



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in  
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)  
Classe LT-12

Tesina di Laurea

*Análisis del doblaje italiano de la serie  
española Las chicas del cable: los capítulos  
“La igualdad” y “La duda”.*

Relatore  
Prof. María Begoña Arbulu  
Barturen

Laureando  
Giulia Turano  
n° matr.1194321/ LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

## ÍNDICE

Introducción.....	1
1. La traducción audiovisual .....	3
1.1 La primera aparición del doblaje en Italia y en el mundo .....	3
1.2 El concepto de “fidelidad” en el doblaje .....	5
1.3 El proceso del doblaje y sus figuras profesionales.....	6
1.4 La traducción entre lenguas afines .....	8
1.5 Una lengua artificial.....	10
1.6 Otras formas de traducción audiovisual: la subtitulación, las voces superpuestas y la sobretitulación .....	12
1.6.1 La subtitulación para oyentes y para sordos .....	12
1.6.2 Las voces superpuestas y la sobretitulación .....	13
2. Objeto de estudio: <i>Las chicas del cable</i> .....	14
2.1 Entre historia y realidad: una serie innovadora .....	14
2.2 Trama y sus protagonistas .....	15
2.3 Una cuestión de género .....	16
3. <i>Las chicas del cable</i> : análisis del doblaje de los episodios “ <i>La igualdad</i> ” y “ <i>La duda</i> ” .....	20
3.1 Introducción.....	20
3.2 Análisis de las técnicas de traducción utilizadas .....	21
Conclusiones .....	35
BIBLIOGRAFÍA.....	37
SITOGRAFÍA.....	38
DICCIONARIOS .....	39

## **Introducción**

Italo Calvino decía que el hombre, sin traducción, era un ser limitado entre los confines de su pueblo y que el traductor es un aliado que le permite descubrir el mundo. Siempre he visto la traducción como un instrumento capaz de poner en diálogo mundos y culturas diferentes, recreando algo nuevo a partir de algo ya existente, pero manteniendo respeto por el texto original. Son varios los ámbitos en los que se desarrolla la traducción, pero el enfoque de mi tesis es la traducción audiovisual.

Este trabajo de tesis tiene como objetivo final el análisis del doblaje al italiano de dos episodios de la serie de televisión española *Las chicas del cable*, a través de las técnicas de traducción empleadas.

En el primer capítulo se desarrolla el tema de la traducción audiovisual, partiendo de su primera aparición en Italia durante los primeros años del siglo XX y las diferentes experimentaciones que llevaron a la primera película íntegramente doblada en italiano por la productora estadounidense Fox, que fue *Tu che mi accusi* de Victor Fleming. Además, yendo más allá de la simple definición de traducción audiovisual, me he centrado particularmente en el concepto de fidelidad en el doblaje. A continuación, explicando brevemente también el proceso del doblaje y sus figuras profesionales, como el dialoguista o el autor de adaptación, he afrontado la cuestión de la traducción entre lenguas afines como español e italiano, afinidad que a veces es subestimada, y el tema de la creación de una lengua artificial en el doblaje, que a veces puede representar un peligro, pero en otras circunstancias, es una solución para respetar determinadas sincronías fundamentales, como la labial y la temporal, que permiten disfrutar lo visual. Al final, he concluido este capítulo haciendo una pequeña panorámica sobre la subtitulación, las voces superpuestas y la sobretitulación, otras formas de traducción audiovisual.

El segundo capítulo recoge al principio algunas informaciones sobre el estreno de la serie con su subdivisión en temporadas y episodios. A continuación, se narra la trama principal de la historia de Lidia, Marga, Carlota, Ángeles y Sara, los personajes principales de esta serie que irán a instaurar relaciones amorosas y de amistad que son el eje de toda la historia que se desarrolla en cinco temporadas. Además, el párrafo 2.3 está dedicado a temas muy importantes como el feminismo, la lucha por la igualdad y el lesbianismo, temas que ya estaban en la España de los años 20 y 30 pero, de los cuales, no se hablaba porque no eran considerados “normales”. Y lo que hace esta serie es poner de relieve estas temáticas a través de sus personajes para que sean aceptadas y comprendidas. Así que, a lo largo de la historia, las mujeres se convierten en símbolo de revolución, conquistando la independencia que tanto soñaban en una sociedad profundamente machista.

El tercer y último capítulo corresponde al cuerpo central de mi trabajo y es el análisis de dos episodios de la cuarta temporada, respectivamente el capítulo 25: “*La igualdad*” y el capítulo 30: “*La duda*”. En un primer momento, vi los episodios en español y posteriormente en italiano, así que he podido notar las diferentes técnicas de traducción empleadas en el doblaje. El capítulo presenta todas las técnicas de traducción detectadas en estos dos episodios, desarrollándolas por orden alfabético y considerando las definiciones propuestas por Hurtado Albir en su manual *Traducción y Traductología (2007)*. He puesto las diferentes partes que iba a analizar en una tabla con el texto original (TO) situado a la izquierda, mientras que las del texto doblado o meta (TM) a la derecha y luego, poniéndolas en contexto, he dado una explicación personal según el enfoque contextual de la parte.

## 1. La traducción audiovisual

### 1.1 La primera aparición del doblaje en Italia y en el mundo

«Nel cinema la parola sonora ha preceduto quella scritta»

(Paolinelli M.; Di Fortunato E., 2005: 4).

Aunque históricamente y en términos de importancia en las culturas pasadas y presentes, la fase escrita siempre ha precedido a la oral, no puede decirse lo mismo en la industria cinematográfica que, desde los albores del cine sonoro, ha tenido que enfrentarse a la dificultad más temida en la realización de películas de esa época: el problema de las barreras lingüísticas y, por tanto, la creación de un “nuevo idioma”. Antes de abordar este tema, sus problemas y soluciones, vamos a dar una definición de esta técnica y hacemos una revisión sobre el nacimiento y el desarrollo de lo que hoy se puede llamar “doblaje”.

Por la autora Rosa Agost este proceso es definido como «reemplazar la lengua original por otra» (Agost, 1999: 58, cito a través de Rica Peromingo, 2016: 25).

Mientras que las primeras patentes de un sistema de sincronización entre película y disco son francesas y datan de 1896 y 1897 (Paolinelli y Di Fortunato, 2005: 3-4), tal y como explican Paolinelli y Di Fortunato, sus orígenes en Italia pueden verse al principio del siglo XX, cuando se hablaba de “experimentación” con la inauguración en Nápoles del Cinematógrafo y del Radium cantante en Roma, que duró hasta los últimos años veinte; además, en los mismos años, es desarrollado el doblaje en vivo por Leopoldo Fregoli y otras experimentaciones más. Solo gracias a numerosos intentos se inventó el Vitaphone en 1926 y el año siguiente, 1927, se rodó el primer largometraje, *Il cantante jazz*, de Alan Crossland (Paolonelli y Di Fortunato, 2005: 4).

A continuación, los dos autores explican cómo, desde el principio, se planteó el problema de la difusión del cine anglófono, ya que la producción cinematográfica estadounidense se había instalado en Europa, suministrando la mayoría de su

programación a Italia. Para superar estas dificultades, cuando dos años después de su estreno, *Il cantante jazz* se proyectó en el Supercine de Roma en su forma original, se insertaron subtítulos escritos debajo de las escenas de diálogo para facilitar su comprensión, aunque esta introducción cortó partes de escena para no perder la sincronía (Paolinelli y Di Fortunato, 2005: 4-5). En realidad, desde el principio, la cuestión presentaba una solución que no estaba pensada para la traducción de películas en lengua extranjera, ya que en 1928 se disponía en Estados Unidos del *dubbing*, una tecnología de doblaje que permitía añadir a las películas sonidos generados por separado mediante un mezclador (Paolinelli y Di Fortunato, 2005: 5).

