qué? ¿Tú también nos va a <u>echar la bronca</u> por lo de las zapatillas?	COVA: Anche tu ci <u>rimproveri</u> per la storia delle scarpe?

El modismo se convierte aquí en un simple verbo que mantiene el significado original; de hecho, no existe en italiano una forma correspondiente, por lo menos en el lenguaje estándar, y es por esto una pérdida necesaria que no arruina el diálogo y su intento comunicativo. Además el verbo que se utiliza es bastante largo para que la isocronía funcione sin problemas.

Es el primer día de clase y la madre de Julio y Rubén los avisa que va a ser fuera de Madrid por unos días, y les dice lo que tienen que hacer durante su ausencia:

<p>S01E01</p> <p>MADRE DE JULIO: (...) Y sería bien que uno de los dos cogiera la ropa que he colgado...que no <u>dais un palo al agua</u>.</p>	<p>MADRE DI JULIO: (...) Sarebbe il caso che uno di voi raccogliesse il bucato che ho steso, capito? Sono stufa di ripetermi sempre!</p>
---	--

También aquí la falta de un modismo correspondiente determina el empleo de una frase neutra; sin embargo, en este caso, la traducción no es exacta porque, aunque en ambos casos se exprese la rabia de la madre de Julio por no ser ayudada en las tareas de la casa, cambia el significado de la frase.

En esta escena, Roque, Irene y Blanca están en la cafetería de la escuela y hablan de Ruth, que está llorando después de ser dejada por Isaac, que está enamorado de Irene. Roque, que no sabe nada, comenta:

<p>S01E01</p> <p>ROQUE: pues <u>se lo ha tomado a pecho</u></p>	<p>ROCCO: sembra parecchio a pezzi</p>
---	--

Como en el caso anterior, la falta de una forma correspondiente determina no solo el uso de una frase neutra, sino que también modifica el significado superficial de la frase española, que es reemplazada por otra con la que comparte el intento comunicativo, en este caso el de ser desmoralizado y afligido por algo.

Vemos aquí a Roque y Olimpia hablando; Olimpia pregunta a Roque si quiere de verdad ir en al excursión con los alumnos sabiendo que su padre va a tener una operación dentro de algunos días, y Roque le contesta:

<p>S02E13</p> <p>ROQUE: No, a la operación llevo de sobra y la verdad es que me apetece salir con los chicos por ahí y despejarme un poco.</p>	<p>ROCCO: Non lo so. Comunque, torno prima dell'intervento e a dir la verità ne ho bisogno; ho voglia di portare i ragazzi in gita <u>staccare un po' la spina</u>.</p>
--	---

Este caso es más particular, porque vemos aquí el proceso contrario a el que vimos en los último tres ejemplos; una forma neutra en español, que se realiza a nivel verbal, es traducida en italiano con el uso de un modismo, *staccare la spina*, que literalmente significa “desconectar el enchufe”, manteniendo, por lo tanto, el mismo significado que tenía en el original. Aplicar el procedimiento contrario puede ser más peligroso, porque determina, aunque sea de manera muy débil y reducida, una incursión del traductor o del diáloguista en el texto original.

### 3.2.4 - Los disfemismos.

Desde el punto de vista léxico, uno de los elementos que desempeña un papel muy importante en la serie es la gran presencia de disfemismos en los diálogos; esto se debe al tipo de lenguaje que la caracteriza, un lenguaje muy coloquial, de carácter urbano y juvenil, en que el uso de palabrotas y groserías es casi fundamental para parecer creíble y natural. Junto a los conectores textuales, los disfemismos, sobre todo los con función de interjección, son las palabras que más aparecen en el texto: en total, la sola palabra ‘joder’ (y su formas) aparece en los diálogos de los dos capítulos analizados 56 veces, eso significa casi una realización cada dos minutos.

Se denota una diferencia desde este punto de vista entre los dos capítulos analizados; de hecho, en el capítulo S02E13 se vee un uso menor de formas disfemísticas; este proceso interesa toda la segunda temporada que es más cuidadosa con el lenguaje, aunque siga manteniéndose muy lejos de ser elegante y formal. Esto puede encontrar un explicación en las fuertes críticas que parte del público hizo a este respeto (y a la general crudeza y a las situaciones muy

explícitas que la caracterizan) tanto que los autores probablemente eligieron suavizar los diálogos y hacerlos menos vulgares.

Uno de los problemas que un traductor puede tener con respecto a los disfemismos, por lo que concierne la traducción del español al italiano, puede depender de la diferencia que hay en la percepción de los disfemismos en las dos lenguas. Como afirman Maria José Navarro

(...) mentre in italiano la comparsa di termini scatalogici o pornolalici avviene prevalentemente dentro l'asse dei registri parlati bassi, in spagnolo (...) sembra che lo svuotamento referenziale abbia conferito una maggiore mobilità a questo gruppo di lessemi, i quali sarebbero quindi molto più determinati dalla partecipazione emozionale del parlante che dai limiti diastratici.<sup>13</sup>

Por este motivo, los dialoguistas tuvieron que elegir cómo portarse en la traducción de estos elementos considerando las diferencias de naturaleza semántica, emocional y performática que los disfemismos tienen en las dos lenguas; de hecho, en la serie son muchísimos los casos en que las groserías fueron totalmente eliminadas. Junto a las explicaciones de diferencia lingüística que acabo de dar, la eliminación de muchos disfemismos por parte de los dialoguistas fue debido, en mi opinión, a motivos que concernían el tipo de público al que la serie era dirigida en Italia; la serie italiana fue transmitida por la mañana y por la tarde (también en los fin de semana), en horarios en que la mayor parte del público es constituida por chicos pequeños o adolescentes, que pueden ser fácilmente impresionables por estas palabras y pueden de manera igualmente fácil utilizarlas en su discurso, suscitando las críticas de los padres contra la emisora.

Podemos hacer una distinción general con respecto a las groserías y las palabrotas: por un lado tenemos los disfemismos que tienen carácter de muletillas, es decir las expresiones que encontramos normalmente al comienzo o al final de la frase sin un contenido semántico y que sirven para marcar el tipo de impostación lingüística (un lenguaje coloquial y jergal, o un lenguaje nervioso y enfadado, etc.); por otro lado, tenemos las formas vulgares con un intento no solo comunicativo, sino también semántico, como por ejemplo los apodos utilizados en

---

<sup>13</sup> C. Heiss, M. Bosinelli (1996: 226).



forma de ofensa, algunos adjetivos vulgares o formas verbales explícitamente disfemísticas.

Vamos ahora a ver cómo fueron tratados los disfemismos de este primer grupo. Los dialoguistas eligieron eliminar casi todas las formas disfemísticas con esta función porque, en mi opinión, estas determinarían diálogos exageradamente vulgares y que a largo plazo podrían parecer bastante innecesarios, considerando el número muy elevado de realizaciones que hay de ellas; de hecho, estas formas, que se realizan sobre todo con ‘joder’, ‘coño’ y ‘mierda’, aparecen unas 26 veces en el capítulo S01E01 y unas 8 veces en el capítulo S02E13.

Vamos a ver algunos ejemplos de esta elección con este tipo de formas que tienen, según Navarro, el intento de transmitir un significado de naturaleza emocional y comunicativo:

Son estas las primera palabras de la serie, en que se ve Rubén ayudando a Adrian, un amigo suyo, que está bajo el efecto de drogas y que de repente se cae al suelo perdiendo la conciencia:

S01E01	
RUBÉN: ¡Va tío, <u>joder</u> !, ¡Adri!	RUBEN: Alzati, Adri!

Esta elección fue posible también gracias a la distancia de los actores de la cámara y a su manera muy rápida de moverse, que impiden que se vean bien los movimientos de los labios, así que no fue necesario respetar la isocronía o la sincronía labial en la traducción en italiano y determinando que la condensación de la frase original pueda funcionar sin problemas.

S01E01	
JONATHAN: Julio, ¿Tú te has intentado suicidar?	JONATHAN: Julio, ma sei tu...sei tu che hai tentato il suicidio?
JULIO: ¡ <u>Joder</u> ! Que no soy yo,	

hostia	JULIO: No, non parlavo di me. Cos'hai capito?!
--------	--

En esta escena encontramos Jonathan y Julio, el cual, después de encontrar a su hermano intentando suicidarse, habla con su profesor sobre el asunto. De la misma manera, dado que el tono del discurso es, después de todo, tranquilo, la forma disfemística fue eliminada y sustituida con una simple negación.

S01E01	
GORKA: ¡Pero tu lo flipas!	GORKA: Ma tu devi essere impazzito!
RUBÉN: Adrian ha muerto, ¡joder! No podemos cruzarnos de brazos	RUBÉN: Adrian è morto, <u>Gorka</u> ! Non possiamo stare senza fare niente.

Se trata en este caso de la sustitución del disfemismo con el nombre propio de la persona a la cual el protagonista se está dirigiendo; haciendo así, no solo se elimina un elemento vulgar (aunque, en mi opinión, su uso en italiano sería aceptable, considerando la situación), sino también es posible, aplicando la técnica de la explicitación, (véase el capítulo 3.2.7 para un análisis más detallado de este recurso) aclarar quién es el interlocutor del protagonista que habla.

S01E01	
RUBÉN: Ahora no, Fer.	RUBÉN: Adesso no, Fer.
FER: Perdón por meter la pata con Cova, pero, <u>joder</u> , quería ayudarte.	FER: Mi dispiace di essermi intromesso con Cova, il fatto è che volevo aiutarti.

Como último ejemplo de este tipo de fenómeno, vemos el caso de sustitución del disfemismo con una ampliación gramatical en la estructura de la frase, introducida para mantener la sincronía labial en la versión italiana.

En algunos casos, se decidió mantener en la versión italiana una forma difemística con un maticz más suavizado que pudiera ser más aceptable y adecuado para el tipo de situación. A ver algunos ejemplos:

En esta escena, Julio encuentra a su hermano Rubén inconsciente en el suelo con unas pasticas y, entendiendo que había intentado matarse, le hace prometer que no vuelva a intertarlo:

<p>S01E01</p> <p>JULIO: Vale, vale, vale. Vale tío, pero prométeme que no volverás a interntarlo, ¿eh? Nunca más... <u>joder!</u></p>	<p>JULIO: D'accordo, d'accordo, come vuoi tu. Ma tu devi promettermi che non ci proverai mai, eh? Mai più...<u>idiot</u>!</p>
---	---

En este caso, aplicando la técnica de la equivalencia, se sustituye la forma general de interjección de tipo vulgar con una exclamación en forma de adjetivo dirigido directamente al interlocutor; la forma italiana *idiot* no es particularmente vulgar en italiano y es por lo tanto perfectamente aceptable en este contexto, aunque, en mi opinión, el uso de una forma más vulgar habría podido igualmente funcionar, considerando que se trata de una escena en que el personaje está asustado y nervioso.

Después de que Miguel informe a los estudiantes que la obra de teatro se canceló, Fer y su compañeros comentan esta decisión:

<p>S02E13</p> <p>FER: ¡<u>Joder</u> con Miguel! Nos llena de ilusión y luego nos deja tirados.</p>	<p>FER: Che professore, <u>cavolo!</u> Ci fomenta e al primo problema ci scarica.</p>
--	---

<p>S02E13</p> <p>FER: Esto...Cova, es un tontería. ¿Qué</p>	<p>FER: Cova, è una pessima idea. Che</p>
---	---

<u>coño</u> haces?	<u>diavolo</u> fai?
--------------------	---------------------

En estos dos casos, fue aplicada la traducción literal; de hecho, en estos contextos, las dos palabrotas no tienen una fuerza muy grande, debido al debilitamiento que han sufrido estas y otras formas en las últimas décadas, como ya hemos dicho. Es esta por lo tanto la mejor solución para mí considerando el tipo de escena, con los protagonistas que hablan de manera informal pero tranquila y relajada.

En el próximo ejemplo vemos a Isaac que, después de descubrir que Jan traicionó a su hermana, se enfada e intenta pegarle hasta que, fortunadamente, llega Roque que le calma:

S02E13	
ROQUE: ¡Eh! Tengo que hablar contigo.	ROCCO: Ehi, devo parlarti.
ISAAC: ¡Este <u>hijo de puta!</u> (hablando a Jan)	ISAAC: Questo <u>bastardo!</u> (parlando a Jan)

Una forma correspondiente como *figlio di puttana* podría ser demasiado exagerada, (aunque Isaac esté enfadado y grite en el pasillo de la escuela) considerando el intento de los dialoguistas y de las productoras de evitar demasiadas groserías en los diálogos italianos.

Hay también casos, muy pocos, en que no solo se mantuvieron los difemismos sino que también fueron traducidos en italiano con formas vulgares no suavizadas; esta elección fue tomada para aquellas escenas en que el tipo de situación puede ser adecuada con el uso de formas vulgares también en italiano. Podemos ver aplicados, por lo tanto, casos de traducción literal:

S01E01	
RUBÉN: No, Julio, a mamá no, por favor.	RUBÉN: Julio, no, no, mamma no, per favore.
	JULIO : Che <u>cazzo</u> dici? Deve saperlo!

JULIO: <u>Joder</u> , tío, ¿se tiene que enterar!	
---	--

Como ya se ha dicho, otras podrían ser las escenas en que el uso de palabrotas sería aceptable y en que se decidió, de todas formas, modificarlas de forma más suavizada; probablemente, frente a las numerosas escenas, se eligió mantener los difemismos en algunas y eliminarlos en otras de forma bastante casual, como pasa en esta escena, en que Julio, después de descubrir a su hermano intentando suicidio, quiere que Rubén cuente a su madre lo que ha pasado.

S02E13	
--------	--

COVA: ¿Sí? Pues, yo estuve en casa de Julio, que te estaba esperando, por cierto.	
---	--

COVA: Io invece sono stata da Julio. Sai, ha detto che ti stava aspettando.
---

FER: <u>Mierda</u> ! Se me olvidó ¡ <u>Joder</u> !	
--	--

FER: <u>Merda</u> ! Me ne sono dimenticato. Oh <u>cavolo</u> !
--

Es este un de los poquísimos casos en que aparecen dos formas disfemísticas (la primera seguramente más vulgar y la segunda de carácter más neutro) en la misma frase. En esta escena, Cova y Fer están hablando muy tranquilamente sobre lo que había pasado el día anterior, y la chica recuerda a su compañero de una cita que tenía con Julio y de la cual se había olvidado. Como se puede ver, es esta un escena tranquila, en que no pasa nada exageradamente grave; la elección de la forma *merda* (que seguramente los dialoguistas evitarían en otros casos) puede ser justificada por el hecho de que el actor que la pronuncia está muy cerca de la cámara y, por esto, tiene que decir en la versión italiana algo que respete la sincronía labial de la palabra española “mierda”.

S02E13	
--------	--

ISAAC: Frena, ¡ <u>joder</u> !...Que frenes, ¡ <u>hostia</u> !	
--	--

ISAAC: Rallenta, Cabano!... Cabano, frena, <u>cazzo</u> !
---

En esta escena, con la que se cierra el capítulo S02E13, Isaac y Cabano están sentados en un quad; Cabano, después de pelear con Gorka, empieza a conducir muy rápido y de manera muy imprudente y, por esto, Isaac le grita que ralentice.

Isaac se encuentra aquí en una situación de peligro y grita asustado utilizando difemismos; los dialoguistas eligieron, por lo tanto, mantener en la versión italiana este rasgo de miedo y peligro manteniendo una de las dos groserías.

Vamos ahora a ver cómo fueron tratados los difemismos que, por otro lado, caracterizan los diálogos con un lenguaje igualmente coloquial y/o nervioso, pero lleno desde un punto de vista semántico. Así como se hizo con los difemismo muletillas, también aquí se denota una tendencia general a la eliminación de estas palabras o expresiones, a su mantenimiento, cuando aparezcan, en una forma italiana más suavizada o a su mantenimiento con una forma igualmente vulgar.

Vamos a ver algunos ejemplos en que las groserías fueron totalmente eliminadas:

<p>S01E01</p> <p>JULIO: ¡Hijo de puta!</p>	<p>JULIO: Rubén, perché?</p>
--	------------------------------

<p>S02E13</p> <p>OLIMPIA: Bueno, ya lo sabéis todo. La obra se cancela. Comentádselo al resto</p> <p>FER: Olimpia, no puede ser. <u>La cagamos</u>, sí. Castíganos pero que la obra no lo pague.</p>	<p>OLIMPIA: Bene, l'avete sentito, lo spettacolo è annullato. Avvisate gli altri.</p> <p>FER: Professoressa, scusi ma mi sembra assurdo. <u>Abbiamo sbagliato?</u> Bene, allora puniteci, ma non capisco perché debba andarci di mezzo lo spettacolo.</p>
--	---

Se da aquí un caso bastante particular; se ve esta escena Fer y sus compañeros hablando a Olimpia, la profesora de inglés, sobre la cancelación de una obra de teatro que el colegio quería montar. La forma difemística que el chico usa en la versión española no podría de alguna manera ser mantenida en la versión italiana, porque, aunque en España estas formas puedan ser utilizadas entre profesor y alumno en el lenguaje más coloquial, en Italia una frase de este género dirigida de

un alumno a un profesor sería impensable o, de todas formas, inadecuada. Estoy de acuerdo, en este caso, con la eliminación de la expresión vulgar y su sustitución con otra neutra y más educada.

<p>S02E13</p> <p>BLANCA: ...todavía estoy en eso de echarle ovarios para olvidarme de ti para siempre [...] haciendo el <u>gilipollas</u> levantándome a las seis de la mañana...</p>	<p>BLANCA: ...non trovo la forza necessaria per cancellarti per sempre dalla mia vita, ed eccomi qui a comportarmi come un <u>adolescente</u>, a svegliarmi alle sei del mattino...</p>
---	---

Aquí la forma vulgar “gilipollas” se ha convertido en otra forma, *adolescente*, que nada tiene de disfemístico pero que mantiene los rasgos de la impulsividad y de la falta de juicio, que bien puede adaptarse al sentido de la palabra española; de hecho, diciendo esto, Blanca no está enfadada o asustada sino que está triste y amargada, y por lo tanto el uso de la grosería en italiano puede ser tranquilamente evitable.

<p>S02E13</p> <p>RUTH: No, es que ni tampoco ni leches. Que aquí nadie se salva de haberle <u>jodido</u> la vida a los demás. Tu me <u>jodiste</u> a mí, yo a Cabano y Cabano a ti.</p>	<p>RUTH: Sai a cosa mi riferisco. Non abbiamo fatto altro che <u>giocare</u> con i sentimenti degli altri. Hai <u>giocato</u> con me, io con Cabano e lui con te.</p>
---	---

Se trata en estos casos de palabras, tanto sustantivos como verbos, que como hemos dicho, en español han adquirido un significado diferente y que no tienen el mismo tipo de percepción con respecto al italiano, donde el uso de formas disfemísticas resultarían sin duda inadecuadas.

Junto a estos, también aparecen formas vulgares en la versión italiana que fueron suavizadas un poco; en estos casos, los dialoguistas decidieron mantener estas palabras porque, en su opinión, eran necesarias para que la escena fuera real, pero no bastante para que se pudieran utilizar formas disfemísticas auténticas. De

hecho, encontramos, en algunos casos, formas eufemísticas. A ver algunos ejemplos:

<p>S01E01</p> <p>IRENE: ¡Venga, que no es una pregunta trampa! ¿Qué os haceis felices?</p> <p>(...)</p> <p>YOLI: Follar.</p>	<p>IRENE: Non ci sono trappole nella domanda. Cosa vi rende felici?</p> <p>(...)</p> <p>YOLI: Fare l'amore.</p>
--	---

Esta elección podría resultar un poco inadecuada y modificar algunos aspectos del personaje que pronuncia esta frase; de hecho, Yoli es considerada, por lo menos en las primeras temporadas una “zorra poligonera” (véase el ejemplo abajo), como la llaman en dos ocasiones a lo largo del capítulo. La respuesta que la chica da a la profesora en la versión original sirve para aclarar su manera muy “libertina” de vivir las relaciones con los chicos y por lo tanto su carácter en la serie; utilizar la forma *fare l'amore* (hacer el amor), en mi opinión, debilita demasiado este rasgo del personaje. Una traducción de este género podría ser percibida como un eufemismo, y sería entonces aceptable (los comentarios irónicos de su compañeros pueden eliminar cualquier duda al espectador), o podría al contrario dar la idea de una buena chica que cree en el verdadero amor. Para mí, el uso en esta escena de una forma correspondiente, como *scopare*, podría funcionar sin muchos problemas; es verdad que lo dice en medio que una clase y que podría parecer raro a una persona italiana, pero considerando que se trata de una situación en que la profesora no consigue en mantener el orden en la clase, y en que los alumnos están diciendo lo que les da la gana sin problemas, una expresión disfemística italiano no resultaría equivocada.

<p>S01E01</p> <p>IRENE: Blanca, ¿Tan mal ha ido?</p> <p>CLARA: ¡Una <u>mierda</u> que no huelan tu</p>	<p>IRENE: Blanca! È andata così male?</p> <p>CLARA: Col <u>cavolo</u> che quelle iene</p>
--	---



miedo!	non percepiscono la tua paura!
--------	--------------------------------

S01E01	
YOLI: Es que eres un racista de mierda.	YOLI: Sei un razzista di merda, lo sai?
GORKA: ¡Habló la <u>zorra poligonera</u> !	GORKA: Ha parlato quella <u>che la da a tutti</u> !

Aparte del disfemismo traducido con otro disfemismo (de este grupo voy a hablar más adelante), vemos el empleo de la técnica de la modulación para traducir una forma disfemística con el sentido de ofensa. Sería difícil, en este caso, encontrar una buena traducción en italiano que pueda dar la misma impresión que tiene en español y que no sea exageradamente vulgar; de hecho, algunas posibles traducciones más literales que sean menos vulgares, como por ejemplo *sgualdrina* o *quella facile* no funcionarían muy bien, porque parecerían demasiado artificiales. La elección que hicieron los dialoguistas me parece la mejor solución para transmitir el mismo significado de la palabra (sería muy difícil encontrar una forma correspondiente de “poligonero/a”, palabra que tampoco está presente en el Diccionario de la Real Academia Española).

S02E13	
PAULA: No, esto a mí no me está pasando. ¡Y lo dices tan tranquilo? ¡Es que estoy con un <u>gilipollas</u> ! ¡Estoy saliendo con un <u>gilipollas</u> , con el único <u>gilipollas</u> que tiene crisis de los cuarenta a los diecisiete años!	PAULA: No, non sta succedendo proprio a me! E lo dici così, pacato e sereno? Io sto con un vero <u>imbecille</u> ! Finora non lo sapevo ma io sto con un <u>imbecille</u> , con l'unico <u>imbecille</u> che ha la sindrome del quarantenne a diciassette anni!

Es claro que en esta situación la palabra “gilipollas” se traduce con una forma más aceptable; además, los dialoguistas también tuvieron que tener en cuenta el hecho de que esta palabra, como se ve, se repite otras dos veces en pocos segundos y

utilizar una grosería y repetirla muchas veces también en italiano no habría podido ser aceptable y posible.

Al final, vamos a analizar las formas disfemísticas que se han traducido en la versión italiana utilizando formas igualmente vulgares. Estos son casos menos numerosos y que, normalmente, encuentran su justificación en el hecho de que se trata de escenas en que los personajes están peleando, están en peligro o están asustados, motivo por el cual el uso de una grosería también en italiano puede ser más aceptable. Vamos a ver algunos ejemplos:

<p>S01E01</p> <p>(entrando en la habitación de Rubén después de regresar a casa)</p> <p>JULIO: Y tú, ¿qué haces en la cama eh? ¡Joder! ¡Qué <u>mierda</u> de zapatillas!</p>	<p>(entrando nella stanza di Rubén dopo essere tornato a casa)</p> <p>JULIO: Ehi, che ci fai già a letto? Oh, che male queste scarpe <u>di merda</u>!</p>
--	---

En este caso particular, considerando como fue la actitud de los dialoguistas, la traducción literal determina una forma disfemística que se podría evitar y que podría ser sustituida por otra expresión más suavizada, dado que Julio solo se está quejando de sus zapatos nuevos que tuvo que comprar después que los suyos le fueron robados; además, la frase que pronuncia no tiene un verdadero significado comunicativo en la situación en cuestión (por ejemplo, quejarse de las zapatillas con alguien que escucha y que contesta a este comentario), sino so se trata de una consideración que este personaje hace entrando en la habitación de su hermano, y que por lo tanto no tiene mucha importancia.

Algunos momentos después, cuando entiende que su hermano intentó suicidarse, Julio le lleva al baño para despertarle y le dice:

<p>S01E01</p> <p>JULIO: Y ahora mismo te tomas un litro de café y me cuentas de qué va esa <u>mierda</u>. ¿Qué te pasa, tío?. ¡No puedes</p>	<p>JULIO: Ora ti bevi un litro di caffè e mi dici il perché di questa <u>stronzata</u>. Ma dico, che ti è saltato in mente? Non</p>
--	---

<p>ser tan debilucho!</p> <p>RUBÉN: No soy como tú, ¿vale?</p>	<p>puoi essere così debole, tira fuori le palle!</p> <p>RUBÉN: Io non sono come te!</p>
--	---

Después de encontrar las zapatillas pintadas y colgadas en un hilo en el patio del colegio, Cabano, enfadado en ver sus costosos zapatos así arruinados, se queja diciendo:

<p>S01E01</p> <p>CABANO: ¿ A qué <u>hijo de puta</u> se le ocurre algo así?</p>	<p>CABANO: Se becco il <u>coglione</u> che ha fatto una cosa del genere, lo gonfio di botte!</p>
---	--

Se denota en el doblaje de Física o Química una tendencia a evitar de traducir determinadas expresiones españolas vulgares, como en este caso “hijo de puta” (en uno de los ejemplos anteriores, vimos como la misma expresión había sido traducida con una forma semi-disfemística); la impresión que me he hecho sobre este aspecto después del análisis de algunos capítulos, es que los dialoguistas decidieron considerar “aceptables” algunas palabras vulgares italianas (por ejemplo, *merda*, *coglione*, *stronzo*), y de evitar categóricamente otras (como por ejemplo *figlio di puttana*, *troia*, etc.).

<p>S02E13</p> <p>MIGUEL: Gorka, ¡vamos a la enfermería!</p> <p>GORKA: ¡Esto ha sido por tu <u>mierda de obra</u>!</p>	<p>MIGUEL: Vieni! Andiamo in infermeria!</p> <p>GORKA: È tutta colpa del tuo <u>spettacolo di merda</u>!</p>
---	--

Como se puede ver, aparte del primer ejemplo, los otros tres se encuentran en situaciones de rabia o asusto, por lo cual la elección del vulgarismo es aceptable y adecuada

Juntos a este grupo, destaca un número de casos muy reducidos en que frases normales, o de todas formas no vulgares, en la versión española fueron traducidas con formas disfemísticas en la versión italiana. Se tratan de frases muy breves, preguntas retóricas o exclamaciones que por lo tanto pueden ser manejadas más fácilmente sin poner en peligro la comprensión de lo que está pasando. Una probable explicación a esta elección puede ser el deseo de transmitir, cuando es posible, un maticiz de significado al lenguaje de la serie que desafortunadamente se pierde muy a menudo en otros casos, es decir el trato de coloquialismo y de lenguaje jergal que caracteriza los diálogos de la serie. Vamos a ver algunos ejemplos de este fenómeno:

<p>S01</p> <p>CABANO: ¿ Y este chaval?</p>	<p>GORKA: Fottiti!</p>
--	------------------------

En esta escena, Rubén contesta de manera maleducada a Gorka y se va enfadado. Lo que sigue se realiza de manera diferente en las dos versiones: en la versión española es Cabano, que llega en aquel momento, a hacer un comentario sobre Rubén; en la versión italiana se oye la voz del actor-doblador que dobla a Gorka expresarse de manera vulgar. Esta diferencia en la escena se debe al hecho de que el actor que interpreta a Gorka se encuentra afuera de la cámara y el actor que interpreta a Cabano está lejos de ella y no es por lo tanto posible ver muy bien el movimiento de la boca cuando habla. El recurso de utilizar escenas en que los actores no estén encuadrados es muy utilizado en el doblaje de esta serie (véase el capítulo 3.2.8 para este fenómeno). Como ya se ha dicho, es difícil entender precisamente cómo se decidió tratar los disfemismos en la traducción; parece aquí que se introdujo una expresión vulgar para compensar su ausencia en otras situaciones, pero no se entiende muy bien por qué no se mantuvieron en las escenas en que aparecen, modificando tanto los diálogos hasta el punto de quitar una línea a un personaje y darla a otro.

En esta escena, Leonor dice a Roque que sus hija hizo la pruebas de la anemia todavía cuando estaba en los Estados Unidos, y no en España como Roque pensaba:

S02E13	
ROQUE: ¡Es que eres la <u>leche</u> , tía, la leche!	ROCCO: Sei una <u>stronza</u> , lo sai?

Una probable explicación para esta traducción puede ser la dificultad que hay en transmitir en italiano el significado de la palabra “leche” que tiene en español muchas acepciones y puede ser utilizada en diferentes contextos. La Real Academia Española, entre sus definiciones, escribe que es un término que se usa para “indicar sorpresa, asombro y admiración” o, hablando de personas, “ser extraordinario”; de ahí, se ve que en la versión italiana, el uso de la forma difemística es injustificada, aunque pueda adaptarse a la situación, en que se ve Roque enfadado gritando a Eleonor.

S02E13	
CABANO: No, tío, que nos echan la bronca.	CABANO: no dai, non scherzare, che il professore <u>si incazza</u> .
GORKA: ¿estás en plan de nenaza?	GORKA: sei la solita femminuccia!

Se puede ver aquí un caso de modulación, con el que se mantiene el intento comunicativo, aunque se exprese de manera diferente y, como hemos dicho, de manera más vulgar.

S02E13	
CABANO: Sí, ¿no? Pues nada, me quito del puto medio y ya está.	CABANO: Ah sì? Perfetto! Se è così, sparirò per sempre.
ISAAC (a GORKA): Ya vale, tío.	ISAAC (a GORKA): Sei un bastardo!

### 3.2.5 - Los marcadores del discurso y las muletillas.

Con marcador del discurso se entiende el conjunto de palabras que, como afirman Martín Zorraquino y Lázaro, “pueden desempeñar, en ciertos contextos, funciones que no ajustan a las que cumplen habitualmente en el marco de la sintaxis oracional.”<sup>14</sup>; en otras palabras, se trata de formas que suelen utilizarse en el discurso oral y que no tienen un valor semántico en el sentido de la frase, sino que solo se utilizan para introducirla, cerrarla o como forma de conjunción entre dos miembros del discurso.

Estos marcadores pueden tener diferentes formas: pueden ser sustantivos (por ejemplo, “tío”, “chaval”), estructuras verbales (“a ver”, “es decir”), conectivos (“pues”, “así que”, “entonces”), etc.

Aunque se utilicen en contextos y situaciones muy similares, cada lengua construye estas formas de manera diferente, empleando diferentes estructuras lingüísticas, siguiendo un uso que es convencional.

Como es previsible, el tipo de lenguaje que encontramos en los diálogos de “Física o Química” se encaja perfectamente con estas formas; de hecho, tratándose de diálogos en la mayor parte coloquiales y juveniles, el uso de estos marcadores es necesario (en mi opinión, mucho más necesario que otros elementos lingüísticos) para que pueda parecer natural a los espectadores españoles.

He decidido analizar algunas de las palabras que desempeñan este papel en los diálogos de la serie, las que en mi opinión tienen características más interesantes en el ámbito de la traducción y del doblaje: “tío”, “pues”, y “¿vale?”.

La palabra “pues” es una palabra casi fundamental en español, debido a su enorme empleo en el discurso oral no solo coloquial sino también formal; en la frase, este marcador puede tener dos valores principales: en posición inicial, tiene función de marcador comentador, es decir, de confirmar la recepción del mensaje del interlocutor por el hablante, y como forma de preparación a un comentario; si se

---

<sup>14</sup> Zorraquino, Lázaro (1999: 4055).

encuentra dentro de la frase, tiene valor consecutivo, y funciona como conector entre una premisa y el consecuente miembro del discurso. En la mayoría de los casos, este término podría ser traducido en italiano con *Be'* (abreviación de *bene*, bien) si está al comienzo de la frase o con *quindi* y *allora* si está en medio de ella. En los dos capítulos este término aparece 50 veces, una realización casi cada 3 minutos y también con él, el procedimiento más frecuente en el doblaje es la eliminación; vamos a ver algunos ejemplos:

Clara y Adolfo está discutiendo sobre la decisión de Clara de contratar a Roque, hijo de Adolfo:

<p>S01E01</p> <p>CLARA: No me gusta ir contra la voluntad del jefe de estudios</p> <p>ADOLFO: ¿Te parece graciosa? <u>Pues</u> yo no le encuentro gracia.</p>	<p>CLARA: Sai che non voglio fare nulla senza la volontà del responsabile</p> <p>ADOLFO: Fai la spiritosa? Io no ci trovo nulla di divertente.</p>
---	--

Durante la clase de filosofía, los chicos están discutiendo sobre el significado del concepto de Eterno Retorno de Nietzsche:

<p>S02E13</p> <p>COVA: Ah, <u>pues</u> yo no estoy de acuerdo. Yo creo que el pasado sirve para aprender y para no repetir si no queremos.</p>	<p>COVA: Non sono d'accordo. Io credo che il passato ci insegni a non ripetere sempre gli stessi errori.</p>
--	--

En ambos casos, el marcador tiene función comentadora. Traducir aquí utilizando una forma correspondiente *be'* no sería equivocado; de todas formas, se decidió eliminarlas en la versión italiana. Esta elección podría ser comprensible en el primer caso: el uso de este marcador no tiene la misma difusión en las dos lenguas, porque tiene en italiano un maticiz más jergal y coloquial, y sería por esto menos apropiada en el discurso de Adolfo, que se expresa de manera formal y

educada, con pocas formas jergales. En cambio, en el segundo caso, tratándose de una frase de Cova (que suele utilizar mucho estas formas) el uso del marcador en italiano sería más aceptable, considerando que es utilizada en otros casos (véase más adelante).

Vamos ahora a ver los casos en que “pues” no es totalmente eliminado del discurso y es sustituido por otras palabras o expresiones:

Irene, en su primera clase, se presenta:

<p>S01E01</p> <p>IRENE: Hola, me llamo Irene y soy la profesora de filosofía.</p> <p>CABANO: <u>Pues bien.</u></p>	<p>IRENE: Ciao a tutti, mi chiamo Irene e sono la nuova professoressa di filosofia.</p> <p>CABANO: <u>Molto bene.</u></p>
--	---

También en este caso el marcador es de tipo comentador, e indica, considerando su forma y su significado, la aprobación del enunciado anterior por parte del hablante. El comentario de Cabano se puede oír junto a otros comentarios de sus compañeros; en este caso el “pues” es utilizado en una expresión fija de la lengua española y es por lo tanto más inmediato y natural traducirla con una equivalencia en italiano que dé el mismo significado y respete la isocronía y la sincronía labial.

Olimpia está discutiendo con los alumnos la decisión de cancelar la obra de teatro después de los actos de vandalismo que sufrió la escuela por culpa de los temas de la obra y que asustó alumnos como para renunciar a participar:

<p>S02E13</p> <p>GORKA: Antes me presento al casting de “La sirenita”.</p> <p>OLIMPIA: <u>Pues eso.</u> Hicisteis un buen trabajo pero la función se terminó.</p>	<p>GORKA: Piuttosto faccio i provini per “La sirenetta”.</p> <p>OLIMPIA: <u>Perfetto.</u> Avete fatto un ottimo lavoro, mi dispiace. Ma lo spettacolo fa parte del passato ormai.</p>
---	---



El comentario de Olimpia hace referencia a la decisión de Gorka de dejar la obra, provocando su cancelación. En italiano se tradujo con una expresión que tiene un significado ligeramente diferente, pero que se adapta muy bien a la situación; cabe destacar que esta expresión española no tiene una forma equivalente y siempre correcta en italiano, y es por esto comprensible la decisión de introducir un forma bastante distinta. Además, esta solución está adecuada desde el punto de vista de la sincronía silábica, debido a la semejanza que hay entre la pronunciación de “pues eso” y “perfetto” y considerando que en esta escena la cara de Olimpia está cerca de la cámara.

Roque, profesor de arte, y Olimpia, la directora del colegio, en estos capítulos de la serie tienen una relación; Olimpia, durante una pausa de las clases, pregunta a Roque si quiere tomarse una pausa para estar juntos un rato:

<p>S02E13</p> <p>ROQUE: <u>Pues</u> tendré que pedirle permiso a la directora.</p> <p>OLIMPIA: Ah, pues bien, permiso concedido.</p>	<p>ROCCO: <u>Forse</u> dovrei prima chiedere il permesso alla preside</p> <p>OLIMPIA: Ah, puoi andare, permesso accordato.</p>
--	--

Aquí vemos otro recurso, que se usa también en otros momentos con que se realiza la función de introductor al discurso que tiene “pues”.

En esta escena, Yoli e Isaac están hablando de la conclusión de la relación entre Isaac e Irene, de la cual el chico no consigue recuperarse:

<p>S02E13</p> <p>YOLI: Joder, hace mucho tiempo que no practico eso de ser amiga íntima de un tío que no sea Fer.</p> <p>ISAAC: <u>Pues</u> bien, la vida bien, más o menos.</p>	<p>YOLI: È da un sacco che non sono amica di un ragazzo che non sia Fer</p> <p>ISAAC: <u>Be'</u>, allora, va abbastanza bene, più o meno.</p>
--	---

<p>YOLI: ¿Más o menos? A ver, hay un marrón con esa tía que me dijiste, ¿no?</p> <p>(...)</p> <p>ISAAC: <u>Pues</u> sí, ese es el motivo.</p>	<p>YOLI: Più o meno? Vediamo, hai un problema con quella ragazza che ti girava intorno</p> <p>(...)</p> <p>ISAAC: <u>Be'</u> sì, sì, è con lei il problema.</p>
---	---

En la versión italiana de este diálogo, vemos por dos veces en pocos segundos el empleo de la forma *be'*, ambas veces pronunciadas por Isaac; estas son dos de los tres casos en que aparece. Su uso en esta escena me parece adecuado, así como sería en la mayor parte de los casos en que aparece “pues”; el fenómeno de la eliminación de esta palabra podría tener como explicación el tipo de reglas convencionales que se suele seguir en el doblaje (por lo menos el doblaje italiano), que consiste en no utilizar palabras exageradamente populares o jergales<sup>15</sup>. Para mí, el uso de esta expresión italiana no causa ninguna pérdida de calidad en los diálogos, porque es, de hecho, un elemento que lo enriquece y le da más credibilidad y naturalidad.