Sin embargo, en 1930, la primera película doblada íntegramente por la Fox en italiano fue *Tu che mi accusi* de Victor Fleming, y ese mismo año el Ministerio del Interior ordenó que se denegara el visado de censura a las películas que contenían un mínimo discurso en lengua extranjera (Paolinelli y Di Fortunato, 2005: 6), ya que el ministro del Interior de aquellos años, Benito Mussolini, defendía la idea de que el cine nacional podía hacer que los modismos extranjeros se instalaran en la lengua italiana y, por tanto, en una cultura no controlada por el régimen. En consecuencia, el único problema nunca fue puramente lingüístico, sino más bien el miedo a la contaminación cultural que se hacía eco en la dinámica interna de los países, que se opone completamente a la opinión de Paolinelli de que el doblaje es una forma de arte que debe exportarse, ya que la circulación de obras dobladas debe considerarse un fenómeno basado en un criterio de reciprocidad global (Paolinelli, cito a través de Di Fortunato et al., 1996: 49).

## 1.2 El concepto de “fidelidad” en el doblaje

Volviendo a la introducción del primer párrafo, tratemos específicamente la cuestión del doblaje partiendo de otra definición proporcionada por Mabel Richart Marset:

El doblaje es un proceso de expansión cultural y comercial consistente en la traducción, moldeamiento y transformación de la dimensión verbal de un film en sincronía con los labios de los actores y actrices, la dramatización, el tiempo de los discursos y la trama, y en cuya realización intervienen diferentes agentes (Richart Marset, 2008).

Esta transformación tiene además que mantener diferentes tipos de sincronía que veremos en el párrafo 1.3.

Yendo más allá de la definición, cuando se habla de doblaje, se debe tener en cuenta un mecanismo mucho más complejo que la simple transferencia del acto comunicativo de la lengua A a la lengua B.

Las maneras para traducir el doblaje son diferentes según el tipo de producto audiovisual que se quiere analizar, por su complejidad y laboriosidad, como argumenta Rica Peromingo en su libro, «no va a ser igual traducir y doblar una película que va a ser proyectada en los cines (...) que un programa de entretenimiento o un documental que se emita en una cadena de ámbito local (...)» (Rica Peromingo, 2016: 73). Pero, hay seguramente una constante presente en cada una de ellas: la fidelidad. Este concepto puede definirse como «relación que se establece entre el texto original y su traducción» (Hurtado Albir, 2007: 202).

Para que esta fidelidad sea lo más coherente posible, Hurtado (2007: 202) señala que hay tres dimensiones que ayudan al traductor a actuar su fidelidad según el producto que se encuentra a trabajar: la subjetividad, la historicidad y la funcionalidad.

Esta está estrictamente conectada al concepto de equivalencia traductora, definida por Hurtado como:

Concepto relacional entre la traducción y el texto original que define la existencia de un vínculo entre ambos; esta relación se establece siempre en función de la situación comunicativa y del contexto sociohistórico en el que se desarrolla el acto traductor, y, por consiguiente, tiene un carácter relativo, dinámico, y funcional (Hurtado Albir, 2007: 209).

Entonces, lo que se va a instaurar entre los dos textos será como una especie de compromiso que el traductor tiene que establecer con el texto original, de manera que el resultado sea lo más parecido posible al texto de partida. Sin embargo, como dice Barambones, este compromiso no debe interpretarse como algo puramente estático, sino que el traductor prefiere situarlo en una luz más móvil, como la de la equivalencia dinámica, concepto que tiene como uno de los aspectos más importantes la finalidad de la traducción dentro de un determinado sistema sociocultural y su carácter funcional y comunicativo (Barambones Zubiria, 2012, cito a través de Montero Domínguez, 2017:21). Del mismo modo, la traducción para el doblaje utilizará un método interpretativo- comunicativo para traducir como indica Martí Ferriol (2013: 28, cito a través de Montero Domínguez: 2017: 21), ya que no es solamente una cuestión lingüística, sino que también «se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario» (Hurtado, 2001: 252, cito a través de Montero Domínguez, 2017: 21) y mediante este principio se puede establecer la creación discursiva, técnica por la cual, como dice Barambones, unas traducciones no serán equivalentes en cuanto al significado, sino que «su finalidad última es que cumplan la misma función y produzcan el mismo efecto en la audiencia meta» (Barambones Zubiria, 2012, cito a través de Montero Domínguez, 2017: 22).

### **1.3 El proceso del doblaje y sus figuras profesionales**

Como formulado en el párrafo anterior, durante la fase de doblaje el traductor tiene que realizar un producto que sea lo más parecido al texto original. Para hacer esto,



la traducción audiovisual tiene determinadas características que se emplean en un proceso bien definido.

Antes de todo, como explica Rica Peromingo (2016: 74), el primer paso es la traducción del guion y se prosigue con las grabaciones de los diálogos afines al producto audiovisual; durante este proceso de grabación, puede ser que se produzcan algunos ruidos de fondo, por ejemplo, frases de alguien que se introduce en la sala de mezclas: estas se deben que limpiar en la fase siguiente junto a los erros de sincronía que antes no se habían detectado. En conclusión, se obtendrá el producto final doblado con su versión definitiva.

El proceso de doblaje puede ser resumido en los seis puntos que nos presenta Ávila:

1. Adquisición de los derechos de explotación y traducción del guion.
2. Contratación del director del doblaje, el cual hará una preselección de voces llamando a los candidatos por su edad, tesitura, etc. (prueba *convocatoria*).
3. Corrección, separación en «tomas» (*takes*) y ajuste del guion.
4. Confección de la banda internacional de efectos (*soundtrack*).
5. Elección de voces y grabación.
6. Montaje final unificando las distintas pistas de sonido para elaborar la copia maestra (Ávila, 1977: 34, cito a través de Rica Peromingo, 2016: 74)

Seguramente, lo que diferencia la traducción audiovisual de las otras es que esta es un conjunto entre texto escrito e imágenes; como afirman Paolinelli y Di Fortunato, esto implica que se deben tener en cuenta diferentes tipos de sincronía, como, por ejemplo, la sincronía labial, por lo que se deben mantener intactos los movimientos de abertura o cierre de los labios, que dependen de las palabras que se pronuncian; la sincronía gestual, que respecta a los movimientos del cuerpo; la sincronía lineal, que depende de la duración de la frase que se tiene que pronunciar, considerando siempre los movimientos de los labios y el más importante y el más complejo o sea, el síncrono rítmico que caracteriza el ritmo interno de la frase y es

compuesto por varios elementos: la rapidez del actuar, la lengua original, el timbre vocal que el actor da al enunciado, etc. (Paolinelli y Di Fortunato, 2005: 67-68).

Todo este proceso no sería posible sin las figuras que trabajan a la realización del producto final.

Paolinelli y Di Fortunato en un pasaje de su obra, nos presentan dos de las figuras más importantes de este trabajo: el dialoguista, definido como el autor que transpone, elabora (...) y también adapta en clave visual, rítmica y labial los diálogos y textos de las obras cinematográficas y televisivas y el autor de adaptación, que hace un análisis preciso del texto y del soporte audiovisual original, una cuidadosa recopilación de datos sobre la especificidad cultural, la época, el entorno en el que se desarrolla la acción; una investigación terminológica y estilística para reproducir plenamente el espíritu de la obra original en la lengua de llegada (Paolinelli y Di Fortunato, 2005: 79-81).

Además, está también el director de doblaje, el asistente de doblaje, los actores de doblaje, el técnico de sonido, el sincronizador y el ingeniero de mezclas.

Todos ellos actúan para que el resultado final resulte fiel a la versión original del producto audiovisual.

#### **1.4 La traducción entre lenguas afines**

Como se verá más adelante en el *Capítulo 3*, el enfoque primario de mi trabajo es un análisis de las técnicas de traducción utilizadas para el doblaje de dos episodios televisivos desde un texto español a su correspondiente en italiano, dos lenguas románicas que deriven ambas del latín. La afinidad entre estas dos lenguas es bien conocida, tanto que muchos estudios afirman que: «è basata sul fatto che esse si

assomigliano notevolmente a livello di strutture grammaticali e anche di pensiero linguistico» (Lefèvre y Testaverde, 2011: 18).