Volvamos a una escena que ya vimos, la en que se está tratando en clase el tema del Eterno Retorno de Nietzsche:

<p>S02E13</p> <p>IRENE: ¿Y por qué el pasado siempre vuelve?</p> <p>RUTH: A ver, no es que vuelva, es que el pasado forma parte de nosotros. Como cada uno es como es y no podemos cambiar, <u>pues</u> acabamos cometiendo los mismos fallos.</p>	<p>IRENE: E come mai il passato ritorna sempre?</p> <p>RUTH: In realtà non è vero che ritorna, il passato rimane parte integrante di noi stessi. Noi siamo quello che siamo, non possiamo cambiare, <u>quindi</u> ricadiamo negli stessi errori.</p>
--	--

<sup>15</sup> En Di Fortunato (1996) se lee: «È innegabile che il doppiaggio sia in gran parte responsabile della staticità, della convenzionalità, del basso livello della lingua parlata, ma spesso questo è dovuto alla necessità di lavorare in tempi talmente ristretti da imporre la scelta più facile, che è spesso anche la più banale. (...) Per esempio, nel doppiaggio la parola “mica” è bandita.

El marcador, a diferencia de los otros casos, está aquí dentro de la frase y tiene la función de conjunción con valor consecutivo; por esto, no es posible eliminar el “pues” y fue necesario mantener esta función también en la versión doblada, introduciendo un conector consecutivo equivalente.

La palabra “tío” puede tener en español dos usos principales: poder hacer referencia al grado de parentesco, es decir el hermano del padre de una persona, o puede tener el significado de “amigo”, “colega”. En cuanto al segundo caso, podemos hacer una distinción entre un uso regular, con una realización con valor semántico (ej. Este tío es Juan) o otra con valor de marcador conversacional con función vocativa, que se utiliza en el discurso para llamar la atención del interlocutor y expresar el tipo de relación (en este caso de amistad y proximidad) con este. Aunque se traten de marcadores (que suele normalmente ser invariables), esta palabra, y otras con significado parecido como “mujer”, “hombre”, etc. (véase más adelante en este capítulo), cambia en el género y en el número según el interlocutor al cual está dirigida, El uso de estas formas no es un fenómeno extendido en igual medida entre los hablantes; de hecho, son más utilizadas, desarrolladas y variadas entre los jóvenes, pero no caracterizan solo a los menos instruidos, sino que son ampliamente utilizadas también por jóvenes universitarios o con altos niveles de instrucción. La palabra “tío” aparece en los dos capítulos analizados 56 veces, casi una vez cada dos minutos; de estas 56, 41 tienen valor de marcador, es decir el 73%. Vamos ahora a ver si y cómo fueron traducidas las realizaciones de esta palabra:

En esta escena, Isaac llega a clase con retraso, y su hermana le echa la bronca:

<p>S01E01</p> <p>PAULA: Ya te vale, <u>tío</u>, ¡que es el primer día!</p> <p>ISAAC: Me he quedado sobado.</p>	<p>PAULA: Sei sempre il solito, <u>Zach</u>, che ti dice la testa?</p> <p>ISAAC: Mi sono riaddormentato!</p>
--	--

En el capítulo 3.2.7, vimos que, en algunos casos, a la palabra “tío” fue aplicado un proceso de explicitación, es decir, su sustitución con una palabra que aclare la

función el papel de la persona, o también con su nombre propio, como en este caso; este recurso es muy útil, sobre todo en los primeros capítulos, para aprender los nombres de los personajes.

La clase está de excursión; Cabano y Gorka se acercan a su amigo Isaac, después que este se aclarara con Yoli y, sabiendo que en la cabaña donde van a alojar hay unos quads, se propone tomarlos:

S02E13	
GORKA: Oye, ¿nos pillamos unos quads?	GORKA: Allora, prendiamo un quad?
CABANO: No, <u>tío</u> , que nos echan la bronca.	CABANO: No, <u>dai</u> , non scherzare, che poi il professore si incazza.

Este es uno de los pocos casos en que la palabra “tío” es sustituida por otro marcador en italiano, aunque pueda parece la elección más obvia y funcionante; mantenerlo permite enriquecer el diálogo desde un punto de vista estilístico, que mantiene en mismo nivel y aparecen más real y creíble.

Muchos son los casos, incluso aquellos en que un marcador correspondiente en italiano podría funcionar, en que los dialoguistas decidieron eliminar estas palabras, y traducir con preguntas o exclamaciones normales, como en los siguientes ejemplos:

Gorka y Cabano hacen las paces después de la pelea que tuvieron por culpa de Ruth, de la cual estaban ambos enamorados:

S02E13	
GORKA: ¿Por qué haces esto, <u>tío</u> ?	GORKA: Perché mi stai aiutando?
CABANO: Porque es los que hacen los mejores colegas, ¿no?	CABANO: Beh, fa parte dei doveri del migliore amico.

Irene, en medio de una clase, no quiere que los alumnos usen el móvil y, por este motivo, decide quitárselo a todos hasta en final de la clase:

<p>S01E01</p> <p>IRENE: Pues, me lo das también. Es más, os voy a requisar todos para que os no despistéis.</p> <p>RUTH: Pero, ¿qué dices, <u>tía</u>?</p>	<p>IRENE: Bene, allora dammi anche quello. E adesso consegnatemi tutti i telefoni, così non vi distraete.</p> <p>RUTH: Ma che è questa storia?</p>
--	--

La eliminación el recurso más frecuente en la traducción de esta palabra; de hecho, siendo una palabra breve, no se crean problemas de isocronía y no es necesario aplicar estrategias particular para mantener la sincronía silábica, de manera que parece ser más fácil por los dialoguistas eliminarlas.

Blanca, en medio de su primera clase, se enfada con los alumnos, en particular con Ruth. Gorka, su novio, reacciona así:

<p>S01E01</p> <p>GORKA: ¿Qué dices? Tú no sabes quién es Ruth, no, <u>tía</u>, has acertado de lleno.</p>	<p>GORKA: Ma che dice? Lei non conosce Ruth, però ha centrato in pieno la peggiore, <u>che occhio!</u></p>
---	--

En este caso, para respetar la isocronía de la frase, se decidió añadir al final de la frase una breve exclamación en sustitución al marcador que aparece en mitad de la frase.

De este grupo forman parte otras palabras que tienen las mismas características de “tío”, como “chaval” o “mujer”, porque se trata de términos que designan a personas que pueden ser utilizados como forma semántica plena y también como marcadores del discurso con valor conversacional; por esto, voy a dar solo algunos ejemplos de su traducción en que se ve aplicado otra vez el procedimiento más frecuente, el de la eliminación:

<p>S01E01</p> <p>IRENE: ¿Ya oíste al jefe de estudios? Que no vean tu miedo, que no te vean dudar nunca. Ay, tranquila <u>mujer</u>, ¡que era broma!</p>	<p>IRENE: Ti ricordi cosa ci ha detto il responsabile? Non devono sentire che hai paura, non ti devono vedere insicura mai! Dai, tranquilla, saremo perfette!</p>
<p>S02E13</p> <p>ALUMNO: ¡Hala, <u>chaval</u>! ¡El chinito se ha tirado a su prima!</p>	<p>ALUNNO: Ohh, involtino si è fatto miss “plimavela”!</p>

La forma “¿vale?”, en particular en la forma interrogativa, no es considerada un marcador del discurso como los otros<sup>16</sup>; en este caso, se trata más bien de una muletilla, una expresión que suele repetirse muy a menudo en la frase, sobre todo en el discurso oral. Según algunos autores, como por ejemplo Samuel Gili Gaya (1961) o Hummel (2012), las muletillas pueden ser consideradas como particulares realizaciones de los marcadores del discurso cuando sean utilizada como forma de sustento de la frase<sup>17</sup>.

En el doblaje de la serie, la eliminación de la forma “¿vale?” es menos frecuente, y es traducida (o de todas formas mantenida) con otra expresión en la versión doblada 11 de cada 24 casos en que aparece (siempre se entiende la realización en forma de interrogación al final del enunciado, y no los otros usos de esta palabra). Este diferente tipo de planteamiento se debe al tipo de estructura que este marcador implica en la frase y en la conversación, es decir su necesaria presencia también en italiano para que la frase aparezca más correcta y natural (cabe destacar que su ausencia no arruina completamente la frase y que en la mitad de los casos fue eliminada). De todas formas, vamos a ver algunos casos en que fue eliminado:

<sup>16</sup> “Hay que subrayar, sobre todo, que la partícula no constituye propiamente un marcador pues admite ciertos modificadores adverbials y se puede combinar con la modalidad interrogativa”. (M. Martín Zorraquino, J. Lázaro 1999: 4170).

<sup>17</sup> “Samuel Gili Gaya señalaba ya algunas de las características propias de estas partículas: (...) 7. Llegan a constituir apoyos de la elocución o muletillas en el habla coloquial”. (Garcias 2015: 5)

Blanca, después del fracaso de su primera clase, pide a Irene unos consejos sobre un tema que pueda interesar a los chicos, pero no consiguen pensar en nada:

<p>S01E01</p> <p>IRENE: Ay, yo me voy a la cama, ¿vale?</p> <p>BLANCA: ¡Gracias!</p> <p>IRENE: ¡Hasta mañana!</p>	<p>IRENE: Io vado a dormirci sopra.</p> <p>BLANCA: Grazie!</p> <p>IRENE: Di niente.</p>
---	---

Fer y Carlos se encuentran en el baño y empiezan a hablar; Carlos le cuenta que su novio acaba de dejarle y por esto está pasando un periodo triste. Fer intenta consolarle, pero Carlos no piensa que es necesario:

<p>S02E13</p> <p>CARLOS: Estaré bien, ¿vale? No te preocupes.</p> <p>FER: Me voy, que tengo que ir.</p>	<p>CARLOS: Stammi bene, non preoccuparti.</p> <p>FER: Io adesso vado.</p>
---	---

En ambos casos, es interesante ver cómo la ausencia de la palabra “¿vale?” coincide con un momento en que el actor no está encuadrado, recurso que, como veremos más allá, suele estar conectado con el cambio parcial o también total de los diálogos (véase el capítulo 3.2.8 para un análisis más detallado de este fenómeno). En el primer caso, la posición del marcador está en el mismo momento en que Irene, que quiere irse a la cama, se levanta; en el segundo caso, la cámara cambia su encuadre sobre Fer mientras Carlos le está hablando.

En esta escena, Loli hace una sorpresa a Adolfo presentándose en la escuela sin que él lo sepa; los dos quieren pasar los últimos días antes de la operación de Adolfo juntos, en caso de que no tenga éxito:

S02E13	
LOLI: Venga, ¡tardón!	LOLI: Contento di vedermi?
ADOLFO: ¿Qué haces aquí?	ADOLFO: Che ci fai qui?
LOLI: No pensarás que voy a dejarte solo ni un minuto en estos días con lo miedo que eres. Y ahora vamos a casa, ¿v <u>ale</u> ?	LOLI: In questi giorni non voglio lasciarti solo neanche per un minuto, ti conosco fífone. Torniamo a casa insieme oggi, <u>mh</u> ?

Se da aquí un caso bastante particular; la muletilla no está traducida en italiano, y tampoco es sustituida por otra: aquí se mantuvo el mismo fin comunicativo con un simple ruido en forma de interrogación con la misma función de “¿vale?”.

Pasamos a ver ahora los casos en que se mantuvo; como se ha dicho, estos casos no son la mayoría pero aparecen en número bastante considerable, casi la mitad de las veces. Vamos a ver algunos ejemplos:

Yoli, Paula y Cova están fuera del despacho del jefe de estudios, esperando saber qué van a hacer los profesores con ellas después de robar las zapatillas a sus compañeros; Fer se acerca para hablar con Cova de Rubén, que está muy raro en aquellos días:

S01E01	
PAULA: Fue por una buena razón.	PAULA: Era per una buona causa.
FER: No es por eso, ¿v <u>ale</u> ?	FER: Non è per questo, <u>d'accordo</u> ?

Irene e Isaac, después de acostarse antes del comienzo de las clases, deciden hablar para aclarar la situación; Irene quiere que todo acabe, para que no haya problemas:

S01E01	
IRENE: Si se enteran a mí me expulsan	IRENE: Se si viene a sapere ci cacciano



y a ti te echan (...) Que se acabó, <u>¿vale?</u>	entrambi (...) E' finita, chiaro? <u>Hai capito?</u>
---	--

En este segundo ejemplo, es interesante ver el doble uso de esta de esta forma; es probable que la introducción de la muletilla italiana *chiaro?* sirva respetar la sincronía silábica entre la dos versiones, considerando la semejanza que hay entre la pronunciación de “acabó” y “chiaro” desde el punto de vista fonético.

### 3.2.6 - La deixis personal.

Con deixis personal se entiende el conjunto de elementos e informaciones que contribuyen en definir los papeles de los hablantes dentro de un discurso. Estas informaciones pueden ser proporcionadas, por ejemplo, a través de los pronombres; pronombres como “yo”, “tú”, “ellas” no designan siempre la misma cosa, como puede pasar con otros elementos gramaticales, por ejemplo los sustantivos, sino indican cada vez un diferente referente, y definen su relación con respecto al hablante. Las lenguas construyen las formas deícticas de tipo personal de manera que definan los diferentes papeles en el discurso también desde el punto de vista de las gerarquías que se establecen entre dicho papeles; en otras palabras, el hablante, consciente del diferente tipo de nivel social con el otro interlocutor, adaptará su lenguaje de manera que esta diferencia sea marcada y que el discurso sea socialmente aceptable. Según el tipo de actitud que los interlocutores tienen el uno hacia el otro, pueden cambiar los elementos que constituyen la frase y que sirven para vehicular un determinado significado. En lenguas como el español y el italiano, el trato de respeto y de formalidad hacia el interlocutor se dan a través de la elección de pronombres y formas verbales: por ejemplo, en español, con los pronombres “usted/ustedes”, se marca una distancia entre los hablantes de tipo social, por ejemplo la distancia entre personas que no se conocen o la distancia hacia una persona que tiene una función más elevada (un juez, un policía, una persona mayor etc.).

Voy a dividir este fenómeno en tres grupos principales según el diferente tipo de realización de la deixis en las dos versiones después del proceso de traducción del

español al italiano: el cambio de informalidad a formalidad, el cambio de formalidad a informalidad, y el mantenimiento de la deixis en casos particulares.

Una de las primeras cosas de que nos damos cuenta viendo las dos versiones es la diferencia que existe en las dos lenguas y culturas entre el tipo de relación que se crea entre profesores y alumnos; como ya he dicho en este trabajo, en España no es raro sino absolutamente aceptable y extendido que los alumnos hablen con los profesores de manera informal, prefiriendo el uso de ‘tú’ en lugar de ‘usted’, y incluso utilizando formas y expresiones del lenguaje coloquial (‘¡hombre!, ¡joder!, etc.). En italiano, la casi totalidad de los diálogos entre alumnos y profesores fue traducido evitando formas informales o coloquiales; además, es un fenómeno que se realiza de diferentes maneras. Vamos a ver algunos ejemplos:

<p>S01E01</p> <p>GORKA: ¿Qué <u>dices</u>? <u>Tú</u> no <u>sabes</u> quién es Ruth, <u>no</u> <u>tía</u>, <u>has acertado</u> de lleno.</p> <p>BLANCA: ¿<u>Quieres</u> que te eche a <u>tí</u> también?</p>	<p>GORKA: Ma che <u>dice</u>? <u>Lei</u> non <u>conosce</u> ancora Ruth, però <u>ha centrato</u> in pieno la peggiore, che occhio!</p> <p>BLANCA: <u>Vuoi</u> che butti fuori anche <u>te</u>?</p>
---	--

Como se puede ver, en la versión italiana, la frase de Gorka fue traducida cambiando los pronombres y los verbos de la forma informal a la formal; en cambio, se ha mantenido el trato de informalidad de Blanca, la profesora, hacia Gorka, el alumno.

El cambio de informalidad a formalidad puede también darse a través de procesos de implicación o explicitación de las formas deícticas; en el primer caso, las formas serán sustituidas por palabras o expresiones que no pueden, en italiano, llevar la marca de formalidad o informalidad, y deja al espectador interpretar los papeles de los interlocutores según el contexto; en el segundo caso, el proceso es contrario y se introducen formas deícticas para aclarar el tipo de relación entre los interlocutores. Vamos a ver algunos ejemplos de estos dos procesos:

En esta escena, Clara, la profesora de inglés, está leyendo un texto durante una clase y de repente no se siente muy bien y interrumpe la lectura:

S02E13	
RUTH: Clara, <u>¿estás bien?</u>	RUTH: Clara, <u>tutto bene?</u>

Se da aquí un caso de implicación: en lugar del verbo, que en la versión española es conjugado en la segunda persona, en italiano se expresa el mismo intento comunicativo con una pregunta en que aparece una forma pronominal que no indica el tipo de relación entre Clara, profesora, y Ruth, alumna. En este caso, la chica se dirige a la profesora utilizando su nombre propio, a diferencia de los otros casos, en que normalmente se sustituye con *professor/professoressa*; esto se puede explicar considerando que Ruth no solo es alumna de Clara, sino que es también su nieta, y por lo tanto usa con ella un lenguaje más coloquial, como pasa en otras ocasiones en la serie. La elección de no utilizar un verbo en la pregunta me parece muy buena, porque permite decir lo mismo sin que sea necesario que Ruth hable con su profesora con el trato de confianza en el aula.

En esta escena, que ya hemos visto antes, Blanca en su primera clase se enfada con algunos alumnos, que no entienden el motivo de esta rabia:

S01E01	
JULIO: Eh, ¡tranqui!, <u>¡un poco de relax!</u>	JULIO: Eh, tranquilla! <u>Si rilassi!</u>

En cambio, aquí se da un caso de explicitación: de hecho, se ve el cambio de una forma nominal, ‘relax’, a una forma verbal *si rilassi* (un caso de gramaticalización) en que es posible hacer entender el trato de formalidad; además, un tipo de traducción literal podría funcionar en italiano en el caso de una simple afirmación (*Quella ragazza avrebbe bisogno di un po’ di relax*, Aquella chica necesita un poco de relax) pero no funciona muy bien con un valor exhortativo, y pienso por eso que fue una buena decisión por parte de los dialoguistas.

Otra diferencia entre la lengua/cultura italiana y la española por lo que concierne la manera de hablar entre profesores y alumnos es el uso del nombre propio en España y la forma *professor/professoressa*(+ apellido) en Italia. Este fenómeno, que se realiza muy a menudo en la serie, es solucionado pasando de la forma típica española a la típica italiana, aplicando entonces un tipo particular de implicación. A ver algunos ejemplos:

Clara, después de sentirse mal, se cierra en el baño y no deja entrar a Ruth, que busca ayuda:

<p>S02E13</p> <p>RUTH: ¡Irene!, ¡Irene!, ¡espera! Perdona, no sé qué le pasa a Clara. (...) Está en el baño, pero no quiere hablar conmigo, ¿tú podrías?</p>	<p>RUTH: <u>Professoressa</u>, aspetti! Mi scusi ma Clara non sta bene. (...) È qui nel bagno dei professori, potrebbe andare lei?</p>
--	--

Como hemos explicado antes, Clara es la tía y tutora de Ruth, por lo tanto entre ellas hay una relación de confianza; esto se refleja en la versión italiana por la diferente manera que tiene de hablar de y con los profesores; Ruth llama a Irene con el término *professoressa*, pero luego habla de su tía y profesora con el simple nombre propio. Esta es, en mi opinión, una decisión correcta, que no crea contradicciones y funciona, siendo una escena que se realiza fuera de las aulas. Como se puede ver, el trato de confianza con los profesores por parte de los estudiantes no se pierde tampoco en las escenas en que los personajes están enfadados o asustados (con algunas excepciones, que veremos en este capítulo).

<p>S02E13</p> <p>FER: <u>Olimpia</u>, no puede ser. La cagamos, sí. Castíganos, pero que la obra no lo pague.</p>	<p>FER: <u>Professoressa</u>, scusi, ma mi sembra assurdo. Abbiamo sbagliato? Bene, puniteci, però non capisco perché debba andarci di mezzo lo spettacolo.</p>
---	---

S02E13	
FER: Joder con <u>Miguel</u> . Nos llena de ilusión y luego nos deja tirados.	FER: Che <u>professore</u> ! Ci fomenta e al primo problema ci scarica.

Como vimos en el capítulo dedicado a la explicitación de los nombres (véase el capítulo 3.2.7), los nombres de los profesores son explicitados en más de una ocasión para balancear su ausencia en estos casos, en que es necesario, para mantener el diálogo italiano creíble y funcional, sustituirlos con su función, *professore/professoressa*.

En el segundo grupo encontramos el fenómeno inverso al precedente, el caso en que una diálogo formal en español se convierte en informal en italiano; en la mayoría de estos casos, se trata de cambios que no solo no son necesarios para que el diálogo pueda ser más adecuado, sino que se realizan entre personas en que un tipo de discurso igualmente formal sería correcto y aconsejable en italiano. Vamos a ver algunos ejemplos:

En esta escena, después de enseñar la escuela a los nuevos profesores, Adolfo le da unos consejos a Blanca sobre el actitud que tiene que tener:

S01E01	
ADOLFO: Los alumnos son hienas, si huelen <u>su</u> miedo, <u>está usted</u> perdida. Nunca lo <u>muestre</u> delante de ellos, que no <u>la</u> vean dudar. Nunca.	ADOLFO: Gli alunni sono delle iene, se sentono che <u>hai</u> paura, <u>sei</u> persa. Non <u>devi</u> lasciarla trapelare, mai un'ombra di dubbio. Mai.

S01E01	
ADOLFO: Y usted, Jonathan, ¿por qué <u>quiere</u> ser profesor?	ADOLFO: E tu, Jonathan, perché <u>vuoi</u> fare il professore?

Adolfo, que suele expresarse de manera educada y formal, utiliza en español la forma de distancia, aunque llame a su interlocutor con el nombre propio; en

italiano, esto podría funcionar, porque se trata de uno de aquellos rasgos típicos del lenguaje del doblaje que, aunque no se utilice en el discurso real, se ha ido aceptando por parte de los espectadores. En este caso, yo tendría el tipo de distancia que hay en la versión original solo para mantener este trato del personaje, sobre todo porque parte de esta actitud se pierde en otros momentos, como veremos más adelante en este capítulo.

En esta escena, Blanca habla con el jefe de estudios, Adolfo, sobre su decisión de echar a dos alumnos durante una clase:

<p>S01E01</p> <p>BLANCA: El que me desautorizó <u>fue usted</u>. <u>Dijo</u> que nos mostráramos fuertes (...) si creen que necesito <u>su</u> ayuda, ¡pierdo toda autoridad!</p>	<p>BLANCA: Guarda che quello che mi stava deligittimando <u>eri tu</u>. Non ci <u>hai consigliato</u> di non lasciar trapelare dubbi? (...) se i ragazzi credono che mi serva il <u>tuò</u> aiuto, che autorità avrò?</p>
---	---

En este caso, la decisión de hacer el discurso en italiano más informal no me parece totalmente incorrecto, porque de hecho se trata de un diálogo entre colegas (en otros casos, también en la versión española, los profesores hablan con Adolfo con la forma de tú), pero esto determina la pérdida de un trato importante del personaje de Blanca: Blanca es una mujer muy gentil y educada, y es probablemente por eso que decide utilizar la forma de usted, considerando que se trata de su primer día y que está hablando con un hombre mayor y de grado más elevado; esta sensación de maleducación por parte de Blanca se ve también en la inserción de *Guarda che...* que contribuye, en mi opinión, en acrecer en ella una actitud de maleducación y casi de arrogancia.

Rubén se encuentra en el hospital para saber cómo está su amigo Adrian, en coma por una sobredosis; cuando la enfermera le dice que hay nuevas noticias sobre el estado de Adrian, Rubén le dice:

S01E01	
RUBÉN: ¿Qué pasa?	RUBÉN: Dai, parla!

También en este grupo, podemos ver casos de explicitación que definen el tipo de relación entre los hablantes. Sin embargo, en este caso, la explicitación modifica y según mi opinión arruina la escena original, en que se mantenía una relación de respeto, aunque se trate de un chico muy preocupado por su amigo, resulta exageradamente maleducada por parte de Rubén, que es siempre muy tranquilo y introvertido (rasgo que se mantiene incluso en este momento en la versión española).

En el tercer grupo se encuentran los casos en que se mantuvo en ambas versiones el mismo tipo de deixis personal y que, sin embargo, presentan tratos curiosos o que no funcionan muy bien en la versión italiana. Un primer tipo de fenómeno es determinado por la diferencia que hay entre el italiano y el español en la realización del trato de formalidad en plural; de hecho, en español, es posible distinguir entre ‘vosotros/as’ por el trato de confianza y ‘ustedes’ si hay distancia entre los interlocutores, mientras que, en italiano, esta diferencia no existe (por lo menos en el italiano moderno). Vamos a ver algunos ejemplos:

En esta escena, Adolfo, el jefe de estudios, está enseñando la escuela a los nuevos profesores y les está explicando el tipo de actitud que tienen que tener en las clases:

S01E01	
ADOLFO: <u>Les</u> pondrán a prueba desde el primer día, <u>les</u> retarán, y <u>tienen</u> que estar a la altura. Así que aún <u>tienen</u> unos días antes que empiecen las clases para <u>hacerse</u> esta pregunta: ¿por qué quiero ser profesor? Y más <u>les</u> vale tener una respuesta convincente porque <u>les</u> necesitará cuando en medio de una	ADOLFO: <u>Vi</u> metteranno alla prova fin dal primo giorno. <u>Vi</u> sfideranno, <u>dovrete</u> mostrarvi all’altezza della situazione, di conseguenza <u>avrete</u> ancora poco tempo prima che comincino le lezioni per <u>porvi</u> questa domanda: perché voglio fare l’insegnante? Ed è meglio che <u>abbiate</u>

clase <u>les</u> <u>entren</u> las ganas locas de largarse.	una risposta convincente perché ne <u>avrete</u> bisogno quando <u>vi</u> verrà voglia di and <u>arvene</u> sbattendo quella porta.
---	---

Siendo su primer encuentro con los nuevos profesore, Adolfo utiliza un lenguaje formal que se realiza a nivel lingüístico con el uso del trato de confianza ‘ustedes’; en italiano, este trato se pierde a nivel superficial. De todas formas, no se trata esto de un aspecto de la escena que limita la comprensión, porque solo se trata de un pequeño elemento estilístico; sin embargo, algunos minutos más adelante, siempre en el mismo capítulo, en uno de los días siguientes, cuando descubre que Adrian, el chico en coma, va a morir, Adolfo avisa el claustro de profesores utilizando en cambio la forma de confianza:

S01E01	
ADOLFO: <u>Os</u> tengo que dar una mala noticia..	ADOLFO: <u>Vi</u> devo dare una bruttissima notizia..

Aunque, como ya he dicho, no cambie de ninguna manera el nivel de comprensión de la escena, se puede ver una pequeña pérdida en uno de los rasgos del personaje de Adolfo que, como hemos visto en otros casos, suele tener un lenguaje claro y educado; probablemente, en la misma escena muchos de los otros personajes habrían utilizado un formas más coloquiales.

S01E01	
PADRE: ¡ <u>Están</u> locos si <u>creen</u> que correré con los gastos de esas zapatillas!	GENITORE: <u>Voi siete</u> pazzi se <u>pensate</u> che mi accollo il prezzo di queste scarpe!

Como ya se ha visto en el análisis, los alumnos suele tutear a los profesores, fenómeno que se convierte en italiano (en la mayoría de los casos) con el uso de la forma de confianza; vamos a ver los casos en que este tipo de actitud por parte de



los dialoguistas no se mantuvo y en que aparece, en esencia, la forma ‘tú’ con un profesor:

Vemos aquí un diálogo entre Isaac y Irene que, como vimos también más atrás, se acostaron juntos el día antes del comienzo de las clases, sin saber que serían profesor y estudiante. Isaac intenta arreglar las cosas con Irene esperando que ella quiera seguir su relación con él:

<p>S01E01</p> <p>ISAAC: <u>Oye</u>, que ella no es mi novia. (...) No quiero que <u>pienses</u> que (...) quien me mola eres <u>tú</u>, que yo la dejo a ella</p>	<p>ISAAC: <u>Senti</u>, lei non è la mia ragazza (...) non voglio che <u>pensi</u> che (...) <u>tu</u> non mi <u>piaci</u> e che sto con Ruth.</p>
---	--

Considerando que entre ellos hubo algo más que la simple relación escolar, es natural que Isaac hable a su profesora (por lo menos en estos pequeños momentos fuera del aula) con una forma de confianza, y es por eso una elección que funciona y se puede considerar aceptable.

Vamos a analizar un caso ya visto en precedencia: en esta escena, después saber que el tema de la clase era sobre la murte, Gorka contesta a la profesora:

<p>S01E01</p> <p>GORKA: Otra que nos va a dar la chapa. Que el chaval este era un friki que nos la sudaba antes y ahora.</p>	<p>GORKA: Ecco che ricomincia la predica. Quell’Adrian era uno strano e <u>sai</u> che c’è? Chi se ne frega!</p>
--	--

En este caso, se da el ejemplo de uso de la segunda persona singular en italiano aunque no aparezcan en la versión española formas verbales con que Gorka se dirige a Blanca, aunque es previsible que serían con la forma de confianza, como pasa a lo largo de toda la serie. Podríamos considerar la pregunta de Gorka como una pregunta retórica, que no está dirigida a Blanca en particular, sino que simplemente sirve para introducir la afirmación siguiente; el lenguaje de Gorka es uno de los más difíciles de traducir, sobre todo en las escenas con los profesores,

porque no es siempre fácil entender cuándo es necesario traducir siguiendo las reglas generales (abolición de los disfemismos, uso de la forma de confianza con los profesores, etc.) y cuando mantenerlas para subrayar los tratos de su carácter. En este caso, que se trate de una pregunta retórica o no, estoy de acuerdo con el uso de la segunda persona, considerando el nerviosismo que tiene en esta escena (que se denota en español no solo por su manera de hablar en voz alta, sino también por la estructura ‘que el chaval este...’ que sirve para reforzar el discurso, o el uso de la expresión ‘nos la sudaba’; esto se puede percibir también en la versión italiana por el uso de la pregunta *..e sai che c'è?* que se utiliza normalmente en las peleas o en las discusiones acaloradas, y por la exclamación *Chi se ne frega?*= ¿Qué más da?).

Otro pequeño fenómeno que cabe destacar en este grupo es el caso de diálogos en que, aunque se mantenga la distancia entre los interlocutores, se pierde un trato de un personaje, la diferencia de realización de la deixis a nivel diatópico. En los dos capítulos analizados son dos los personajes que se distinguen por no hablar el castellano estándar: Jonathan y Miguel, ambos procedentes de América Latina; en estos países no existe la forma allocutoria *vosotros*, que es remplazada por ‘ustedes’ tanto por la forma de cortesía como por la de confianza. Aunque no cambie la comprensión, este y todos los otros rasgos de su lenguaje desde esta perspectiva de pierden casi completamente; vamos a ver algunos ejemplos:

Aquí vemos a Jonathan hablando con Irene y Blanca sobre su primer día de clase, y es curioso de saber cómo fue:

<p>S01E01</p> <p>JONATHAN: ¡Chicas! ¿Cómo <u>les</u> fue el primer asalto? No <u>les</u> pudo ir tan mal. <u>Oigan</u>, con los jóvenes todo es muy fácil: estímulo y respuesta, acción reacción.</p>	<p>JONATHAN: Allora, come è andato il primo assalto? Non può essere andato così male. Strano, con i giovani è talmente facile: tutto è stimolo, risposta, azione, reazione.</p>
---	---

En esta escena, Miguel, después de las pintadas homofóbicas en las paredes de la escuela, pregunta a sus alumnos:

<p>S02E13</p> <p>MIGUEL: Con la mano en el corazón, quiero que me <u>respondan</u>, ¿ok? Quiero que <u>levanten</u> la mano los que, a pesar de las pintadas, <u>quieren</u> continuar con la representación de esta obra. Veo que los valientes son la mayoría. <u>Les</u> comunico que la dirección del Zurbarán nos ha prohibido la participación en el Festival de la Tolerancia.</p>	<p>MIGUEL: A mente fredda e cuore caldo, <u>rispondetemi</u> con estrema sincerità, va bene? <u>Alzino</u> la mano tutti coloro che, nonostante le minacce, <u>sono disposti</u> a continuare lo spettacolo. La maggioranza è favorevole. Vi comunico che la direzione del Zurbarán ci proibisce di partecipare al Festival Scolastico della Tolleranza.</p>
---	--

Naturalmente, es muy difícil transmitir este tipo de diferencia a otra lengua; en pasado, se solía modificar la manera de hablar de los personajes que no utilizaban la forma estándar del lenguaje del texto audiovisual, introduciendo elementos caracterizantes de esta variante también en la versión doblada (pensemos en las películas americanas en que aparecía un personaje de Inglaterra) o aplicando a estos personajes una variante diatópica de la lengua de llegada. Este recurso se ha ido perdiendo con los años porque hacía el lenguaje artificial y poco creíble.

### 3.2.7 - La explicitación.

Como ya se ha dicho, la explicitación es una técnica que se utiliza para aclarar algunas situaciones en que no se expresa de forma directa a qué se está haciendo referencia y así mejorar el nivel de comprensión del texto.

La explicitación es la técnica de traducción más utilizada en el doblaje de la serie; de hecho, en los dos capítulos analizados, podemos encontrar su uso unas 123 veces, con una media de casi una realización cada minuto. El uso de esta técnica es, en mi opinión, casi fundamental al traducir obras muy complejas como pueden ser la series de televisión; en ellas, nos encontramos antes un gran número de

acontecimientos, personajes y elementos que pueden ser difíciles de almacenar por parte de los espectadores, sobre todo en el caso de dobjales en que, por varios motivos, algunos aspectos de la atmósfera de la serie se pierden.

Podemos dividir el empleo de esta técnica en seis grupos principales que se refieren a la explicitación de diferentes elementos lingüísticos (singulas palabras, expresiones y oraciones) y otros que se refieren a fenómenos de carácter más estilístico: la explicitación con nombres propios, la explicitación con sintagmas nominales y adjetivales, la explicitación de los culturemas, la explicitación de frases completas, la explicitación de escenas con actor no encuadrado, la explicitación con cambios de significado.

Empezamos con el grupo de la explicitación con los nombres propios: este proceso consiste en la enunciación de los nombres propios de los personajes cuando no estén presentes en la versión original. El uso de esta técnica puede ser muy útil en las series de televisión, porque en ellas suelen aparecer muchos personajes y puede ser difícil para el espectador aprenderlos todos, considerando que se trata de nombres extranjeros. Este tipo de explicitación es empleada mucho en los dos capítulos, unas 25 veces en 140 minutos de vídeos. Muy a menudo, este tipo de explicitación se da a través de la inserción libre de los nombres en los diálogos, como en el siguiente ejemplo:

<p>S02E13</p> <p>GORKA: Lo siento, rubi, pero no puedo, no puedo. No me pidas que me olvide de todo lo que me ha hecho, que vaya de su mejor amiguito. Que no me sale, ¡joder!</p>	<p>GORKA: Mi dispiace, ma non se ne parla, non posso. Non posso dimenticare quello che mi ha fatto <u>Cabano</u> e di tornare a essere il suo miglior amico, non posso. È più forte di me!</p>
--	--

Aquí encontramos a Ruth y Gorka hablando de la pelea que este tuvo con Cabano y del intento de Ruth de arreglar la situación; como se puede ver, el nombre propio, Cabano, fue añadido al discurso, sin que se sustituyera a otra palabra.

En otros casos, la explicitación con el nombre propio se da a través de su uso en lugar de otros sustantivos, sobre todo los que tengan valor vocativo, forma y expresión de interrogación o de exclamación. Vamos a ver algunos ejemplos:

S01E01	
ADRIAN: No puedo...no puedo, <u>tío</u> , no puedo.	ADRIAN: Non ce la faccio, <u>Rubén</u> .

Estamos aquí al comienzo de la serie, cuando Rubén está ayudando a su amigo Adrian, que está mal por tomar drogas. Este es solo uno de los muchos ejemplos en que la palabra que es explicitada es “tío”; de hecho, el uso que se hace en español de esta palabra es más grande que el uso de su forma correspondiente en italiano, *amico*, y fue por lo tanto reducida su realización en la versión doblada y sustituida por una forma que pudiera hacer explícitos los nombres.

Algunos minutos después, en clase, la profesora está hablando del tema de la muerte utilizando como ejemplo Adrian que, después de la sobredosis, está en coma; a esto, Gorka contesta:

S01E01	
GORKA: Otra que nos va a dar la chapa. ¡Que el <u>chaval</u> este era un friki que nos la sudaba antes y ahora!	GORKA: Ecco che comincia la predica. Quell’ <u>Adrian</u> era uno strano e sai che c’è? Chi se ne frega?

Adrian es un personaje que no se ve actuar en la serie, aparte de las primeras escenas; fue por esto que, según mi opinión, los dialoguistas quisieron explicitar lo más posible su nombre, porque más difícil de recordar.