Pero, como en todas las cosas, también en la traducción de dos lenguas afines hay pros y contras; en el caso de español e italiano, como bien explica Lefèvre (2015: 53), la similitud de elementos y estructuras lexicales permite en la mayoría de los casos al intérprete italiano comprender a través de una lectura rápida el significado de la mayoría de los términos más conocidos, denominados “transparentes” y utilizados en el texto español; además, a nivel morfológico (artículos, proposiciones y pronombres) y sobre todo de lógica sintáctica, las similitudes son relevantes como ocurrió, por ejemplo, durante la traducción de esta escena:

Bien, señoras y señores, han escuchado  
ustedes bien. La candidata por el PDR, el  
partido al que todas las encuestas dan como  
claro vencedor en las próximas elecciones  
municipales, acaba de anunciar su retirada

Si, signore e signori, avete sentito bene. La  
candidata del PDR, il partito che tutti i  
sondaggi danno come certo vincitore delle  
prossime elezioni municipali,  
ha appena annunciato la sua rinuncia

Sin embargo, esto no quita, en algunos casos, una disimetría sintáctica y léxica tanto en el modo de traducir como en los términos individuales, como por ejemplo los falsos amigos (Lefèvre, 2015: 52- 53).

A pesar de esto, el traductor: «deve riconoscere correttamente determinati fatti e situazioni: egli è sì facilitato in quanto si muove nella cultura che è la sua (...), non può permettersi di sbagliare su cose ben note dal pubblico di arrivo» (Rega, cito a través de Taylor, 2000: 41). Según Eugene Nida, él es parte del contexto cultural en el que vive y, entonces, no puede ser considerado como algo separado de su traducción, ni tampoco ser totalmente impersonal y objetivo en su trabajo (Nida, 2012: 147).

Sin embargo, esta afinidad no debe ser subestimada porque, como explican también Lefèvre y Testaverde, no siempre los valores semánticos o funcionales de dos lenguas etimológicamente comunes son los mismos, como no lo son tampoco

las locuciones o las formas verbales (Lefèvre y Testaverde, 2011: 19). Igualmente, como afirma Maria Vittoria Calvi:

Tanto en el oral como en el escrito llaman la atención [...] las correspondencias estructurales y la gran cantidad de coincidencias léxicas; tanto es así, que el hablante tiene la inmediata sensación de comprender la otra lengua y de poderla hablar sin demasiado esfuerzo. Pero, a medida que se va profundizando el contacto, surgen dificultades insospechadas: las afinidades conllevan a menudo divergencias sutiles (Calvi, 1999: 23, cito a través de Lefèvre, 2015: 52).

Entonces, lo que pasa es que el traductor irá a instaurar la *equivalencia*, de la que hablábamos en los párrafos anteriores, y en el ámbito de la traducción audiovisual se hablará de *doppiaggese*<sup>1</sup>.

## 1.5 Una lengua artificial

Partiendo de la idea de que, como explica Cipolloni, la lengua del cine está situada en otro lenguaje que nos permite modificar el proceso de significación del cual depende la percepción de aquel lenguaje, el doblaje nunca opera sobre el lado abstracto de una lengua, sino sobre la conciencia de que esta lengua formada tenga como objetivo la reproducción de una forma instrumental y paraliteraria de la lengua oral (Cipolloni, cito a través de Di Fortunato et al., 1996: 43).

En un ensayo, Paolinelli cita: «l'unico doppiaggio degno di nota è quello che non si nota» (cito a través de Taylor, 2000: 54). La creación de una lengua artificial a veces puede representar un peligro y cambiar totalmente el sentido del texto original. Pero, hay que considerar que, para respetar la sincronía temporal y labial, muchas veces las formas de traducción más naturales no se utilizan porque esto implicaría una descoordinación de los movimientos de los labios. Así que, de esta manera, se buscan formas que son muy literales porque nos permiten disfrutar lo

---

<sup>1</sup>En el doblaje, a veces existe el peligro de caer en una traducción demasiado establecida y que resulta poco natural.

visual.

Desde la idea de considerar el diálogo filmico como un lenguaje aparte, nace la noción de *doppiaggese*, definido como: «qualcosa che non fa riferimento né alla norma della lingua di arrivo, né alla norma della lingua di partenza, ma ad una terza norma, autoreferente e autoistituzionalizzante» (Cipolloni, cito a través de Di Fortunato et al., 1996: 43) y que a menudo presenta algunas equivalencias fijas llamadas “rutinas de traducción”, automatismos lingüísticos (originados mayormente desde calcos repetidos en varias películas) utilizados por el traductor-adaptador en el proceso del doblaje de una lengua a otra para facilitar y acelerar su trabajo (Pavesi, 2005: 48).

Por último, lo que el dialoguista- adaptador debe que tener en cuenta durante la formulación de este nuevo lenguaje en la fase de adaptación es el contexto cultural. Él tendrá que: «ricercare le soluzioni più idonee nella lingua di arrivo, tenendo primariamente conto delle esigenze e delle difficoltà di ricezione del pubblico di arrivo» (Pavesi, 2005: 23), decidiendo si crear soluciones que sean lo más cercanas posible a la cultura de destino para que el público pueda entenderlas rápidamente, o acercar al espectador a la cultura de destino dejando todas las referencias posibles en el texto traducido (Bovinelli y Gallini, cito a través de Bollettieri Bosinelli et al., 1994: 97) .

## **1.6 Otras formas de traducción audiovisual: la subtitulación, las voces superpuestas y la sobretitulación**

### **1.6.1 La subtitulación para oyentes y para sordos**

Además del doblaje, hay otras formas de traducción audiovisual que se utilizan para que el producto televisivo sea comprensible para un mayor número de espectadores.

Seguramente, una de las más usadas es la subtitulación que, durante muchos años, ha estado en competición contra el doblaje (Rica Peromingo, 2016: 91) y puede ser tanto para las personas oyentes como para aquellos que no pueden oír.

Según Rica Peromingo, la subtitulación para oyentes implica el trasvase del código oral al código escrito y a la vez, el trasvase de una lengua a otra. El trasvase del código oral son las palabras escuchadas, mientras que aquello escrito son las líneas del diálogo que aparecen en la pantalla (Rica Peromingo, 2016: 92).

Por otro lado, como dice el mismo autor, la subtitulación para sordos se dirige a personas con diferentes grados de discapacidad auditiva. Este tipo de subtulado puede diferenciarse del otro porque el texto escrito no es solo un trasvase, sino que presenta el conjunto de informaciones semánticas necesarias a la comprensión con todos sus aspectos obtenidos a través del producto audiovisual (Rica Peromingo, 2016: 115- 116).

Ambas pueden ser utilizadas tanto en la modalidad intralingüística como la interlingüística, como por ejemplo para facilitar la comprensión o cuando se quiere aprender un idioma extranjero como L2.

En esta categoría se suele encontrar también la descripción audio para ciegos.

### 1.6.2 Las voces superpuestas y la sobretitulación

Las voces superpuestas, o *voiceover*, es una modalidad que se suele encontrar en los documentales y con la cual «se mantiene el sonido original, cuyo volumen se disminuye al segundo de empezar a hablar para insertar la banda de la voz con el texto traducido» (Bernal Merino, 2002: 49, cito a través de Rica Peromingo, 2016: 143). Afortunadamente, mediante esta modalidad, el acceso a la versión original es limitado y parcial porque el volumen se reduce o, al menos, se mantiene bajo para que el público no tenga dificultades al escuchar la versión traducida (Perego, 2005: 28). Como afirma Rica Peromingo, esta modalidad es muy similar a la de la interpretación simultánea porque la pista original y la de la lengua traducida se mantienen al mismo tiempo (Rica Peromingo, 2016: 28); además, como dice el mismo autor, las voces superpuestas es un tipo de traducción que se encuentra a medio camino entre el doblaje y la subtitulación porque es necesario tanto grabar la pista de voz como sintetizar el contenido en su elaboración (Rica Peromingo, 2016: 143).

Por otro lado, la sobretitulación es «el trasvase interlingüístico de una obra de teatro que se presenta al público de forma simultánea (...) mediante la proyección de unas líneas de texto en una pantalla en un espacio del teatro» (Carrillo Darancet, 2014: 57, cito a través de Rica Peromingo, 2016: 147). Este procedimiento hace que el texto traducido se desfila en donde se proyecta, generalmente de derecha a izquierda y puede tener variación con la interpretación de los actores en términos de consonancia (Díaz Cintas, 2001: 39, cito a través de Rica Peromingo, 2016: 29). Según Peromingo, este es un método que se aplica mayormente al teatro, ópera y también a los musicales.