S01E01	
FER: <u>Oye</u> , tú y yo juntos, ¿no?	FER: <u>Rubén</u> , lo facciamo insieme?
RUBÉN: Sí.	RUBÉN: Sì.
FER: ¡Vale!	FER: Bene!

Se ve aquí el uso de esta técnica aplicado a una forma verbal que se convierte en nombre de persona; sonaría un poco raro en italiano escuchar un posible forma equivalente “*Ascolta*” o “*Senti*” en este contexto, y estoy por lo tanto de acuerdo con la elección de evitar su empleo en la versión doblada.

A este grupo también pertenecen algunos ejemplos en que se dan casos de implicación de algunos elementos:

<p>S02E13</p> <p>OLIMPIA: Un compañero vuestro ha sufrido una agresión. ¿Lo entiendes?</p> <p>COVA: Haremos lo que diga <u>Miguel</u>.</p>	<p>OLIMPIA: Il vostro compagno ha subito un'aggressione. Sapete che cosa significa?</p> <p>COVA: Faremo quello che decide <u>il professore</u>.</p>
--	---

Este caso de implicación puede encontrar su explicación en la diferente manera que se suele utilizar en España para dirigirse a los profesores; de hecho, no es raro que los alumnos hablen con ellos utilizando el nombre propio: en italiano, esto no suele pasar, y se decidió, por lo tanto, eliminar el nombre propio y sustituirlo con su función, forma seguramente más adecuada.

En el segundo grupo se encuentra la explicitación con sintagmas nominales o adjetivales; en este caso, esta técnica sirve para aclarar la función o la categoría de algo o alguien, o el tema del que se está hablando (en este caso, pasa muy a menudo que se explicita un pronombre demostrativo); también aquí, podemos hacer una sub-división entre los casos en que la explicitación se da insertando elementos y los casos en que se sustituye otra palabra o sintagma. Vamos a ver algunos ejemplos:

<p>S01E01</p> <p>ADOLFO: Yo no pretendía questionarte, Blanca. Hice una pregunta como jefe de estudios...jefe de estudios.</p>	<p>ADOLFO: Non volevo interrogarti, Blanca. Era una domanda in qualità di responsabile dei docenti.</p>
--	---

BLANCA: Si creen que necesito su ayuda, pierdo toda autoridad.	BLANCA: Se <u>i ragazzi</u> credono che mi occorra il tuo aiuto, che autorità avrò?
--	---

S01E01  ISAAC: Oye, que ella no es mi novia. O sea, ella cree que sí, pero en realidad, no.  IRENE: Si esto que me cuentas no tiene ninguna relación con mi asignatura, no sé por qué me lo cuentas.	ISAAC: Senti, lei non è la mia ragazza. Cioè, lei crede di sì, però non lo è.  IRENE: Se quello che stai dicendo non ha nessuna conclusione <u>filosofica</u> che la possa collegare con la mia materia, non capisco perché me lo racconti.
--	---

S02E13  LEONOR: Resulta que no es solo de verdad, sino que según el resultado de las últimas pruebas...	LEONOR: <u>La mia anemia</u> non solo è riscontrabile, ma in base al risultato delle ultime analisi...
---	--

En estos tres ejemplos, se ve un uso de la explicitación en que los elementos que sirven para explicar no tienen ningún correspondiente en la versión original y fueron añadidos por elección de los dialoguistas; considero muy buena la elección del segundo ejemplo de introducir el adjetivo *filosofica*, que de manera muy rápida y sencilla permite al espectador acordarse de la asignatura que Irene enseña y entender el sentido de la frase.

En esta escena, Blanca informa a los otros profesores de una investigación sobre un sitio de Internet pornográfico que empleaba jóvenes y que Irene y Clara visitaron en el capítulo anterior:

S02E13  BLANCA: ¿Habéis leído <u>esto</u> ? La	BLANCA: Avete letto <u>il giornale</u> ?
--	--

policía investiga una web pornográfica con menores que operaba en Madrid. Es cerca de este barrio.	Un'indagine della polizia su un sito pornografico che impiegava minorenni. Si svolgono qui nel quartiere.
--	---

Son muchísimos los casos en que la explicitación fue aplicada a un adjetivo o, como en este caso, a pronombres demostrativos; no solo permite una mayor comprensión, sino también permite que la frase en italiano suene mejor y sea aceptable. Considerando la tendencia general del doblaje a mantener todo los diálogos a un nivel bastante superficial, el uso de una forma correspondiente “*Avete letto questo?*” sonaría demasiado coloquial y formal, y no funcionaría.

En esta escena, Adolfo, padre de Roque, el profesor de arte, explica a su hijo los peligros que manera de enseñar pueden provocar a los alumnos:

S01E01  ADOLFO: <u>Mira</u> , si tú acercas una cerilla a una vela...	ADOLFO: <u>Figliolo</u> , se tu avvicini un fiammifero a una candela....
---	--

Al tercer grupo pertenecen los casos en que se da la explicitación de los culturemas; se trata en este caso de elementos que un espectador italiano podría no entender y que tienen por lo tanto que ser aclarados para que no haya dudas en la comprensión de la escena en la versión doblada. Fortunadamente, no son muchos los casos de este tipo de explicitación, de hecho son muy pocas las expresiones o palabras en que es necesaria. Vamos a ver algunos ejemplos:

S02E13  RUTH: Después de la cenita romántica con final en la <u>UVI</u> o después que me humillaras día sí y día también...	RUTH: Non bastava la cenetta romantica a base di chetamina con finale in <u>rianimazione</u> o che mi umiliassi un giorno dopo l'altro...  GORKA: Adiamo! Che c'entra adesso?
---	---



GORKA: Rubia, que tampoco es eso.	
-----------------------------------	--

En la versión española, Ruth utiliza una sigla, UVI que significa Unidad de Vigilancia Intensiva; se trata de instalaciones que se encuentran en los hospitales en que se encuentran los pacientes con problemas muy graves y que por lo tanto necesitan ser cuidados y controlados de manera continua. Ruth habla de la UVI haciendo referencia a otro acontecimiento pasado en el capítulo anterior. Junto a la forma correspondiente en italiano, *terapia intensiva*, es posible utilizar la palabras *rianimazione*, como en este caso; en Italia, las dos instalaciones tienen más o menos las mismas funciones y pueden ser intercambiadas en el discurso sin problemas. La decisión de utilizar la forma *rianimazione* fue probablemente hecha para mantener la isocronía de las dos frases.

S02E13  GORKA: Shin-Chan y <u>la parienta</u> están en crisis.	GORKA: Shin Chan e <u>Miyuki</u> sono in crisi.
--	---

Encontramos aquí un caso bastante particular; viendo una pelea entre Jan y Paula, Gorka hace un comentario haciendo una referencia a Shin-Chan, un anime japonés; este anime fue transmitido en España y en Italia, pero tuvo un éxito mayor en el primero y es por lo tanto natural que los espectadores, la mayor parte de los cuales es joven, pueda entender la referencia sin muchos problemas. En Italia, este anime no ha logrado una gran popularidad; a pesar de esto, los dialoguistas decidieron mantener esta referencia y explicitar el nombre de uno de su personajes, Miyuki, de manera que los espectadores italianos pudieran entender. Por un lado, esta elección no me parece particularmente adecuada, porque existe el peligro de que se pierda parte de la información que la versión española quería dar, pero por otro sería difícil encontrar mantener clara la referencia utilizando una forma correspondiente de “parienta” (traducción que, a su vez, podría ser difícil de encontrar).

En el cuarto grupo encontramos los ejemplos de explicitaciones que se realizan en la versión doblada en las escenas o en los momentos en que los actores no está directamente encuadrados. Este recurso es ampliamente utilizado en los dos capítulos y en el doblaje de toda la serie en general; es en estos momentos que los dialoguistas se tomaron las mayores libertades, no solo para explicitar sino también para insertar cualquier tipo de información (véase el capítulo 3.2.8 para un análisis más aprofundizada de este recurso). Muy a menudo en la versión italiana, las escenas en que los actores no están encuadrados, los dobladores añadieron frases de diferente naturaleza y fin aunque no se diga nada en la versión original; por ejemplo, este procedimiento es utilizado cuando la cámara encuadra un texto (un libro, una pintada, la pantalla de un ordenador o de un teléfono móvil). Vamos a ver algunos ejemplos:

En los primeros segundos del capítulo S02E13, se ven a los alumnos (y entre ellos Olimpia) entrar en la escuela descubriendo que fue destrozada durante la noche por unos vándalos, que escribieron pintadas ofensivas en el suelo y en las paredes. En esta escena, Olimpia nunca habla, pero se oye su voz mientras lee las pintadas, aprovechando de los momentos en que la cámara las está encuadrando.

S02E13	
ESCRITA EN EL SUELO: El principe elige morir.	OLIMPIA (Leyendo): Il principe sceglie di morire
ESCRITA EN LA PARED: Maricas.	OLIMPIA (Leyendo): Checche.
ESCRITA EN LA PARED: Vamos a por vosotros, amigos de los maricones.	OLIMPIA (Leyendo): Vi consideriamo amici delle checche.

En particular con la tercera pintada, fue muy ingenioso por parte de los dialoguistas aprovechar de un pequeño momento, antes de que se encuadre la escrita, en que Olimpia lee moviendo los labios sin decir nada. En la versión italiana, se oye Olimpia empezar a leer en voz alta en este preciso y rápido momento, contribuyendo en dar a la escena una mayor naturaleza y credibilidad; de hecho, si un espectador italiano hubiera visto los labios de Olimpia moverse sin

oir nada (y sabiendo naturalmente de estar mirando un producto doblado), habría podido pensar que los dobladores se habían olvidado de representar una escena, y esto habría parecido un error.

Voy a dar, a continuación, otros ejemplos en que se dan frases pronunciadas en voz altas en la versión doblada:

S02E13	
PINTADA EN LA PARED: Maricón	MIGUEL (Leyendo): Finocchio

S02E13	
EN LA PANTALLA DEL MÓVIL: Muxas gracias x djarme tirao.	COVA (Leyendo): Grazie mille per avermi lasciato solo. Julio.

S02E13	
EN LA PANTALLA DE MÓVIL: Te quiero.	IRENE (Leyendo): Ti amo...non ce la faccio!

En cuanto al tercer ejemplo, es interesante notar una diferencia que hay con respecto a la versión original; en esta escena, vemos a Irene escribiendo un mensaje para Isaac, en que le dice que le quiere y, después de un momento de indecisión, decide borrarlo y no enviarlo. En este caso, no solo se oye al actor-doblador de Irene leyendo el mensaje, sino que también se entiende su decisión de no invarlo añadiendo, en el momento en que borra el mensaje (en que la cámara sigue encuadrando el móvil), otra frase que explicita su incapacidad de hacerlo.

Es las películas y en las series de televisión, junto a este recurso se suele poner unos subtítulos en que se traduce el contenido del texto enseñado; la diferencia de elección en el uso de una u otra técnica podría ser importante en algunos casos según el tipo de producto audiovisual en cuestión, que podría perder de verosimilitud y calidad si los dobladores añadieran frases que no están presentes

en la versión original (de hecho, en los últimos años, este recurso se ha ido perdiendo y se ve cada vez más el uso de los subtítulos). En este caso, considerando el tipo de serie, la calidad de los diálogos y de las situaciones, la elección de introducirlos no arruina el producto y parece adecuado y creíble.

Junto a estas escenas de explicitación a través de la lectura, existen otras numerosas escenas en que los dialoguistas se aprovecharon de momentos sin que se vea la cara del actor para aclarar las cosas. Como se dirá más adelante, parece ser una regla fija y es muy curioso notar cómo lo que los dobladores dicen en estas escenas es más o menos diferente con respecto a la versión en español.

Volvamos a tomar los primeros segundos del capítulo S02E13; como se ha dicho, en esta escena no se oye nadie hablar, aparte de un murmullo indistinto de fondo de los chicos:

<p>S02E13</p> <p>MURMULLOS</p>	<p>ALUMNA 1: Io sono appena arrivata</p> <p>ALUMNA 2: Cos'è successo?</p> <p>ALUMNA 1: Non so, stavo per entrare</p> <p>ALUMNO 1: Chi può essere tanto ignorante da scrivere insulti simili?</p> <p>ALUMNO 2: Ci vogliono spaventare!</p> <p>ALUMNO 3 (mientras Olimpia se acerca a la primera pintada): Guarda un po' qui! Cos'è questa roba?</p> <p>ALUMNO 2: Hanno imbrattato perfino le finestre!</p> <p>ALUMNA 1: Accidenti, che disastro!</p> <p>ALUMNO 4: Come le toglieremo</p>
--------------------------------	---

	queste scritte?
--	-----------------

A diferencia de la versión española, estos comentarios se oyen de manera muy distinta. No se ve quiénes son las personas que están pronunciando estas frases (porque de hecho, nadie está hablando aquí) porque la cámara se mueve haciendo una panorámica de la entrada del escuela y encuadrando las pintadas que hicieron los vándalos; en la versión italiana, se decidió por lo tanto insertar estas frases para aclarar lo que está pasando o por lo menos, para que se entiera que tampoco los alumnos y los profesores saben lo que ha pasado. El intento de esta escena en la versión original era, para mí, el de dejar que fueran las solas imágenes a hablar para subrayar la gravedad de la situación (también se explicita en italiano un *Buongiorno* de Olimpia a los estudiantes donde en español solo se limita a hacer un ademán de saludo) y la delusión que hace ver este tipo de cosas (se trataban, como hemos visto antes, de escritas homofóbicas). Algo muy parecido pasa en otra escena en el capítulo S01E01, cuando Cova enseña a su compañeros un vídeo en que se ve que fue ella a robar las zapatillas que los chicos, después de la clase de educación física, no conseguían encontrar. Se trata de un momento de confusión, en que todos hablan a la vez, se mueven por el aula, y en que la cámara cambia de toma muy rápidamente; por lo tanto, es más fácil insertar frases que no hay en la versión original y, entre estas, encontramos un comentario que dice una chica sentada detrás de Paula:

S01E01	ALUMNA 1: Visto? Si arrabbiano tutti.
--------	---------------------------------------

En la versión española, se ve a esta chica mover los labios y hacer un comentario que no se puede oír porque está cubierto por los otros; a pesar de esto, fue necesario añadir una frase para que no pareciera que los dobladores no había doblado una frase. El problema aquí es que la frase que añadieron no funciona en el contexto, y se crea así una frase que aparece demasiado artificial y forzada.

BLANCA: ...porque no me interesa tres narices lo que diga Irene, solo quiero	BLANCA: ...perché non me ne frega proprio niente di quello che mi dici su
--	---

<p>oir: “Te quiero a ti, Blanca”. <u>Y como eso no va a pasar</u> y todavía estoy en eso de echarle ovarios, para olvidarme de ti para siempre...</p>	<p>Irene. Io vorrei che mi dicessi: “Amo te, Blanca”. <u>Ma non ascolterò mai queste parole</u>, e nonostante ne abbia l’assoluta certezza non trovo la forza necessaria per cancellarti per sempre dalla mia vita...</p>
---	---

Se ve en al versión original una frase cuyo significado es implícito: su indeterminación es vehiculada a través del uso de un pronombre demostrativo, ‘eso’ y de una forma indeterminada de expresar una acción, ‘(no) pasar’. La frase en cuestión es pronunciada en un momento en que Blanca no está encuadrada; en la versión italiana, estos dos elementos de la frase fueron aclarados, como es la tendencia general del doblaje de la serie. Normalmente, los elementos explicitados en otros casos siempre hacen referencia a algo o alguien de que se había hablado antes y que podría haber sido olvidado por los espectadores, mientras que en este caso, se explicita algo que está presente en la misma frase, y ser por lo tanto bastante innecesario.

Al quinto grupo pertenecen los casos de explicitación de frases completas; aparte del último ejemplo, hasta ahora hemos visto casos en que se daba la explicitación de palabras únicas o de sintagmas, pero es posible encontrar ejemplos en la versión italiana en que una frase completa tiene la función de aclarar el discurso. Entre ellos, encontramos:

<p>S01E01</p> <p>RUBÉN: ¿Ir al psicólogo <u>por una bronca?</u></p>	<p>RUBÉN: Dovrei andare dallo psicologo <u>perché ho discusso con Fer?</u></p>
---	--

Utilizando le técnica de la gramaticalización, que como se ha dicho consiste en la transformación de una forma nominal a una forma verbal, se crea una explicitación que tiene forma de frase completa, también gracias a la inserción del nombre propio del chico con el que Rubén había peleado.

<p>S02E13</p> <p>MIGUEL: ¿A alguien le suena esta fecha, muchachos?</p> <p>COVA: La Declaración de los Derechos Humanos.</p> <p>MIGUEL: Sabía que no me fallarías.</p>	<p>MIGUEL: 10 dicembre 1948. Cova?</p> <p>COVA: La Dichiarazione dei Diritti dell’Uomo?</p> <p>MIGUEL: Sapevo di poter contare su di te, brava!</p>
--	---

En esta escena, se ve Miguel escribir una fecha en la pizarra y, después de escribirla, pregunta a sus alumnos si saben qué pasó en aquel día; en italiano, en lugar de esta pregunta, los dialoguistas quisieron aclarar la fecha que está escrita. Como ya se ha dicho, muchos son los casos de explicitaciones innecesarias, que no responden a motivos particulares que puedan poner en peligro la comprensión; probablemente, esta decisión fue tomada así que fuera más fácil para los espectadores percibir que la fecha es importante para el discurso que el profesor quiere hacer, y que no se trata de un simple detalle.

El sexto y último grupo contiene los casos en que se utiliza una frase para hacer más claro un aspecto de una escena, y por lo tanto explicitándola, pero se modifica el sentido de la frase como era en la versión original.

<p>S01E01</p> <p>PAULA: <u>Tranquilo, tranquilo.</u></p>	<p>PAULA: <u>Prima di parlare, vuoi guardare il filmato?</u></p>
--	--

En esta escena, Cova está enseñando a sus compañeros un vídeo en que se descubre que había sido ella a robar y pintar las zapatillas de los chicos con la ayuda de Paula y Yoli; los chicos, enfadados, empiezan a preguntar por qué lo hicieron. La versión española podría sugerir diferentes mensajes; por un lado podría ser interpretado como una forma educada de callar a los chicos demostrando su falta de interés por lo que están diciendo, mientras por otro lado podría ser una manera para explicarles que esperen y miren. En la versión italiana,

se decidió sustituir la frase entera y explicitar el segundo significado que la versión española puede dar y fue, en mi opinión, una buena manera para eliminar cualquier duda sobre su significado y parecer natural y claro.

Aquí vemos a Cova despedir a Carlos después de convencerlo a ayudar a Fer con el montaje de la obra de teatro.

S02E13	
COVA: ¡Guay! Bueno, luego hablamos.	COVA: Bravo, Carlos, così mi piaci!

Roque pide a Isaac que consiga en convencer a su madre a hablar con Adolfo (el padre de Roque):

S02E13	
ROQUE: Por eso te lo pido.	ROCCO: Parla con lei.

### **3.2.8 - Las frases en escenas con actores no encuadrados.**

En este capítulo, voy a tratar uno de los fenómenos, en mi opinión, más curiosos de este doblaje: los casos en que los dialoguistas aprovecharon algunas escenas en que los actores no están con la cara delante de la cámara o en que no estén directamente encuadrados, para modificar las frases o introducir palabras con intento de diferentes naturalezas.

He decidido reservar a este fenómeno un capítulo entero porque se trata de un procedimiento extremadamente presente en el doblaje de esta serie, sea por la gran frecuencia con el cual aparece y por la diferentes manifestaciones que tiene; de hecho, en 140 minutos de vídeo, este fenómeno aparece casi setenta veces, esto significa casi una realización cada dos minutos, y es utilizado, como veremos, para aplicar diferentes tipos de técnicas de traducción, en particular la explicitación (para un análisis más aprofundizado de este particular proceso, véase el capítulo 3.2.7).



Los motivos para justificar la frecuencia y el uso de estas escenas numerosas en las películas, en las series de televisión y en otros tipos de textos audiovisuales puede encontrarse en la gran frecuencia con que se mueve la cámara (rasgo que ha crecido notablemente sobre todo en las últimas décadas). Por esto, es más fácil que sean muchos los casos en que se utiliza este recurso; además, son muchos los momentos en que los personajes están hablando o dialogando, y en que la toma puede cambiar muy frecuentemente, pasando de un actor al otro, sin que el actor que habla esté necesariamente en el encuadre, y resultando muy útiles a los dialoguistas y actores-dobladores para hacer cambios o dar explicaciones.

Voy a dividir este fenómeno en tres grupos principales: los casos en que se inserta una frase que no se encuentra en la versión original (o que de todas maneras, forma parte de los ruidos de fondo), los casos en que los cambios que se producen modifican parcialmente el sentido del original, y los casos en que los cambios modifican totalmente al sentido de la versión original. También se dan casos en los que el doblador, para explicitar y traducir su contenido, reproduce frases que en el original aparecen en formas de pintadas, mensajes de móvil, etc.

Vamos a empezar con el primer grupo; son muchos los casos en que, aprovechando del movimiento rápido de la cámara (debido a una escena de acción, una panorámica, etc.) se insertan en la versión italiana frases inexistentes en la versión española. En estos casos, este recurso sirve para explicar lo que está pasando en la escena o para entender algunos textos escritos (véase el capítulo 3.2.8, donde traté este fenómeno de forma más detallada) o sobre todo en aquellos momentos en que el actor no habla, pero se mueve y hace gestos como para decir algo. Vamos a ver algunos ejemplos:

Son los primeros minutos del capítulo S01E01; después de dejar a Adrian sin conciencia en el suelo, Rubén se esconde mientras llega la ambulancia, y los enfermeros intervienen:

S01E01	INFERMIERE 1: Libera!
--------	-----------------------

	<p>INFERMIERE 2: Ancora?</p> <p>INFERMIERE 1: No, si sente il battito! La barella, subito! Andiamo!</p> <p>INFERMIERE 2: Piano, piano piano! (lo ponen en camilla) Uno, due, tre! (suben la camilla)</p>
--	--

Los enfermeros en esta escena son tres; la cámara les encuadra bastante de lejos; en algunos momentos el encuadre está sobre el chico desmayado, en otros está sobre los enfermeros, pero en ningún momento es posible ver sus caras a la vez; las frases introducidas explicitan lo que los tres están haciendo, para que la escena no se quede sin palabras y para que resulte más natural. Por ejemplo, cuando dicen “*La barella, subito!*”, se ve la camilla entrar en el encuadre.

Otro tipo de escena que se utilizó mucho para este recurso es constituido por los momentos en el aula o en los pasillos de la escuela, en los que hay mucha gente hablando y en que no todos están con la cara frente a la cámara o en que la cámara se mueve por el espacio sin focalizarse sobre nadie en particular:

S01E01	<p>ALUNNO 1: Che hai fatto quest'estate?</p> <p>ALUNNO 2: Sì, e te lo vengo a dire proprio a te? Non puoi capire quanto ho bevuto!</p>
--------	--

Aquí vemos a los estudiantes hablar antes del comienzo de la clase; en español solo se oyen unos diálogos de fondo que no es posible entender. En este caso, el diálogo inventado no parece funcionar muy bien, porque es falso y exageradamente artificial, se percibe que es muy diferentes de los que pertenecen al guión original.

Los chicos encuentran en el patio de la escuela las zapatillas que les fueron robadas colgadas a un hilo y completamente pintadas con unos botes de spray. La

cámara hace una panorámica de las zapatillas y de algunos alumnos que intentan descolgarlas:

S01E01	GORKA: Te le compro per tre euro.  JULIO: E adesso come faccio? Le butto!  GORKA: Allora, ci stai?
--------	--

A diferencia del ejemplo anterior, las frases inventadas que fueron introducidas funcionan mucho mejor en este caso, porque son coherentes con el contexto y sirven para explicar lo que está pasando.

El empleo de este recurso no me gusta mucho, porque resulta ser una forma de libertad muy grande que los dialoguistas y dobladores quisieron tomarse, modificando las escenas como les parece; además puede ser un recurso muy arriesgado y provocar la inserción de diálogos que sean inadecuados y parezcan falsos. Una explicación de este fenómeno puede encontrarse considerando el problema que se plantearía en dejar el audio original; en muchos casos, como ya he dicho, no se oye lo que las personas en el fondo están diciendo, pero si es posible oír una o dos palabras que, claramente, serían en español. Una posible solución sería poner una banda sonora de ruidos de fondo en italiano, pero esto resultaría más largo de realizar y más costoso; por lo tanto, la decisión de añadir frases inventadas pronunciadas, en muchos casos, por los dobladores de la serie, parece ser la solución más eficaz.

Se da aquí un caso un poco diferente, en el que la inserción de una frase inventada es comprensible y justificable; Paula después de hablar con Gorka, vuelve a sentarse cerca de Jan:

S01E01	PAULA: Scusalo, è scemo!
--------	--------------------------

Al sentarse, Paula gira la cabeza y no es posible ver a su cara; en este momento, la actriz mueve la cabeza, sin decir nada, como para expresar su maravilla e incluso indignación por lo que Gorka le dijo. Mantener el silencio en este momento en la versión italiana daría la impresión de que Paula está verdaderamente diciendo algo y que los dobladores se olvidaron doblar este momento; estoy por lo tanto de acuerdo, en este caso, con la inserción, porque solo es utilizada para explicar la reacción de este personaje y para evitar la impresión de un doblaje mal hecho.

De este grupo forma parte también otro pequeño fenómeno, es decir cuando, siempre en escenas introductoras con panorámicas o encuadres varios, se insertan frases completas ligeramente modificadas, pronunciadas en voz alta en italiano y que apenas se perciben en la versión española; haciendo así, un diálogo del fondo en original se convierte aquí en un diálogo principal y, en algunos casos, eso genera diálogos poco reales, rápidos y que no funcionan bien. Vamos a ver un ejemplo:

Gorka, Julio e Isaac están bromeando entre amigos, empujándose, y Gorka comenta:

S01E01	
GORKA: ¡Marica!	GORKA: Che devo pensare? Che vi piace?

Empujándose, los tres chicos se mueven muy rápido y se giran, en algunos instantes, con la espalda a la cámara, permitiendo la inserción de una frase mucho más larga que en español, sin que la isocronía sea un problema.

Un recurso particular aplicado a este tipo de fenómeno es la inserción en la versión italiana de frases (siempre en momentos en que el hablante no se ve) que sirven para completar o aclarar la escena, para enriquecerla o para que los espectadores no piensen que se habían dejado algunas frases sin traducción. Vamos a ver un ejemplo:

S02E13	
MIGUEL: ¡Buenos días muchachos!	MIGUEL: Buongiorno ragazzi! <u>Spero</u> <u>abbiate studiato, eh?</u>

Miguel, el profesor de teatro, entra en el aula y saluda a los alumnos, se pone delante de la mesa y hace un señal de saludo con la cabeza a un alumno, sonriendo. La cámara encuadra la escena desde el fondo del aula, así que el actor está bastante lejos de ella como para dar la idea que abra la boca para hablar y no para sonreír; es en este momento que se añade una frase que no está presente en la versión española. Esto no modifica el sentido del discurso del original, y fue puesto para enriquecer la escena aunque, en mi opinión, no era necesario.

A este grupo también podemos añadir otro pequeño fenómeno, que consiste en el proceso contrario que hemos visto hasta aquí, es decir, el caso de frases en la versión original que fueron cortadas o notablemente reducidas en la versión doblada aprovechando de la posición y del encuadre de la cámara. Vamos a ver algunos ejemplos:

Estamos en los últimos segundos del capítulo S01E01. Irene e Isaac están juntos delante del piso de ella; de repente, ven a Blanca y Jonathan llegar y hablar, y se esconden detrás de un cartel:

S01E01	
BLANCA: <u>Buenos, dos vodka en mí,</u> ¡vamos! ¡Es mi record!	BLANCA: È il mio record!
JONATHAN: Yo tengo que aceptar que fue muy buena idea esta de las copas.	JONATHAN: Sai? Devo ammettere che è stata un'ottima idea bere qualcosa di forte.

La cámara está encuadrando a Irene e Isaac, escondidos detrás de un cartel, y se ve en el fondo a Blanca y Jonathan acercarse. Las primeras palabras que Blanca pronuncia (las que están subrayadas) se oyen como ruido de fondo, luego, el encuadre pasa a ella, que completa la frase. En la versión italiana, fue

completamente eliminada la parte en que ella no está encuadrada, quitando toda referencia a la cantidad y al tipo de alcohol que tomaron; sin embargo, parte de la información se puede recobrar por lo que dice luego Jonathan (y también por lo que los dos dijeron algunos minutos antes, cuando quedaron para tomar algo juntos), de manera que no se trata, en este caso, de una falta muy grave.

En esta escena, Julio está en su aula y se acerca a Cova, que está hablando con Paula e Yoli, para hablar con ella:

S02E13	
PAULA: Imagínate. ¡Bueno tía!	

La cámara está encuadrando a Julio, y se mueve con él mientras se acerca a las chicas; durante estos segundos, no se ve a las chicas pero se oye claramente a Paula decir algunas palabras como para terminar el diálogo con sus compañeras (de todas formas, no se oye lo que están diciendo). Como hemos visto, normalmente en la versión doblada pasa el proceso contrario; la actriz que la pronuncia esta frase no está en el encuadre, y considerando que dicha frase no tiene un significado importante para la comprensión de la escena, fue eliminada.

En el segundo grupo encontramos los casos en que, cuando los actores no están encuadrados, se modifica de manera parcial el sentido de la frase que pronuncian; en algunos casos, este recurso sirve para explicitar una situación, sobre todo con la ampliación de la frase, aprovechando de un momento en que ni la isocronía ni la sincronía labial tienen que ser respetadas, como en estos ejemplos:

Volvamos a una escena que ya hemos visto: Irene, durante una clase, pregunta a los alumnos qué les hace felices, provocando las respuestas divertidas de los chicos. Entre ellas, se oye la de Gorka a Paula:

S01E01	
GORKA: Si quieres, te puedo hacer feliz.	GORKA: Ti faccio felice io.
PAULA: Pero tío, ¡pero tú estás salido,	PAULA: <u>Chi ti credi di essere? Non sei</u>

<u>chaval!</u>	<u>sexy neanche un po'!</u>
----------------	-----------------------------

El momento en el que Paula pronuncia estas palabras, vemos a Irene, la profesora, en el encuadre, escribiendo algo en la pizarra. Esta toma con la frase de Paula de fondo sirve para volver a dar la palabra a Irene después de los comentarios de los alumnos; de hecho, las palabras de Paula son apenas audibles en la versión española, mientras que, en italiano, se oyen perfectamente, hasta el punto que parecen raras e inapropiadas, como si fueran añadidas y no tuvieran nada que ver con el encuadre.

En esta escena, los profesores están hablando de los actos de vandalismo que pasaron en la escuela y a las pintadas homofóbicas que encontraron por la mañana en las paredes de la escuela. Olimpia, la directora del centro, está implícitamente dando la culpa a Miguel, que quiso montar la obra que causó estos actos:

S02E13	
MIGUEL: Ahora tengo yo la culpa de lo que hagan cuatro vándalos.	MIGUEL: Quindi ora io sarei responsabile dell'azione dei vandali?
OLIMPIA: Si me hubieras hecho caso, nada de esto habría pasado.	OLIMPIA: Se mi avessi dato ascolto, <u>questo incidente</u> non si sarebbe verificato

Hay una pequeña diferencia entre las dos versiones en cuanto a la frase de Olimpia: en español, Olimpia termina la frase antes de que el encuadre pase a otra profesora; en italiano, en cambio, se oyen sus palabras por algunos segundos también después de este cambio. De hecho, la inserción del sintagma “*questo incidente*”, que sirve aquí para explicitar el tema de la conversación, extiende la frase en italiano, determinando una inevitable discordancia en la sincronía de la frase en las dos versiones; de todas formas, aprovechando del cambio de toma, que se mueve a otro personaje que no habla, fue posible arreglar el problema y mantener la explicitación, sin que la escena pareciera rara o poco natural.

En otros casos, este recurso sirve para adaptar una frase en italiano que, si hubiera sido mantenida en español con una traducción literal, habría parecido innatural y artificial, o de todas formas no adecuada, como pasa en este ejemplo:

Los chicos están de excursión; Isaac se aleja del grupo para estar solo y pensar sobre su relación con Irene, que parece haber terminado. Mientras está sentado, se oye la voz de Yoli:

S02E13	
YOLI:¿ Dónde iba a estar si no el solitario?	YOLI: Come sei solitario!

Cuando se oye la voz de Yoli, la cámara sigue encuadrando a Isaac, sentado en la orilla de un río; el significado de la versión italiana es el mismo de la española, sin embargo, la traducción italiana es mucho más simple y directa (como se puede ver, en español hay una pregunta, en italiano una exclamación) y no tiene el matiz de ironía de la pregunta retórica española. A pesar de la diferencia, estoy de acuerdo con esta traducción; de hecho, una traducción de tipo literal generaría, en mi opinión, una frase que resultaría extraña en italiano, sobre todo si no está hecha con una justa intonación e interpretación (y como ya he dicho en otras ocasiones, la interpretación de los actores dobladores no es muy cuidada en esta serie de televisión, porque parece muy a menudo artificial y plana). Además, el hecho de que Yoli no esté encuadrada permitió a los dialoguistas simplificar la frase, haciéndola más corta sin que hubiera problemas de isocronía.

En el tercer grupo, encontramos los casos en que las frases, al ser traducidas, pierden completamente el sentido de la versión original. Estos casos son bastante numerosos y se trata la mayoría de cambios injustificados; podríamos entender estos cambios otra vez como una forma de explicitación o también de mejora de algunas frases. En este último caso, aunque haya en la serie algunos diálogos débiles, que poco funcionan incluso en la versión original, no me parece correcto por parte de los dialoguistas tomarse la libertad de modificar los diálogos sin un buen motivo (es decir, un motivo que tenga una explicación desde el punto de vista de la traducción o del doblaje). Vamos a ver algunos ejemplos:



Estamos aquí en el baño de los profesores; Irene está consolando a Blanca, la cual, después de su primera clase, entiende que ser profesor no es tan fácil como pensaba antes, y dice:

<p>S01E01</p> <p>IRENE: ¿Tan mal ha ido?</p> <p>BLANCA: ¡Una mierda que no huelen tu miedo! <u>¡Yo no sé ni qué tipo de profesora soy!</u></p>	<p>IRENE: È andata così male?</p> <p>BLANCA: Col cavolo che quelle iene non percepiscono la tua paura! <u>Non so neanche se arrivo alla fine della settimana!</u></p>
--	---

Mientras dice esta frase, Blanca está de rodillas delante del váter, y vomita por el nerviosismo, ocultando su cara a la cámara. Como se puede ver, la última frase de Blanca tiene un significado casi completamente diferente en las dos versiones. Este comentario, según mi opinión, parece extraño incluso en español; se entiende que se refiere a lo que Adolfo le dijo antes del comienzo de las clases, pero resulta inapropiado y de escasa calidad. Por lo tanto, los dialoguistas quisieron aprovechar de una escena en que la cara del actor no se ve para mejorar la frase, poniendo otra que pueda sonar bien en italiano y que dé un sentido al acto de vomitar.

En esta escena, Olimpia está reprochando a Irene y Blanca por su actitud en sus primeras clases como profesoras; Félix, el marido de Olimpia, quiere que su mujer entienda la situación:

<p>S01E01</p> <p>FÉLIX: Olimpia, que acaban de empezar.</p> <p>OLIMPIA: ¡Qué marido tan comprensivo tengo! <u>¿Como son nuevas</u></p>	<p>FÉLIX: Olimpia, è il primo giorno anche per loro.</p> <p>OLIMPIA: Che marito comprensivo che ho! <u>Non credo che questo sia importante.</u></p>
--	---

<u>se les perdonas?</u>	
-------------------------	--

A diferencia del ejemplo anterior, el cambio entre las dos versiones no parece ser justificado ni por motivos técnicos (problemas de traducción o de adaptación al doblaje), ni por la escasa calidad del diálogo en el original; de hecho, es esta traducción que determina una reducción en la calidad de la versión italiana porque se trata de un comentario que no funciona en esta situación, que se aleja del intento comunicativo que supuestamente tenía el personaje. Si fuera necesario modificar la frase sustituyendo la pregunta retórica con un comentario más directo, yo pondría: *“Non mi interessa se è il loro primo giorno!”*.

Estamos aquí en los últimos minutos del capítulo S02E13. Cabano y Gorka están fumando juntos detrás de la casa donde van a alojar durante la excursión recordando unos sucesos pasados a los dos:

S02E13	
CABANO: <u>Le hemos quemado la mochila otra vez. ¡Le quemamos la mochila al puto Tino!</u>	CABANO: <u>Ahaha, non riusciva più ad alzarsi. E ricordi...ricordi il cappellino da boy scout che portava?</u> E quando gli abbiamo bruciato lo zaino?

En los instantes iniciales de la escena, los dos chicos están lejos de la cámara y aquí Cabano pronuncia algunas palabras (las que están subrayadas) y luego, el encuadre se acerca y se oye el comentario final. También en este caso no sería necesario introducir modificaciones al diálogo español, que no es particularmente rico o significativo y que sirve para introducir la situación; además, se trata de una frase que el personaje pronuncia mientras está fumando hachís y que por lo tanto no debe ser necesariamente coherente. Probablemente por esto se añadieron en italiano algunos hechos y situaciones completamente inventados; aunque no sea un diálogo importante, la inserción de elementos extraños e inexistentes en la versión original causa, como en los otros ejemplos, unos cambios injustificados, el resultado de un esfuerzo que es de todas maneras inútil y superfluo, dado que una traducción literal funcionaría sin problemas.