## 2. Objeto de estudio: *Las chicas del cable*

«El mundo no va a cambiar si no lo cambiamos nosotras»

(Sara Millán, *Las chicas del cable*)

### 2.1 Entre historia y realidad: una serie innovadora

El melodrama, *Las chicas del cable*, es la primera serie original de Netflix producida en España, en colaboración con Bambú Producciones y creada por Ramón Campos, Gema R. Neira y Teresa Fernández -Valdés y dirigida por Ramón Campos y David Pinillos. Esta serie tiene cinco temporadas: las primeras cuatro cuentan con ocho episodios cada una, mientras que la última está dividida en dos partes. La primera, que cuenta con cinco episodios, y la segunda, otros cinco, por un total de cuarenta y dos episodios. La duración de los capítulos varía de 35 a 63 minutos. El primer capítulo se estrenó mundialmente en todos los países donde está disponible Netflix (190) el 28 de abril de 2017, mientras que el 3 de julio de 2020 se estrenó el primer episodio de última temporada.

La historia principal está ambientada en la Ciudad de Madrid desde los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera hasta la Guerra Civil, en una sociedad profundamente machista y narra las aventuras de cinco mujeres con aspiraciones diferentes que empiezan a trabajar en la Compañía de Telefonía haciéndose amigas y, sobre todo “cómplices”. Además, como afirma Cristián H. Ricci, en esta serie se abordan historias de amor turbulentas y temáticas como la bisexualidad y lesbianismo (Ricci, 2022: 2), con el objetivo de llevar a la pantalla una “nueva mujer” respeto a las que estamos acostumbrados a ver: aquí se trata de mujeres valientes, poderosas e independientes que luchan por la igualdad de derechos en ambos sexos.

Pero, antes de tratar las temáticas de esta serie, vamos a resumir la trama y los personajes principales para tener un cuadro más completo.



## 2.2 Trama y sus protagonistas

Como he dicho en el párrafo anterior, la serie narra la historia de cinco mujeres de diferentes partes de España y cada una con un pasado muy problemático a sus espaldas impulsadas por un fuerte deseo de independencia y emancipación, en un país donde los derechos de las mujeres son ignorados (Bonito, 2020). El personaje principal es Alba Romero / Lidia Aguilar<sup>2</sup> (Blanca Suárez), una chica con un pasado bastante difícil que, en la adolescencia, se trasladó desde un pequeño pueblo a la capital buscando una vida mejor con su novio Francisco Gómez (Yon González). Cuando llegan a la estación sufren el robo de las maletas y por una serie de vicisitudes se pierden de vista y no se van a encontrar en unos años. De esta manera, Alba es acogida por Victoria (Kiti Mánver), la dueña de un prostíbulo que le enseñará a ganarse la vida siendo seductora y ladrona. Después de un intento de robo con su amiga Gimena, la cual pierde la vida, Lidia es culpada injustamente y encarcelada. Para salvarse de la pena de muerte, un policía corrupto la extorsiona y la obliga a infiltrarse en la Compañía de Telefonía para robar el dinero de la caja fuerte, así que cambia de identidad llamándose Lidia Aguilar (Ricci, 2022: 3). Más tarde, después de varios enredos, la deuda con el policía se paga de forma diferente y es aquí donde comienza la verdadera historia de las chicas, que se encuentran el primer día por la selección al trabajo de operadoras. Aquí, en la Compañía de Telefonía, la primera gran compañía telefónica del país, Lidia encuentra a Carlota Rodríguez de Senillosa (Ana Fernández), hija y heredera de un militar que le vigila la vida para salvar las apariencias; al contrario, ella es una mujer rebelde que hace todo lo que sea para independizarse y defender los derechos de las mujeres en España; a lo largo de la serie, Carlota empezará una relación con Sara Millán<sup>3</sup> (Ana María Polvorosa), jefa de las telefonistas y también ella mujer fuerte y valiente. Luego encontramos a Marga Suárez (Nadia de Santiago), una joven pueblerina que viaja a Madrid con el ayuda de su abuela para ser telefonista; al principio, Marga

---

<sup>2</sup>Algunos personajes tendrán dos nombres porque durante la trama de la serie cambian de identidad.

<sup>3</sup>También Sara Millán cambiará de identidad y se llamará Óscar.

es una mujer muy callada y reservada, pero gracias a sus amigas realiza una transformación personal. Otro personaje importante es Ángeles Vidal (Maggie Civantos), la telefonista con más experiencia en la Compañía y madre infelizmente casada que sufre violencia doméstica por parte de su marido (Anthony, 2019: 10-11). Además, en la Telefonía Lidia reencuentra a Francisco que ahora está casado con Elisa Cifuentes (Ángela Cremonte), hija del dueño y hermana de Carlos Cifuentes (Martíño Rivas) que, como Francisco, tiene una posición relevante en la Compañía; él, durante la serie, tendrá también una relación amorosa con Lidia y los dos terminaran teniendo una niña juntos. Al final, Doña Carmen Cifuentes (Concha Velasco), persona manipuladora y mayor enemiga de Lidia; ella es la madre de Carlos y Elisa e intentará por todos los medios obstaculizar la relación entre Lidia y su hijo, recurriendo incluso a gestos astutos y mezquinos.

Esta es la estructura básica de los personajes primarios que se enfrentarán con relaciones de amistad y amorosas, enriquecidas con los temas principales de esta serie. Una serie hecha en el siglo XXI donde se abordan temas y problemáticas que ya estaban en la España de los Años 20 y 30, pero de las cuales no se hablaba.

### **2.3 Una cuestión de género**

Además de los temas básicos de todos los productos audiovisuales sentimentales, como el amor turbulento y la amistad entre los personajes, esta serie aborda también temas muy importantes como el feminismo (y la lucha por la igualdad) y el lesbianismo, y son estos dos los que discutiremos en este apartado.

En la página web de la productora bambuproducciones.com se lee:

Madrid, 1928. 8 de la mañana. Tacones, faldas y bolsos de mano. Las puertas del nuevo edificio de la única empresa de teléfonos del país se abren para dar la bienvenida a decenas de mujeres trabajadoras que son la base de la compañía. Son jóvenes, guapas y modernas. Ellas son *las chicas del cable*. Y el mundo está en sus manos. La revolución de las comunicaciones ha llegado en forma de teléfono y ellas son la imagen de la revolución (bambuproducciones.com).

Ya desde de esta primera introducción, se puede ver la diferente mirada sobre las mujeres: se describen como jóvenes, guapas y modernas. Una mirada completamente revolucionaria con respecto a la de los años anteriores, donde las mujeres solo podían aspirar a ser camareras, monjas o maestras. Y algunas historias narran que gracias a la revolución telefónica algunas mujeres pudieron ganar la independencia que tanto soñaban (Ugolini, 2018). Una independencia que, sin embargo, no era tan idílica como pudiera parecer, puesto que, en 1928, la ley decía que la mujer era propiedad del esposo y si quería ejercer labores fuera del hogar debía obtener el permiso de su marido (Ricci, 2022: 7), tanto que, como dice la voz en off de Lidia en el primer capítulo de la primera temporada: «En 1928, las mujeres éramos algo así como adornos que se llevaban a las fiestas para presumir de ellos. Objetos de poder sin opinión ni decisión» (Capítulo 1: “*Los sueños*”, *Las chicas del cable*).

Claro ejemplo en la serie es Ángeles que, además de ser objeto de violencia doméstica por parte de su marido, en la primera temporada se ve obligada a rechazar un ascenso por imposición de este después de que la obligue a quedarse en casa y hacer su “trabajo” como esposa y madre. Pero es precisamente en esta sociedad aún inmersa en un profundo patriarcado, donde las mujeres se alían y se unen para hacer una revolución. Para lograr el cambio. Para poder darse voz.