### 3.2.9 - La sincronía gestual.

La sincronía gestual consiste en adecuar la traducción del texto audiovisual a los elementos que aparecen en la escena y con los cuales el actor entra en contacto o que tienen que ver con lo que dice (por ejemplo la reacción del interlocutor a una palabra o algo en particular que pasa en aquel momento). En este doblaje, el aspecto visual es uno de los elementos con que los dialoguistas han jugado más, como se ve en otros aspectos (véase, por ejemplo, el capítulo 3.2.8). La dificultad, como es previsible, es que en la versión doblada, las partes de la frase que se refieren a estos elementos tienen que tener una posición específica, que puede en muchos casos crear problemas con el orden de las palabras.

Podemos dividir esta sección en dos grupos: los casos en que la sincronía gestual no implica cambios en la frase y los que determinan un cambio con respecto a la versión original.

El primer grupo contiene casos “estándar” en el respeto de la sincronía gestual. Este tipo de sincronía se puede respetar de diferentes maneras, por ejemplo, introduciendo un demostrativo en el momento en que se hace la referencia a algo, como se puede ver en este ejemplo:

Por culpa de una controvertida obra de teatro que el colegio quiere montar, Gorka es pegado por unos hombres:

S02E13	
MIGUEL: Gorka, ¿qué te pasó?	MIGUEL: Gorka, che cosa ti è successo?
GORKA: Unos rapados me han pillado viniendo al colegio y mira lo que me han hecho...me han dejado <u>esto</u> en la espalda.	GORKA: Delle teste rasate, mentre arrivavo a scuola, mi hanno ridotto così e mi hanno appiccicato <u>questo</u> .

En el momento en que Gorka dice “esto” entrega a los profesores un papel que los agresores le pegaron en la espalda; fue necesario que la palabra correspondiente *questo* fuera pronunciada en aquel mismo momento.

Vemos aquí a Gorka, Cabano y Julio hablando en los baños de la escuela sobre lo que quieran hacer antes de estar muertos, y Cabano dice cuál es su sueño:

<p>S01E01</p> <p>CABANO: Yo quiero ser como el pibe este que tiene un postríbulo en Rusia; es un puticlub flipante...el tío te consigue la clase de puta que quieras cuando quieras. ¿Que te gustan enanas? Las tienes. ¿Que te gustan <u>tullidas</u>, con muñón en vez de mano? (...)</p>	<p>CABANO: Ragazzi, io voglio essere come quel tipo, il mafioso russo. Se hai i soldi, fai come ti pare...puoi avere la puttana che vuoi, quando vuoi: se ti piace una bassa, te la prendi...se invece ti piace <u>grassa</u> e con le tette che toccano la pancia (...)</p>
---	--

Es este un caso más particular, en que lo que es importante respetar es la posición de una palabra pronunciada por un actor que provoca una reacción en otro personaje. El diálogo de esta escena fue un poco modificado, probablemente para no ser demasiado vulgar; en lugar de traducir literalmente “tullida” se prefirió utilizar otro adjetivo, *grassa* (gorda), para que pudiera ser más adecuado. Cuando Cabano dice esta palabra, la cámara encuadra a Gorka que ríe, como reacción a ella, por lo tanto fue necesario que también en la versión doblada se introdujera este adjetivo, o de todas formas algo divertido que pudiera justificar la reacción de Gorka.

En el segundo grupo encontramos los casos en que fueron introducidos elementos nuevos en los diálogos porque bien se adaptaban a los gestos de los actores y podían mejorar la escena; en algunos momentos, se dan casos de ipercorrección, es decir, la inserción de palabras que pudieran justificar estos movimientos o gestos de los actores para que el espectador no pensara que se habían modificado los diálogos de la versión original. Algunos ejemplos:

En esta escena, Cova y Fer están hablando de Carlos (un chico que le gustan a Fer), que está sentado a unos metros de ellos; Cova decide hablar con Carlos para presentarle a Fer:

<p>S02E13</p> <p>FER: Esto, Cova, una tontería...¿qué coño haces? Perdónala Carlos, que la pobre no coordina.</p>	<p>FER: Cova, è una pessima idea...cosa diavolo fai? Scusa Carlos, ma sai, <u>da quando ha tagliato le treccine</u> il suo cervello si è disconnesso.</p>
---	---

Aquí, Fer se está refiriendo a algo que había pasado en uno de los capítulos anteriores, es decir el momento en que Cova, que tuvo trencitas durante toda la primera temporada y algunos capítulos de la segunda, decide quitárselas; en la versión española, en este diálogo no se hace ninguna referencia a este acontecimiento, pero, en el momento en que Fer dice su línea, le toca el pelo a Cova. Por esto los dialoguistas decidieron insertar este detalle para que la escena funcionara mejor y fuera más natural, y probablemente para explicitar aquel acontecimiento y acordar al público lo que pasó.

En una escena que ya vimos en el análisis de la deixis, Adolfo explica a los nuevos profesores cómo tienen que portarse en su primer día de clase:

<p>S01</p> <p>ADOLFO: (...) así que aún tienen unos días antes que empiecen las clases para hacerse esta pregunta: ¿por qué quiero ser profesor? Y más les vale tener una respuesta convincente, porque la necesitarán cuando en medio de una clase les entren <u>unas ganas de largarse</u>.</p>	<p>ADOLFO: (...) di conseguenza avrete ancora poco tempo prima che comincino le lezioni per porvi questa domanda: perché voglio fare l'insegnante? Ed è meglio che abbiate una risposta convincente, perché ne avrete molto bisogno quando nel bel mezzo di una lezione vi verrà voglia di andarvene sbattendo <u>quella porta!</u></p>
---	---

También en este caso, se añadió en la versión italiana un elemento que no está explícitamente presente en el diálogo español. Cuando Adolfo dice "...ganas de largarse", hace un gesto con el brazo en dirección de la puerta para acompañar las palabras con el sentido de su discurso. Siempre para evitar que pareciera un

elemento eliminado de la versión original, y sobre todo para que el diálogo fuera más claro y natural, se introdujo en aquel momento las palabras *quella porta* (=aquella puerta).

Cuando Irene pregunta a los alumnos por qué Raquel no está y Yoli le explica que está ausente porque sus padres le regalaron un aumento de pecho, Irene comenta:

<p>S02E13</p> <p>IRENE: ¿En serio? Ya sabemos qué le hace feliz a Raquel</p> <p>SE ENCUADRA GORKA</p>	<p>IRENE: Davvero? Ah, quindi sappiamo già cosa fa felice Raquel</p> <p>GORKA: Un bel paio di tettone!</p>
---	--

Después de decir esto, la cámara encuadra a Gorka, que hace con los brazos la forma de dos senos en su pecho, para hacer una broma sobre este asunto. En la versión española, solo se oyen risas de fondo y nadie, ni siquiera Gorka, habla; en la versión doblada, se añade esta frase que explica el sentido de este gesto (que sería, de todas formas, muy comprensible sin explicaciones); además, cuando Gorka hace este gesto, tiene la boca abierta por las risas y está bastante lejos de la cámara para dar la idea que está diciendo algo. Esta elección no es inadecuada, y ayuda a llenar algunos momentos en que los actores no hablan y que podría parecer extraños en la versión doblada.

Paula, Cova y Yoli están cotilleando de chicos, y Paula pregunta a Yoli sobre su hermano:

<p>S02E13</p> <p>PAULA: ¿No sigue pillada por mi hermano?</p> <p>YOLI: ¿Pillada yo? Mira, Paula, tu novio se vuelve negro antes de que yo me pillo por un tío. Estoy solterita y que sea por mucho tiempo.</p>	<p>PAULA: Sei sicura di non amare mio fratello?</p> <p>YOLI: Amare io? Io tuo fidanzato cambierà colore prima che mi innamorì di Isaac Sono single, <u>ho anche l'anello</u> e ci resterò per molto.</p>
--	--

En esta escena, se da un fenómeno muy similar a los otros que vimos antes: hablando, Yoli muestra su mano, aparentemente sin motivos, solo lo hace como gesto inconciente en el discurso. El problema de esta escena es que en la versión italiana, en este momento, el actor-doblador añade una frase, “*ho anche l’anello*”, que no tiene nada que ver con el sentido de lo que Yoli está diciendo; es este probablemente el peor ejemplo de traducción equivocada que encontré en los dos capítulos analizados. La única explicación para justificar esta decisión podría ser el anillo de castidad, un anillo que algunas personas llevan como símbolo de abstinencia, con el cual una persona se empeña a no tener relaciones sexuales antes de estar casado/a; esta explicación no puede, de todas formas, ser aplicada al caso de Yoli, que es una chica que en cambio suele tener muchos novios y muchas relaciones sexuales con los chicos.





## CONCLUSIÓN.

El intento de este trabajo era describir, a través del análisis de una serie de televisión en su versión original en español y en la versión italiana, las características, los fenómenos y los problemas que el doblaje plantea. Como ya he dicho otras veces en estas páginas, el doblaje es un proceso muy delicado que puede ser muy difícil de realizar, porque en él se dan problemas que no conciernen solo a la traducción lingüística tradicional, sino también a otras cuestiones que la traducción lingüística tiene que tener en cuenta y que se refieren a la naturaleza audiovisual del texto que tiene que ser traducido.

A estos problemas de naturaleza técnica se añaden otros de carácter económico; el proceso de doblaje está fuertemente relacionado con el sistema industrial del entretenimiento mediático y cinematográfico, y está por lo tanto sujeto a una serie de factores que pueden afectar a la calidad del doblaje del producto audiovisual, como la censura o los tiempos muy limitados que se dan para realizar el doblaje.

En las últimas dos décadas, las series de televisión españolas han empezado a tener un éxito muy grande en la televisión italiana (pensemos en series como “Un Paso Adelante”, “ El Internado”, o “El secreto de Puente Viejo”). “Física o Química” ha obtenido un tipo de éxito diferente en los otros países europeos con respecto a España, donde la serie era transmitida por la noche en horario central y tuvo, por lo menos en las primeras temporadas, unos índices de audiencia de casi 20%; aunque fuese muy famosa, en los otros países, como por ejemplo Italia o Francia, la sería se trasmitía por la mañana o por la tarde, en redes secundarias, y era dirigida a un público más limitado que en España. Este es, en mi opinión, uno de los motivos que determinaron la escasa calidad del doblaje italiano de la serie; un producto de este género necesita un gasto de tiempo (y por lo tanto de dinero) muy grande, considerando el gran número de actores-dobladores que tienen que ser contratados (siendo una serie con muchos personajes) y la duración de cada capítulo (entre los 70 y 75 minutos).

Uno de los aspectos al cual he dado importancia en este análisis es el lenguaje de los jóvenes (y con él, el lenguaje coloquial e informal). En mi opinión, la riqueza estilística del lenguaje en estos ámbitos lingüísticos de la serie se pierde notablemente en la versión italiana; cabe destacar que tampoco la versión original tiene una calidad de altísimo nivel, pero es de todas formas un producto que funciona y que está hecho bien, considerando que se trata de un “teen drama”. Junto a algunas pérdidas, que son inevitables en un doblaje, se notan otros aspectos que provocan una continua sensación de artificialidad y de poca credibilidad en los diálogos italianos. El aplanamiento lingüístico puede funcionar en algunas áreas, como por ejemplo el caso de los difemismos, que fueron eliminados en la mayor parte de los casos, debido a la diferente percepción de estas palabras y expresiones en las dos lenguas, que provocaría en italiano unos diálogos exageradamente vulgares sin un buen motivo. En otros casos, este aplanamiento no es necesario, y arruina la naturalidad de los diálogos; esto se puede ver bien, en mi opinión, con el caso de las muletillas, que tienen una función muy importante en el discurso oral contribuyendo notablemente a subir la calidad estilística de las frases, y que fueron eliminados en la mayor parte de los casos.

La impresión que tuve al final del análisis es que no fue la calidad del texto traducido la prioridad de los dialoguistas; de hecho, el esfuerzo mayor que se ve en la versión italiana consiste en el continuo intento de explicitar lo más posible para que todo esté claro, no solo los personajes, sino también las situaciones de la escenas y de los acontecimientos pasados en otros capítulos. En general, no nos damos cuenta, en la versión doblada, de estar viendo y escuchando un diálogo entre adolescentes, porque se trata de un italiano en su mayor parte estándar, que pierde muchas de las expresiones jergales típicas de los jóvenes y del lenguaje coloquial.

A hacer el doblaje peor, contribuyen también los numerosos errores de traducción y los cambios (muchas veces injustificados) que los dialoguistas aportaron a los diálogos; estas diferencias en el sentido de las frases en las dos versiones pueden ser, como hemos visto, pequeñas y no provocar ninguna modificación en la

comprensión de la escena. Sin embargo, hay otras en que las frases están completamente inventadas, o pronunciadas por dobladores que no corresponden al personaje original, o incluso que no tiene ningún sentido, y no se entiende por qué fueron añadidas (véase el ejemplo \_\_\_\_\_).

En conclusión, se trata de un doblaje que funciona, a pesar de algunos fallos, y que no arruina exageradamente la serie hasta el punto de hacerla insoportable de ver. Pienso que los dialoguistas hicieron un buen trabajo para ayudar a los espectadores entender todo lo que pasa, acordarse de los nombres de los personajes y de las situaciones de los capítulos anteriores, pero fueron más superficiales desde el punto de vista lingüístico. A esto también se une la escasa calidad de las interpretaciones de los actores-dobladores, que son muy a menudo planas y sin caracterización; este tipo de actitud genera una sensación de superficialidad en los personajes, que resultan ser, en muchas ocasiones, casi banales y estúpidos. Esto no se debe a una falta de capacidad por parte de los dobladores; de hecho, muchos de ellos son muy famosos y suelen trabajar también en películas y series muy importantes, con una interpretación impecable. El problema, en mi opinión, es la falta de experiencia en el doblaje de productos audiovisuales que no sean de lengua inglesa; es necesario, por lo tanto, que los dobladores encuentren una forma de actuación que pueda adecuarse a la actuación española, es decir, una serie de reglas convencionales (como pasó con el doblaje del inglés) que no provoquen la pérdida de calidad en una película o en una serie de televisión española.



## BIBLIOGRAFÍA

Ardizzo, Giuseppe – Gambarara, Daniele (2003): *La comunicazione giovane*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Bagheri, Marzieh – Nemati, Azadeh (2014): “On the translation strategies of movie dubbing and subtitling: a frequency analysis on explicitation in translation”, en *Linguistics and literature studies* II, n° 3, Fars, págs. 86-91.

Cappelletto, Giulio (2014): *Análisis del doblaje de la película “Los amantes pasajeros”*, Padova.

Chaume, Frederich (2012): *Audiovisual translation: dubbing*, St. Jerome, Manchester.

García Yebra, Valentín (1997): *Teoría y práctica de la traducción*, vol. II, Gredos, Madrid.

Heiss, Christine – Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria (a cura di) (1995): *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Clueb, Forlì.

Hurtado Albir, Amparo (2001): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid.

Ledvinka, Fay R. (2011): *What the fuck are you talking about? Traduzione, omissione e censura del doppiaggio e nel sottotitolaggio in Italia*, Eris, Torino.

Llamas Gutiérrez, Marina (2010): «Dubbing, Humour and nonverbal communication in the films of Marx Brothers», en *Frame* VI, pp. 68-115.

Lubello, Sergio (2016): *Manuale di linguistica italiana*, Mouton De Gruyter, Berlino.

Bosque, Ignacio – Demonte, Violeta (1999): *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. III, Espasa, Madrid.

Paolinelli, Mario - Di Fortunato, Eleonora (1996): *Barriere linguistiche e circolazione delle opere visive: la questione doppiaggio*, Aidac, Roma.

Paolinelli, Mario - Di Fortunato, Eleonora (2005): *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica nell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano.

Parkinson de Saz, Sara (1984): «Teoría y técnicas de la traducción», en *Boletín AEPE*, nº 31, págs. 91-109.

Pettit, Zoë (2004), «The audio-visual text: subtitling and dubbing different genres», in *Translators' journal XLIX*, nº 1, págs. 25-38.

## SITOGRAFÍA

“Definición de botellón”, [En línea]. Diccionario de la Real Academia Española, [03 de Diciembre de 2016]. Disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=5yvclWX>

“Definición de doblaje”, [En línea]. Diccionario de la Real Academia Española, [24 de Octubre de 2016]. Disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=E2DzUBK>

“Definición de doppiaggio”, [En línea]. Enciclopedia online Treccani, [24 de Octubre de 2016]. Disponible en la Web: <http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio/>

“Definición de leche”, [En línea]. Diccionario de la Real Academia Española, [20 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=N2tsDWF>

“Definición de lingotazo”, [En línea]. Diccionario de la Real Academia Española, [10 de Diciembre de 2016]. Disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=NNGKzO7>

“Definición de pirar”, [En línea]. Diccionario de la Real Academia Española, [24 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=T8kYtZP>

“Definición de sudar”, [En línea]. Diccionario de la Real Academia Española, [29 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=YdJpI2b>

“Física o Química”, [En línea]. Enciclopedia online Wikipedia, [03 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: [https://it.wikipedia.org/wiki/Fisica\\_o\\_chimica](https://it.wikipedia.org/wiki/Fisica_o_chimica)

“Física o Química”, [En línea]. Enciclopedia online Wikipedia, [03 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: [https://es.wikipedia.org/wiki/F%C3%ADsica\\_o\\_qu%C3%ADmica](https://es.wikipedia.org/wiki/F%C3%ADsica_o_qu%C3%ADmica)

“Física o Química: la versión rusa”, [En línea]. Dale Al Play, [04 de Octubre de 2016]. Disponible en la Web: [http://www.dalealplay.tv/videos/Fisica-o-Quimica-version-rusa\\_328934](http://www.dalealplay.tv/videos/Fisica-o-Quimica-version-rusa_328934)

“La productora Ida Y Vuelta Producciones de Ficción S.L.”, [En línea]. EcuRed, [03 de Noviembre de 2016]. Disponible en la Web: [https://www.ecured.cu/Productora\\_Ida\\_y\\_Vuelta](https://www.ecured.cu/Productora_Ida_y_Vuelta)





## **RIASSUNTO**

### **1. Il doppiaggio.**

L'Enciclopedia Treccani definisce il doppiaggio come un "operazione con cui un film viene dotato di un sonoro diverso da quello originale, per eliminare difetti tecnici o di recitazione, o trasferire il parlato in una lingua diversa".

L'iniziale problema costituito dalla mancanza di una traccia sonora nelle pellicole fu risolta con l'introduzione delle didascalie, grazie alle quali fu finalmente possibile inserire dialoghi nei film. Il grande successo del cinematografo convinse registi e produttori ad ampliare la distribuzione dei loro prodotti e a diffonderli anche al di fuori del paese di produzione; da qui nacque l'esigenza di tradurre nella lingua d'arrivo il contenuto delle didascalie, prima con la lettura simultanea da parte di un interprete in sala e poi con la vera e propria sostituzione delle didascalie in lingua straniera con didascalie nella lingua d'arrivo.