La serie española fue difundida en 2017, año en el que el movimiento feminista comenzaba a cobrar una enorme relevancia (Abegón Puche, 2019: 23) en todo el mundo con la huelga feminista “Ni una menos”, movimiento contra los feminicidios y la violencia contra las mujeres nacido en Argentina en marzo de 2015 (treccani.it). Hay varias series españolas que están hechas en el siglo XXI y que retoman aspectos históricos con temáticas sin embargo más modernas, que es una manera quizás de normalizarlas actuando un cambio. Y este cambio está representado por todas las protagonistas de la serie en diferentes aspectos como, por ejemplo, a través de Marga, chica del pueblo que llega a la capital en busca de la emancipación, o Lidia que, a lo largo de la serie, con su carácter decidido

conseguirá abrirse paso en un mundo de hombre y alcanzar lo que se merece; pero, sin duda, es Carlota la que seguramente puede ser definida como la “representante” de este rol. Ella, desde el primer momento, nos presenta con una actitud empoderada, independiente y voraz. Como afirma Isabel Abegón Puche, al presentarnos a Carlota en la serie, vemos a una mujer con el deseo de ser independiente y que quiere alejarse de todos aquellos valores y responsabilidades impuestas por la clase alta, a la que pertenece su familia; en todo momento, ella adopta una actitud combativa yendo contra a las imposiciones que intentan implantarle (Abegón Puche, 2019: 24-25). Y es así como Carlota, a pesar de las diversas dificultades que tiene que superar en su camino, consigue convertirse en la heroína de sí misma, emancipándose tanto como trabajadora (participando en muchos movimientos igualitarios y llegando a presentarse a la alcaldía de Madrid) pero sobre todo como mujer. Además, al principio de la serie, Carlota se presenta como heterosexual, pues es pareja de Miguel, situación que cambia cuando conoce a Sara: no obstante su confusión inicial, Carlota sigue siendo honesta frente a sus sentimientos, representando una mujer con mentalidad abierta que responde a los principios del postfeminismo y que está relacionada con la libertad y a la diversidad sexual (Abegón Puche, 2019: 28).

Y desde aquí, nos podemos conectar a los temas del lesbianismo y de la transexualidad en una época donde la libertad sexual no existía y donde las personas con disforia de género eran tratados como enfermos mentales. Como he dicho antes, Carlota deja a su pareja para empezar una nueva relación con Sara; las dos van a presentar una relación lésbica, un tabú según las normas de la sociedad. Como afirma Tyler Anthony, esta relación desestabiliza la sociedad patriarcal y la burguesía conservadora; las dos se hacen aliadas en la lucha feminista, participando a clubes y organizaciones feministas (Anthony, 2019: 54).

Además, ya desde la segunda temporada, Sara se confiesa textualmente «un hombre atrapado en un cuerpo de mujer» y a partir de la cuarta será Óscar. La transexualidad durante aquellos años era algo impensable, tanto que, como apunta

Cristián H. Ricci, Sara/Óscar será sometida/o por parte de un joven médico a terapias de shock en un centro de rehabilitación de las afueras de Madrid (Ricci, 2022: 19).

En conclusión, «las chicas del cable representan el progreso, la imagen de la mujer moderna y desafiante dispuesta a tomar el control de su propia vida» (bambuproducciones.com).

### **3. *Las chicas del cable*: análisis del doblaje de los episodios “*La igualdad*” y “*La duda*”**

#### **3.1 Introducción**

Lo que va a tratar este capítulo será el análisis del doblaje a través de las técnicas de traducción, con las cuales nos referimos al «procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras» (Hurtado Albir, 2007: 256-257); además, «afecta sólo al resultado y a unidades menores del texto (...) y se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones» (Hurtado Albir, 2007: 257).

Las técnicas de traducción que encontraremos en las siguientes páginas son utilizadas para la realización de la versión italiana de dos episodios de una serie de televisión española. Para realizar este análisis, decidí de tener en cuenta el capítulo 25: “*La Igualdad*” y el capítulo 30: “*La duda*” de la cuarta temporada de la serie de televisión española dramático- sentimental *Las chicas del cable*, emitida en Italia desde 2017 por Netflix.

El enfoque utilizado para la realización de este trabajo ha sido desarrollado en diferentes niveles; en un primer momento, vi los episodios en lengua española y posteriormente en italiano. Así, he podido notar que, a lo largo del texto, la traducción literal ha sido posible gracias a que estamos trabajando con lenguas afines, en muchos casos traducción palabra por palabra, aunque se eligieron también otras soluciones traductoras que no alteraron el texto original, al contrario, han mantenido intacta la equivalencia traductora a la que nos referíamos en los capítulos anteriores.

Las diferentes técnicas de traducción utilizadas para el doblaje al italiano en estos dos episodios se propondrán y presentarán por orden alfabético considerando las definiciones propuestas por Hurtado Albir en su manual *Traducción y Traductología: introducción a la traductología* (2007: 268- 271), citando los ejemplos de Molina (1988, 2001).

A continuación, llevaremos a cabo un análisis de las técnicas utilizadas en el texto; las diferentes partes del texto original (TO) que se tendrán en cuenta serán situados a la izquierda, mientras que las del texto doblado o meta (TM) a la derecha, con una explicación personal según el enfoque contextual de la parte.

### 3.2 Análisis de las técnicas de traducción utilizadas

Empezamos por la *ampliación lingüística*, con la cual «se añaden elementos lingüísticos; es un recurso que suele ser especialmente utilizado en interpretación consecutiva y doblaje» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

Por ejemplo, en el capítulo 25, podemos encontrar este ejemplo:

1) - ¿No me deseas suerte en mi primer día? - <b>No lo necesitas.</b>	-E niente in bocca al lupo?  - <b>Tu non ne hai bisogno.</b>
--	--

En vez de elegir el equivalente italiano con el mismo número de palabras “non ti serve”, se ha optado por una respuesta más larga en la traducción al italiano.

Sin embargo, en el capítulo 30, encontramos más ejemplos de esta técnica, como:

2) - Lidia... - ¿ <b>Qué?</b> - La vas a despertar.	- Lidia... - <b>Che c'è?</b> - La sveglierai.
3) Óscar, tranquilízate. Vamos a sacarte de ahí <b>como sea.</b>	Óscar, ti tireremo fuori da lì <b>in un modo o nell'altro.</b>
4) Pablo, <b>estás en negación.</b> Lo que tienes que hacer es aceptarlo.	Pablo, <b>sei in fase di negazione.</b> Quello che devi fare è accettarlo.

En el ejemplo 2), la versión italiana se amplía por la partícula “ci”+ è (verbo); en 3), Lidia intenta tranquilizar a Óscar, al que van a sacar de la cárcel y la expresión formada por dos términos en el original es sustituida por una versión más larga en italiano. Sin embargo, en 4), la “fase” en la que se encuentra Pablo, está explícita en la versión doblada.

Siguiendo, con la *amplificación* «se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

Por ejemplo, en “*La igualdad*”:

5) <b>En la radio</b> le darás la puntilla.	<b>L'intervento alla radio</b> sarà un trionfo.
---	---

En la versión traducida, el traductor consideró oportuno añadir y especificar que la de la radio sería una intervención añadiendo el mismo término que, sin embargo, no altera el significado inicial.

Mientras que, en “*La duda*”:

6) Me alegro de verle con tanta salud. Le hicieron una buena reforma después de la explosión, pero sigue siendo el mismo edificio que usted levantó. ¿Por qué no entra? Seguro que muchos compañeros querrán verle y saludarle. <b>¡Vamos!</b>	Mi fa piacere vederla in buona salute. Hanno ristrutturato tutto dopo l'esplosione, ma è sempre lo stesso edificio che ha costruito lei. Perché non entra? Molti impiegati vorranno vederla e salutarla. <b>Prego, vada, si accomodi!</b>
--	---

En este ejemplo, el portero de la Compañía de Telefonía saluda a Don Francisco que pasa por ahí y le invita a entrar para ver los cambios; en el TM, es posible introducir otros elementos porque el hombre que habla se encuentra de espaldas y la sincronía labial puede no ser respetada.