Con la nascita del cinema sonoro, il problema della traduzione si complicò ulteriormente, dal momento che ci si trovò nella situazione di dover tradurre i dialoghi su una traccia sonora; anche dopo l'invenzione di un sistema di sincronizzazione tra audio e video, il doppiaggio non ottenne immediatamente successo, infatti venne recepito con una certa reticenza dal pubblico, che non era ancora abituato a vedere una sincronia labiale imperfetta e ad udire una voce palesemente diversa da quella dell'attore straniero. Questo sistema si impose come forma principale di diffusione soprattutto durante i regimi totalitari della prima metà del Novecento, quando l'uso di lingue che non fossero quella nazionale era altamente limitato se non completamente proibito.

Un testo audiovisivo, ovvero il tipo di testo cui il doppiaggio si presta, è costituito da due principali forme comunicative, una comunicazione di tipo visiva e una comunicazione di tipo uditiva, interconnesse tra loro; il doppiaggio quindi dovrà rispettare i due elementi che caratterizzano il testo audiovisivo e creare un risultato in cui la relazione tra questi resti equilibrata e funzionante nella lingua di arrivo.

Il processo di doppiaggio è abbastanza simile nei diversi paesi; le uniche differenze riguardano la presenza o meno di alcune figure e la diversa distribuzione dei compiti. Inizialmente il traduttore fa una trasposizione piuttosto approssimata e quasi letterale del film o della serie TV, che verrà poi rifinita da un dialoghista, che si occuperà di adattare il testo al video, risolvendo i diversi problemi che esso può provocare (sincronia ritmica, isocronia, ecc). Quando la traduzione è pronta, l'assistente al doppiaggio suddivide il video in sezioni, definite "anelli", e organizza i turni di doppiaggio dei doppiatori, scelti dal direttore di doppiaggio. Nello studio di registrazione, i doppiatori, supervisionati dal direttore di doppiaggio e dal tecnico del suono, recitano le scene dei vari anelli, che saranno registrate e successivamente sincronizzate dal tecnico; nella fase successiva, il tecnico del suono si occuperà di rifinire il lavoro, sincronizzando anche le tracce sonore costituite dai rumori di fondo e dalla musica.

Il doppiaggio è un processo che si inserisce all'interno dell'industria della comunicazione televisiva e cinematografica. Questo fattore influenza notevolmente questo processo, sia nella fase iniziale, sia nella fase di distribuzione del prodotto: da un parte, i tempi limitati entro i quali deve essere fatto un doppiaggio, che possono portare ad un abbassamento della qualità del prodotto e dall'altra, altri fattori, come ad esempio la censura, che può incidere sia sulla distribuzione che nella traduzione, quando essa va a eliminare o modificare parti del testo.

Il linguaggio del doppiaggio, così come il linguaggio teatrale e cinematografico, si differenzia in maniera piuttosto netta dal linguaggio vero e proprio con il quale le persone si esprimono quotidianamente, sia esso formale o informale, poiché esso deve essere finalizzato a intrattenere ed appassionare il pubblico. Questo linguaggio è stato oggi assimilato dagli spettatori, che non si rendono conto della sua natura artificiale, e che, anche nel caso in cui se ne accorgessero, non riuscirebbero ad accettare la sua sostituzione con la lingua usata nella quotidianità. Dal punto di vista lessicale, il linguaggio del doppiaggio è piuttosto limitato, data la generale tendenza a non usare sinonimi; inoltre, la scelta dei

vocaboli è soggetta a fattori di natura tecnica, poiché è necessario che essi rispettino la isocronia e la sincronia sillabica. Dal punto di vista fonetico, si nota una tendenza all'uso di una pronuncia della lingua standard che non marca normalmente nessun accento o inflessione dialettale (per lo meno nel doppiaggio italiano), fenomeno che contribuisce maggiormente a renderlo un linguaggio artificiale.

Come avviene per la traduzione di altri tipi di testi artistici (prosa, poesia, teatro, ecc.), compito del traduttore è anche quello di tenere conto non solo dell'elemento puramente tecnico-linguistico, ma anche dell'elemento culturale che lo caratterizza; uno dei concetti fondamentali in quest'ambito è la cosiddetta "equivalenza funzionale", che consiste nel dare al pubblico che fruisce del testo tradotto le stesse sensazioni e reazioni che suscita nel pubblico che lo riceve in lingua originale.

Fondamentale nel doppiaggio, come già è stato detto, è la sincronia e il suo legame con il testo che deve essere doppiato. Esistono quattro principali tipi di sincronia: la isocronia, che consiste nel tradurre la frase in modo che occupi, al momento dell'interpretazione, lo stesso tempo della frase originale, la sincronia sillabica, che porterà a scegliere parole la cui pronuncia possa essere simile a quella originale, la sincronia gestuale, che consiste nell'adattamento del testo ai riferimenti spaziali del video (spesso espressi nel video con indicazioni o determinanti spaziali), e la sincronia ritmica, con cui si cerca di adattare l'interpretazione del doppiatore agli elementi o fattori che la possono influenzare (ad esempio, una frase pronunciata ridendo, o urlando, o stringendo qualcosa tra i denti).

## **2. La presentazione del corpus: Física o Química.**

"Física o Química" è una serie televisiva spagnola creata da Carlos Montero prodotta da Ida y Vuelta e trasmessa su canale Antena 3 da febbraio 2008 a giugno 2011. La versione italiana della serie "Fisica o Chimica" fu trasmessa dal canale Rai 4 da settembre 2010 a marzo 2012, quando la serie fu cancellata

durante la quinta stagione a causa delle critiche mosse dal pubblico per i temi che in essa vengono affrontati.

Negli altri paesi, la serie fu trasmessa in lingua originale sottotitolata o doppiata, come ad esempio in Francia e Portogallo; in alcune di queste versioni, come ad esempio quella francese, furono apportati dei cambiamenti nella storia e nelle relazioni tra alcuni personaggi. Negli Stati Uniti e in Russia, furono create delle serie che riprendono gli avvenimenti della serie, anche se il cast e i set erano diversi.

Gli avvenimenti raccontati nella serie hanno luogo in un liceo di Madrid, il Zurbarán; i protagonisti della storia sono principalmente alunni e professori, circondati da altre figure secondarie, come i genitori, i consorti, o altri personaggi esterni. I temi principali che in essa vengono trattati sono l'amicizia, le relazioni e le storie d'amore sia tra adolescenti sia tra adulti, e altri temi di rilevanza sociale, come la droga, l'acool, le mode, la diversità, il razzismo e l'omofobia.

Il cast dell'intera serie è costituito da circa sessanta attori; molti sono infatti i personaggi che escono dalla serie e quelli che arrivano in ogni stagione. Per quanto riguarda gli insegnanti, i personaggi principali sono: Irene, professoressa di filosofia, Blanca, professoressa di lettere, Olimpia, professoressa di inglese, Adolfo, responsabile della didattica, Clara, preside del liceo, Jonathan, professore di educazione fisica. Tra gli alunni troviamo: Yoli (Yolanda), Fer, Gorka, Paula, Julio, Cova, Ruth y Cabano.

Il linguaggio della serie riflette il tipo di situazioni e personaggi che in essa vengono presentate: si tratta per lo più di un linguaggio giovanile, fatto di abbreviazioni, modi di dire, colloquialismi, gergalismi e difemismi; ad esso, si uniscono altri fenomeni del linguaggio parlato, come ad esempio gli intercalari. La maggior parte di questi fenomeni, insieme ad altri, vengono molto spesso eliminati nel doppiaggio italiano, portando ad un appiattimento dei dialoghi.

### **3. L'analisi del doppiaggio del corpus linguistico.**

Nel processo traduttivo vengono applicate diverse tecniche, che permettono di risolvere i vari problemi che la traduzione di un testo può far sorgere e che permettono di descrivere e spiegare le scelte che sono state prese durante tale processo. Le tecniche di traduzione principali sono:

- **Prestito:** si tratta del semplice inserimento della parola così come è nel testo originale solitamente per la mancanza di una forma corrispondente nella lingua d'arrivo a causa della specificità linguistico-culturale di tale vocabolo;
- **Calco:** si tratta in questo caso di una traduzione di tipo letterale che riguarda sintagmi o espressioni fisse della lingua di partenza; chiaramente, questa tecnica può essere utilizzata laddove la struttura sintattica e lessicale nella lingua di partenza sia uguale a quella della lingua d'arrivo;
- **Traduzione letterale:** simile al calco, consiste nella traduzione parola per parola di ogni vocabolo della frase del testo originale.

A queste tecniche, che riguardano la traduzione letterale, se ne aggiungono altre definite oblique:

- **Trasposizione:** consiste nella modifica della forma grammaticale di alcune parole al fine di adattarsi alle differenze nelle strutture o nelle convenzioni linguistiche che esistono tra le due lingue;
- **Modulazione:** questa tecnica prevede che vengano apportate delle modifiche nella realizzazione superficiale del testo tradotto senza che venga modificato il suo significato;
- **Equivalenza:** si usa normalmente per proverbi e modi di dire, e consiste nell'usare nel testo tradotto un'espressione con la stessa funzione (cioè, un proverbio, un modo di dire, ecc) e con lo stesso significato;
- **Adattamento:** questa tecnica prevede che vengano utilizzati vocaboli o espressioni diversi da quelli del testo originali al fine di rispettare l'equivalenza funzionale;

- **Compensazione:** nei casi in cui un elemento del testo originale possa avere un significato o una connotazione particolare per la cultura della lingua di partenza, si introducono degli elementi o delle spiegazioni che permettano la comprensione anche al pubblico straniero;
- **Ampliamento:** si tratta dell'allungamento o accorciamento della frase dovuto all'imperfetta realizzazione di una parola o di un concetto (normalmente un sostantivo o un verbo) nelle due lingue;
- **Amplificazione:** simile all'ampliamento, consiste nell'allungamento della frase tradotta laddove sia necessaria la spiegazione o l'esplicitazione di un elemento nel testo di partenza, a causa delle sfumature semantiche di alcuni elementi grammaticali (come ad esempio i prefissi) che sono inesistenti nella lingua d'arrivo;
- **Esplicitazione:** si usa per rendere chiaro un elemento del testo originale. Esempi della sua applicazione possono essere: l'indicazione del sesso di una persona laddove questa differenza non esista nella lingua di partenza, o l'uso del nome proprio di una persona quando nell'originale sia indicato con una forma generalizzata (quel tipo, quel ragazzo, ecc).;
- **Generalizzazione:** questo fenomeno può essere presente nel caso in cui un vocabolo del testo originale sia una delle varie realizzazioni di quel concetto (realizzazioni che si usano in contesti diversi) e che ci sia una sola parola nella lingua d'arrivo, che non tiene conto di queste differenze;
- **Inversione:** si tratta della diversa disposizione degli elementi della frase nel testo tradotto dovuto alla differenza di organizzazione, per lo più sintattica, tra due lingue.

I fenomeni principali che sono stati presi in considerazione nell'analisi del doppiaggio sono:

- **Il gergo:** il tipo di gergo che è stato preso in considerazione per l'analisi è il gergo dei giovani. Possiamo suddividere l'uso di questo fenomeno in quattro gruppi principali: il gergo della sfera affettiva-sessuale, il

gergo delle sostanze psicoattive (droga e alcool), le abbreviazioni e un gruppo di varie e meno numerose espressioni gergali. Per quanto riguarda il primo gruppo, si osserva per lo più il mancato mantenimento della dimensione gergale nella versione italiana e all'uso di forme corrispondenti più standard e neutre. La stessa cosa avviene per le forme gergali del secondo gruppo, in cui riferimenti alle droghe e all'alcool vengono mantenuti, ma spesso con forme che producono un appiattimento stilistico dei dialoghi dei personaggi. Anche per le abbreviazioni, nel terzo gruppo, si vede questo stesso processo, che è in questo caso maggiormente comprensibile data la differenza nell'uso e nella produzione di forme abbreviate che esiste tra le due lingue. Nel quarto gruppo, vediamo la traduzione di singole parole o espressioni gergali che compaiono più volte nei dialoghi e che si perdono, nella maggior parte dei casi nella versione tradotta;

- I modi di dire: non è facile tradurre un modo di dire, poiché, data la sua specificità semantica, può non trovare sempre un corrispettivo nella lingua d'arrivo. L'analisi di queste espressioni è quindi suddivisa nei casi in cui esso è stato tradotto con un modo di dire corrispondente e quelli in cui il suo significato è stato trasposto con una frase normale;
- I difemismi: per capire alcune differenze tra le due versioni, in particolare nell'eliminazione di difemismi, è importante sottolineare la differenza che c'è tra l'italiano e lo spagnolo nell'uso di queste forme; infatti, in spagnolo, queste parole ed espressioni hanno perso molto della loro carica volgare e possono essere accettate anche in discorsi piuttosto formali. Anche qui possiamo fare una distinzione tra le forme difemistiche usate come intercalari, quindi senza un contenuto semantico e quelle con un vero e proprio valore semantico: per quanto riguarda il primo gruppo, si denota una generale tendenza all'eliminazione, per non rendere i dialoghi in italiano esageratamente volgari, oppure all'uso di espressioni volgari meno forti e più adatte al contesto o, in casi più rari, al mantenimento della forma difemistica perché giustificato dalla situazione; nel caso del secondo gruppo, i

vocaboli volgari non vengono eliminati completamente (se non in pochi casi), in quanto questo porterebbe alla perdita di elementi nella frase e quindi alla perdita di comprensione, ma vengono piuttosto ridimensionati e tradotti con espressioni meno volgari, determinando in alcuni casi un impoverimento o una differenza di significato rispetto alla versione originale. Troviamo inoltre, ma in forma estremamente ridotta, alcuni casi in cui una forma neutra nella versione originale è stata sostituita con un difemismo in italiano, sia in casi in cui la situazione lo renderebbe accettabile sia in casi in cui questo uso è ingiustificato;

- I marcatori discorsivi e gli intercalari: si analizzano in questo capitolo i marcatori discorsivi (nel dettaglio, “pues” e “tío), ovvero quelle parti del discorso che sono sintatticamente slegate dal resto della frase e che servono al parlante per veicolare la propria attitudine all’interlocutore (ad esempio, per instaurare un tono amichevole) o come forma di introduzione o conclusione a un commento o a un’asserzione precedentemente fatta. Infine, è presente anche l’analisi di un intercalare (¿vale?), costruzioni che si avvicinano ai marcatori discorsivi e che, secondo alcuni autori, vanno interpretati come realizzazioni particolari dei marcatori;
- La deissi personale: una delle differenze che esiste tra l’italiano e lo spagnolo è il differente modo di esprimere la distanza sociale a livello grammaticale ma soprattutto di intendere i rapporti di formalità/informalità. Si possono quindi, individuare tre gruppi principali: i casi in cui si passa da informalità a formalità, i casi in cui al contrario si passa da formalità ad informalità, e alcuni casi particolari in cui la deissi personale rimane invariata. Il primo gruppo è sicuramente quello più interessante e frequente nel doppiaggio; infatti, è normale in spagnolo che la forma di vicinanza sociale venga usata non solo tra coetanei o colleghi, ma anche in casi in cui esiste disparità, come nel rapporto tra alunno ed insegnante. Nella maggior parte dei casi, forme verbali, pronomi e nomi propri vengono modificati e



adattati all'uso che si è soliti usare in italiano, ovvero quello della formalità. Nel secondo gruppo, vediamo appunto il procedimento inverso, molto meno frequente e applicato in casi in cui esso non provoca incomprensioni o differenze sostanziali con la versione spagnola, se non una leggera modifica nella caratterizzazione di alcuni personaggi. La scelta di mantenere la stessa distanza comunicativa anche nella versione italiana, come vediamo nel terzo gruppo, genera alcuni casi particolari, apparentemente incongruenti con il tipo di approccio applicato altrove ma che si giustifica per la particolarità della situazione e del contesto;

- L'esplicitazione: è una delle tecniche più utilizzate nel doppiaggio di questa serie TV, con una frequenza di quasi una realizzazione al minuto. Si può suddividere l'uso di questa tecnica in sei gruppi principali: l'esplicitazione dei nomi propri, l'esplicitazione con sintagmi nominali ed aggettivali, l'esplicitazione di elementi con specificità culturale, l'esplicitazione di frasi complete, l'esplicitazione di scene con attori non inquadrati e l'esplicitazione con un cambiamento di significato. Per quanto riguarda il primo gruppo, si denota un uso abbastanza frequente della sostituzione di vari elementi della frase (sostantivi, verbi, aggettivi, ecc.), con il nome proprio di una persona, al fine permettere una maggiore comprensione della frase. Un procedimento simile può essere applicato al secondo gruppo, dove si nota l'ampliamento di un sintagma o la sostituzione di un elemento generalizzato (es. "questo"). Nel terzo gruppo, si possono notare casi in cui un elemento culturalmente legato alla lingua di partenza viene ampliato o anche modificato per compensare un' eventuale incomprensione da parte del pubblico della lingua d'arrivo. Il quarto gruppo comprende casi in cui l'esplicitazione viene applicata sfruttando momenti in cui l'attore che parla non è direttamente inquadrato dalla telecamera, come ad esempio i casi in cui venga ripreso un testo scritto nella lingua originale, o in cui vengano aggiunte delle frasi per contestualizzare determinate situazioni laddove non siano presenti nella

versione originale. Alcune volte, come è possibile vedere nel quinto gruppo, non sono solo singole parole ad essere esplicitate, ma intere frasi. Nel sesto e ultimo gruppo si vedono i casi in cui l'esplicitazione del contesto è applicata determinando un cambiamento a volte netto con il significato della frase originale, provocando da un lato un miglioramento nella comprensione ma, dall'altro, la scelta di prendersi una libertà forse troppo grande e rischiosa durante la traduzione;

- Frasi in scene con attori non inquadrati: si tratta di uno dei fenomeni più interessanti nel doppiaggio di questa serie. Si denota infatti una generale tendenza da parte dei dialoghisti a sfruttare momenti in cui gli attori non sono inquadrati per apportare modifiche al testo originale dei dialoghi, sfruttando gli attimi in cui non è necessario rispettare né la sincronia gestuale e labiale, né tantomeno l'isocronia. In alcuni casi, questi cambiamenti consistono in esplicitazioni, che servono per chiarire alcuni aspetti del dialogo o della scena; in altri casi, purtroppo abbastanza numerosi, questi cambiamenti vengono fatti senza un motivo apparente, e provocano uno snaturamento dei dialoghi originali che si estendono al limite di inserire frasi completamente inventate;
- La sincronia gestuale: i due aspetti principali che si sono seguiti nell'analisi per quanto riguarda questo elemento del doppiaggio sono i casi in cui, al fine di rispettare la sincronia gestuale, si modificano o completano le frasi e i casi in cui il rispetto di tale sincronia porta a cambiamenti del significato nella traduzione. Si notano, per quanto riguarda il primo caso, la riorganizzazione degli elementi nella frase per adeguarsi al movimento degli attori sullo schermo. Appartenenti al secondo gruppo ci sono i casi in cui la presenza di determinati movimenti o gesti provoca l'inserimento di frasi o comunque di riferimenti inesistenti nella versione originale, alcuni giustificabili nel contesto in cui si trovano e altri che invece non trovano nessuna giustificazione tanto nella circostanza in cui si trova quanto nel senso delle elemento introdotto.