Además:

7) - Ya sé que eso es una batalla perdida. No, en realidad, he venido a hablar... - Ya. Ya, ya. - En realidad, he venido.... He venido a hablar de nosotros.	- Già so che sarebbe una battaglia persa. No, in realtà, sono qui per parlare... - Sì, sì, sì. <b>Eccomi.</b> - In realtà, sono qui per... per parlare di noi.
8) A ver, es que en realidad la idea fue... fue de don Antonio. Y, y... ¡Todo tuvo sentido!	In realtà l'idea è venuta a don Antonio. E tutto ha avuto un senso <b>per me!</b>



En 7), el traductor añade la palabra “Eccomi” que en el TO está omitida, para precisar la posición física de Marga frente a Pablo, mientras que en la versión doblada de 8) se especifica que la persona a la que importa realmente todo lo que ha pasado es la misma Marga que habla, y que no es un asunto general.

A continuación, es posible encontrar también un ejemplo de *compresión lingüística* y a través de su uso «se sintetizan elementos lingüísticos» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

Por ejemplo, en el episodio 25:

9) No me puedo creer que después de seis meses de campaña <b>me siga poniendo nerviosa</b> para subir al escenario.	Non posso credere che dopo sei mesi di campagna <b>sono nervosa</b> prima di salire sul palco.
---	--

Aquí, el continuo estar nerviosa de Carlota está abreviado con una forma más simple que expresa en el mismo modo del original que su estado de nerviosismo sigue siendo el mismo.

Sin embargo, en el otro episodio:

10) Pablo, <b>me estoy quedando helada</b> . ¿Me puedo poner el camisón?	Pablo, <b>sto gelando</b> . Posso mettermi la camicia da notte?
11) Bueno, Francisco <b>aquí tienes</b> a Alba.	Bene Francisco. <b>Ecco</b> Alba.

En estas dos diferentes partes, el estado de frío (ejemplo 10) en el que se encuentra Marga que acaba de salir de la ducha es sintetizado en italiano en una forma más simple, tanto como en 11) que en vez de traducir con “ecco qui”, se opta solamente por “Ecco”.

Con la *creación discursiva* «se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

Por ejemplo, el único ejemplo para esta técnica he podido encontrarlo en el episodio “*La igualdad*”:

12) <b>Al final le dije que rectificaría.</b>	<b>Chi ci ripensa è saggio.</b>
---	---------------------------------

La equivalencia creada por el traductor en esta parte donde Carlota reacciona a las provocaciones de Don Gregorio, que es su rival en la alcaldía, tiene un significado completamente diferente de lo que puede ser traducido palabra por palabra.

En seguida, con la *descripción* «se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/ o función» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

He elegido dos ejemplos de dos partes diferentes del capítulo 25 para esta técnica:

13) ¿Qué tal tu <b>jaqueca</b> ?	Ancora <b>mal di testa</b> ?
14) Porque hoy la mujer puede acceder a una educación igualitaria, dejando de ser una <b>ciudadana de segunda</b> .	Perché oggi la donna può accedere ad un’educazione egualitaria e non più <b>discriminate</b> come era prima.

Por la definición de Ambruzzi L. (1973), la jaqueca en 13) es literalmente “emicrania”, que es traducido en el TM por “mal di testa”, la explicación del término; además, la traducción al italiano en 14) de “ciudadana de segunda” es una descripción, pero el elemento descripto cualifica la educación, y no la mujer como en el texto de partida.

Mientras que, en “*La duda*” he encontrado solamente este ejemplo:

15) ¿Qué haces?	Che intenzioni hai?
-----------------	---------------------

No voy a consentir que me <b>arrastran</b> contigo.	Non ti permetterò di <b>portarmi a fondo</b> con te.
---	--

Para el Diccionario de la Real Academia Española, el verbo “arrastrar” es definido como “Llevar a alguien o algo por el suelo, tirando de él o de ello”, que coincide con la traducción de la versión italiana.

Cuando se usa la *elisión*, «no se formulan elementos de información presentes en el texto original» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269-271).

En diferentes escenas del episodio 25, se pueden encontrar:

16) <b>Por el bien de mi emisora,</b> espero que la sangre no llegue al río.	--- Spero soltanto che le cose non ci sfuggano di mano.
17) Estoy muy preocupada por Carlota. Se fue hace una hora <b>y todavía no ha vuelto.</b>	Io sono preoccupata per Carlota. Oramai se n'è andata da più di un'ora.

En 16) Carlos está hablando con el representante del partido que se opone a lo de Carlota y con el cual esta última tiene que hacer un careo en la radioemisora de Carlos; en el texto traducido, la frase se elimina totalmente. En cambio, la especificación en 17) que Carlota todavía no ha vuelto, no es precisada.

En el capítulo “*La duda*”, en vez, hay muchos ejemplos de esta técnica:

18) No hay peor sensación que dudar de uno mismo, no saber qué creer, <b>qué sentir.</b>	Non c'è peggior sensazione che dubitare di sé stessi. Non sapere cosa credere.
19) Tampoco iban a creerse que podrías suicidarte <b>y mira lo que pasó.</b>	Non credevano neanche che ti potessi suicidare.
20) Sí, yo también. Y... no son buenas. Me han quitado los planos y no podré llegar al centro de comunicaciones. Esta cárcel es distinta. Me han puesto con las presas peligrosas y <b>no me quitan ojo.</b>	Sì, anche io e non sono buone. Mi hanno preso i piani e non potrò arrivare al centro comunicazioni. Questa prigionia è diversa. Mi hanno messo insieme alle detenute più pericolose.

21) <b>No la encontramos</b> y esto estaba en su cuarto.	Nella sua stanza abbiamo trovato questo.
22) <b>Operadora</b> , con la comisaría central.	Mi metta subito in contatto con la centrale.

En 18) y 19) tenemos partes de texto que se omiten completamente, aunque no afectan al sentido original; en cambio, en 20) Óscar <sup>4</sup> explica a Lidia paso a paso la situación en la que se encuentra en la cárcel, omitiendo el hecho de que está vigilada; en 21) no está explicitado que las chicas no han encontrado a Carlota en su habitación. En la versión italiana de 22) el término “operadora” no se traduce, probablemente porque en italiano este no se usa en el lenguaje común y entonces el traductor ha preferido no traducirlo.

En esta parte, vamos a ver el *equivalente acuñado*, por el cual «se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

En el capítulo “*La igualdad*”, solo hay un ejemplo:

23) A partir de ahora vamos a <b>trabajar codo con codo</b> .	Da oggi dovremo <b>lavorare fianco a fianco</b> .
---	---

Mientras que, en el capítulo 30 podemos encontrarnos dos:

24) <b>Se ha pegado un tiro.</b>	<b>Si è sparato.</b>
25) ¡Francisco! <b>Te sienta como un guante</b> . Ahora sí que eres el Francisco de siempre.	Francisco! <b>Ti sta a pennello</b> . Ora si che sei il Francisco di sempre.

---

<sup>4</sup>El nombre Óscar está referido aquí a Sara Millán, que es un personaje femenino. A partir de un momento de la serie, Sara no se encuentra cómoda en su cuerpo de mujer y quiere que la llamen así, pero, siendo todavía físicamente una mujer, en la cárcel está con las presas y por eso se habla también en femenino.

Esta expresión en 24) es reconocida en el uso lingüístico como equivalente en la lengua de llegada con “si è sparato”, tanto como en 25) donde “Ti sta a pennello” es una expresión reconocida por el diccionario.

Por otra parte, en ambos episodios podemos encontrar ejemplos de modismos en español que no tienen un equivalente acuñado en la lengua de llegada y, por lo tanto, se traducen con equivalentes semánticos. En el capítulo 25, podemos ver el ejemplo de este procedimiento a través de estos tres ejemplos:

26) Volver al pueblo y dedicarme a lo que se dedican las solteras, que es <b>a vestir santos</b> , y ya está.	Dovrei tornare al paese e fare tutto quello che fanno le zitelle, restare in casa e basta.
27) Gregorio va a aprovechar cualquier oportunidad <b>para sacarte de tus casillas</b> .	Gregorio approfitterà anche della più piccola occasione <b>per farti innervosire</b> .
28) <b>No quiero que me regale ninguna ventaja</b> .	<b>Non voglio corsie preferenziali</b> .

En 26) “vestir santos” es un modismo que en italiano significa “quedarse solteras”: es un equivalente semántico porque se pasa de un modismo a un sustantivo y la forma se pierde completamente como en 27) donde “para sacarte de tus casillas” es un modismo que viene traducido por “farti innervosire”. Al contrario, en el ejemplo 28) se traduce con un modismo una frase que no lo es en español.

Sin embargo, también en el episodio 30 están presentes diferentes ejemplos, como:

29) ¿Sabes lo terrible que sería si alguien se <b>fuera de la lengua</b> ? Adelantarían su ejecución.	Sarebbe terribile se qualcuno <b>se lo lasciasse sfuggire</b> . Anticiperebbero l'esecuzione.
30) <b>¡Y dale, Perico, al torno!</b> Qué me gustan las mujeres.	<b>Smettila di insistere</b> . Mi piacciono le donne, Marga.

Por otro lado, los ejemplos, 29) y 30) son ejemplos que parten de dos modismos en español y no tienen un equivalente acuñado, pero han sido traducidos con un equivalente semántico.

Por la *generalización* «se utiliza un término más general o neutro» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

Por ejemplo, en “*La igualdad*”:

31) ¿Tu jefe ha aceptado el <b>careo</b> en la radio?	Il tuo capo ha accettato l' <b>intervista</b> alla radio?
---	---

El “careo”, por el diccionario de Ambruzzi L. (1973) significa literalmente “faccia a faccia”: aquí el dialoguista ha optado por un término más general.

Mientras que, en “*La duda*”:

32) Lleva todo el día encerrada en su cuarto... pues aquí no está. Se ha llevado su <b>ropa</b> .	È tutto il giorno che se ne sta chiusa in camera.... Ma qui non c'è. Ha portato via <b>tutto</b> .
33) Pero podemos seguir con nuestro <b>plan de fuga</b> , sacar a Óscar.	Però possiamo andare avanti con il nostro <b>piano</b> e liberare Óscar.

El término “ropa” en el TO, que se refiere a las prendas de vestir, en 32) es sustituido en la versión doblada al italiano con un término más general. En 33) el “plan de fuga” para liberar Óscar de la cárcel es sustituido con el término genérico de “piano”, sin especificar que es de fuga.

Con la *modulación* «se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

Por ejemplo, en el capítulo 25 podemos encontrar:

34) Pero ¿cómo está tan guapa esta niña con esa flor?	Ma guardate quanto è bella questa bambina con questo fiore.
35) Lo ha bordado.	È stata formidabile.

En 34), la versión original tiene Lidia que pone una pregunta a sus amigas que en el TM el traductor transforma en una afirmación; por otro lado, en la versión traducida de 35) la constatación que hace Miguel es transformada en un juicio personal del personaje.

Mientras que, en “*La duda*”, por ejemplo:

36) Entonces era una niña, pero tengo su imagen clavada en la cabeza y <b>no dejo de repetir</b> su nombre. Alba.	Allora era una bambina, ma ho la sua immagine impressa nella mia mente e <b>continuo a ripetere</b> il suo nome. Alba.
37) <b>Ahora lo niega.</b> Ayer perdió los nervios cuando le dije que no la iba a volver a ver (...). <b>Eso es obsesión.</b>	<b>Hai il coraggio di negarlo?</b> Ieri ti sono saltati i nervi quando ti ho detto che non l'avresti più rivista (...). <b>Non è ossessione?</b>
38) ¿Y cómo vas a librarte de esto? ¿eh? Ahora se trata de mí. Me has secuestrado y <b>está toda la policía buscándote.</b>	E come ti giustificherai, eh? Ora si tratta di me. Mi hai sequestrata e <b>la polizia mi cerca.</b>

La acción de pensamiento que cumple Francisco en el ejemplo 36) es traducida al italiano con su contrario “continuar”; por otra parte en la versión original de 37), Elisa va contra su madre al inicio y al final de esta parte mediante preguntas retóricas que en la versión doblada en italiano vienen transformadas ambas en afirmaciones; en el ejemplo 38) cambia el enfoque porque si en la versión original la policía busca Sergio Andrade por el secuestro de Carlota, en el texto traducido el traductor mueve la acción sobre Carlota.

Cuando el traductor se sirve de la *particularización*, «utiliza un término más preciso o concreto» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

Esta técnica puede encontrarse en el episodio “*La igualdad*”:

39) Yo voy contigo. No te vamos a dejar sola <b>con todo esto.</b>	Io vengo con te e non ti lasceremo sola <b>in questa situazione.</b>
40) Lidia, <b>los papeles</b> que me has pedido.	Lidia, <b>quel fascicolo</b> che mi hai chiesto.

La especificación del 39) quiere puntualizar la “especificidad” de la situación de la que Lidia está hablando, o sea el divorcio entre Marga y Pablo. En 40) la versión original del término “papel” tiene varios significados, mientras que en italiano hay un vocablo diferente para especificar que se trata de «documentos con que se acreditan las circunstancias personales de alguien» (cito por el REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española).

Y también en “*La duda*”:

41) Estos gemelos <b>se los di</b> a Sergio después del entierro. Pensé que le haría ilusión tenerlo de recuerdo.	Questi gemelli <b>li ho regalati</b> a Sergio dopo il funerale. Ho pensato che gli avrebbe fatto piacere averli come ricordo.
42) Vamos a ver, la señorita Sara Millán ha confesado, ¿no? Así que todas estas <b>especulaciones</b> carecen de lógica.	Andiamo... la signorina Sara Millán ha confessato, no? Tutte queste vostre <b>elucubrazioni</b> mancano comunque di logica.
43) ¡No! ¡Olvídalo! Esto es <b>cosa</b> tuya.	No! Scordatelo. È un <b>problema</b> tuo.

La especificación en 41) quiere subrayar que es un regalo lo que la viuda de Gregorio Díaz hizo al señor Andrade y no un préstamo; para la traducción en 42) el traductor, en vez de optar con “speculazioni”, ha preferido un término más específico y sofisticado. En 43) el policía Salas, cómplice de Sergio Andrade, no quiere ayudarlo en su plan de fuga, así que en el TM el traductor decide emplear “problema” para describir la situación peligrosa en la que Andrade se encuentra.

Por otro lado, cuando el intérprete utiliza el *préstamo* «integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera)» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

He podido encontrar dos ejemplos de esta técnica solamente en el episodio 25, “*La igualdad*”:

44) Aquí tiene sus <b>rosquillas</b> .	Ecco le sue <b>rosquillas</b> .
45) ¿Viene al <b>mitin</b> o es que le pierden las rosquillas?	È qui per il <b>meeting</b> o va pazza per le rosquillas?



En el ejemplo 44) el término puede ser traducido en italiano como “ciambella” pero se ha preferido mantener el original, probablemente para mantener el tradicionalismo del dulce español. En 45) el texto original tiene un préstamo adaptado y lo que se hace en la versión italiana es mantener el préstamo, pero con la ortografía original que es la que se utiliza en italiano.

Con la *sustitución (lingüística, paralingüística)*, «se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos), o viceversa» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

El ejemplo a continuación es un dialogo entre Lidia y Marga en el episodio 25:

46) - ¿Y cómo está? ... ¡Marga!	- E come sta?... Marga.
- ¿Yo?	- <b>mmh mmh...</b>
- ¡Qué cómo está Carlota!	- Come sta Carlota?

Este es un ejemplo de sustitución paralingüística que en italiano se produce con más frecuencia cuando alguien nos llama a la atención.

Sin embargo, también en el episodio 30 encontramos algunos ejemplos:

47) - ¿Qué es? - Un gemelo. Tiene, tiene algo grabado. - <b>Hm...</b>	- Cos'è? - Un gemello. Ci è inciso qualcosa. - --- <b>(cenno con la testa)</b>
48) Sergio ¡por favor! No lo hagas... ¡Socorro! ¡Ayuda! ¡Socorro!	Sergio, per favore non farlo.... Aiuto! --- <b>(lui le tappa la bocca con la mano e si sentono solo schiamazzi)</b>
49) Sí. Bueno, pero no te hemos llamado por eso. Tenemos que hablar contigo. <b>Ven.</b>	Si. Non ti abbiamo fatto venire per questo. Ti dobbiamo parlare. --- <b>(movimento con la mano)</b>

En el ejemplo 47) el TM sustituye la aprobación de Ángeles en el texto, solo con su movimiento de cabeza; en 48) Sergio para la boca a Carlota, así que sus palabras de socorro en la versión traducida no se hacen oír como en el original; al final, en 49) el “ven” es sustituido en la versión italiana con el movimiento de la mano.

Además, tenemos la *transposición* donde «se cambia la categoría gramatical» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271) como, por ejemplo, en el episodio “*La igualdad*”:

50) <b>Tengo que reunirme</b> con los ingenieros. Luego me paso a verte.	Ho una <b>riunione</b> con gli ingegneri. Poi passo a salutarti.
--	--

El ejemplo reportado en 50) indica una nominalización en el texto traducido: la acción de reunirse en la versión original se reemplaza con el sustantivo correspondiente en el texto traducido, sin cambiar el significado original.

También en “*La duda*”:

51) Francisco, los médicos dijeron que <b>la recuperación</b> de la memoria sería gradual.	I medici hanno detto <b>che avresti recuperato</b> la memoria in modo graduale.
52) - Necesitamos a alguien de confianza que se mueva con libertad dentro de la cárcel. - Alguien <b>de confianza</b> .	- Ci serve qualcuno di fiducia che si muova con una certa libertà dentro il carcere. - Qualcuno <b>di cui fidarci</b> .

En el ejemplo 51) se traduce el sustantivo “recuperación” con su forma verbal correspondiente, a la misma manera que en 52) donde se traduce con la acción de “confiar en alguien”.

Al final, con la *variación* «se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de

tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.» (Molina, 1998, 2001, cito a través de Hurtado Albir, 2007: 269- 271).

Un ejemplo de esta técnica fue posible encontrarlo en el episodio “*La duda*” a través del Tuteo en la escena que sigue:

53) ¿ <b>Usted</b> quién se ha creído que es? presentándose aquí, en mi casa, como si fuese <b>la suya</b> y echando su veneno como si nada. No me fio de <b>usted</b> .	Ma chi <b>ti</b> credi di essere? <b>Ti</b> presenti a casa mia come se fosse <b>tua</b> e spargi veleno come se niente fosse. Non cederò madre, non mi fido di <b>te</b> .
--	---

Aquí, la forma de referencia “usted” que se utiliza en español y con la cual Carlos habla a su madre, en italiano es doblada por el traductor con la forma “tu” coloquial; esta forma se mantiene por toda la escena en la que Carlos y Doña Carmen de Cifuentes pelean.

Para concluir y dejando las técnicas aparte, quería hacer referencia a un apodo de una persona, Golosina, que en español significa “caramella, dolcetto” y que en italiano ha sido traducido con Zuccherino.

54) Es una presa. La llaman <b>Golosina</b> . Mañana te buscará cuando salgáis al patio.	È una detenuta. La chiamano <b>Zuccherino</b> . Domani quando uscirai in cortile ti cercherà.
--	---

Esta traducción al italiano me parece mejor que “dolcetto”, porque en italiano “zuccherino”, en el contexto de identificar una “persona amable”, suena más natural que el correspondiente literal de la versión española.

Las únicas que no he encontrado, según la clasificación propuesta por Hurtado y Molina son *la adaptación, el calco y la compensación*.

El concepto de Hurtado Albir, recogido por Rica Peromingo en su manual, explica claramente la importancia en cualquier trabajo de investigación descriptivo de las técnicas de traducción que (Hurtado Albir, 2001: 257, cito a través de Rica Peromingo, 2016: 43):

Sirven como instrumento de análisis para la descripción y comparación de traducciones, al lado de la categoría textuales, contextuales y procesales. Las técnicas de traducción permiten identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales así como obtener datos concretos sobre la opción metodológica utilizada.

En conclusión, analizando estos dos episodios me di cuenta de los esenciales que son las técnicas de traducción para editar el guion de las obras audiovisuales, con el fin de hacerlas accesibles a un público más amplio, sin alterar el significado ni cambiar por entero el contenido del texto de origen.

## Conclusiones

El objetivo de este proyecto de tesis fue analizar desde un punto de vista traductológico un producto audiovisual español en su doblaje al italiano. En particular, mi objeto de estudio se focaliza sobre el análisis de las técnicas empleadas en la traducción de dos lenguas afines: español e italiano. Afinidad favorecida, según Lefèvre y Testaverde, por el hecho de que ambas son muy similares tanto desde un punto de vista gramatical como de pensamiento lingüístico (Lefèvre y Testaverde, 2011: 18).

El producto audiovisual en cuestión, que es el eje central de todo mi trabajo, es la serie de televisión española *Las chicas del cable*, en particular, objeto de análisis fueron dos episodios de la cuarta temporada, respectivamente el capítulo 25: “*La igualdad*” y el capítulo 30: “*La duda*”. A través de este análisis desarrollado en diferentes niveles, he podido notar que, a lo largo del texto, la traducción literal ha sido posible gracias a que estamos trabajando con lenguas afines, en muchos casos traducción palabra por palabra. Pero se eligieron también otras soluciones que han mantenido intacta la equivalencia traductora, sin alterar el texto de partida. Por ejemplo, en ambos capítulos se puede notar cómo la modulación fue una de las técnicas que más se empleó: a través de esta, el traductor ha cambiado enteramente el enfoque o el punto de vista de las diferentes partes, pero sin alterar su significado original. Fue interesante también notar cómo, por ejemplo, algunos términos se han mantenido como en el original en función de préstamos lingüísticos, aunque estos podían ser traducidos con equivalentes o adaptados en italiano. Además, en algunos casos, la sustitución paralingüística ha hecho posible respetar la sincronía labial y temporal; en otros, el hecho de no encuadrar un primer plano de la actriz o el actor en el momento de decir la parte facilitó la traducción.

Aunque estos resultados positivos están en concordancia con la argumentación principal de este trabajo de tesis, es decir que la traducción al italiano no altera el sentido original de la versión española, sino que el producto creado respeta la

equivalencia original, he podido notar también algunos límites en el doblaje de estos dos episodios. Límites que, según mi opinión, en algunos casos han generado traducciones donde el traductor ha optado por la elisión o la adición y, en otros por términos no muy precisos. Es probable que, si la elección de ciertos términos o enteras expresiones hubiera sido pensada “más en italiano”, algunos de estos límites podrían haberse evitado.

Una posible explicación de esto puede ser el hecho de que probablemente el traductor/dialoguista tenía miedo de alejarse tanto del sentido como de la cultura de partida.

En conclusión, a través del trabajo realizado en esta tesis, gracias al soporte de diferentes obras de autores profesionistas en la traducción y en el doblaje como Amparo Hurtado Albir, Mario Paolinelli y Matteo Lefèvre, he podido aprender y centrarme en diversos mecanismos y puntos de vista de la traducción que no conocía y que probablemente nunca habría considerado. Además, se puede ver que la traducción de un doblaje bien hecho es posible cuando un traductor es capaz de mediar, tanto lingüística como culturalmente, entre el texto original (manteniendo intacto su significado) y la creación de un nuevo texto que será recibido por otra cultura.

## BIBLIOGRAFÍA

Abegón Puche, Isabel. (2019): "Análisis del discurso feminista en la cultura popular: Branded Content y marca personal en Las Chicas del Cable y Caza de Pañuelos." Universitat Jaume.

Anthony, Tyler Robert Daniel. (2019): *Análisis de la Representación de la Mujer en la Serie las Chicas del Cable (Netflix 2017-20xx)*. Diss. Bowling Green State University.

Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria, et al. (1994): *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna, CLUEB.

Di Fortunato, Eleonora, et al. (1996): *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: La questione doppiaggio*. Roma, Aidac.

Hurtado Albir, Amparo. (2007): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. 3. ed., Madrid, Cátedra.

Lefèvre, Matteo. (2015): *La traduzione dallo spagnolo: teoria e pratica*. Roma, Carocci.

Lefèvre; M, Testaverde; T. (2011): *Tradurre lo spagnolo*. Roma, Carocci.

Marsset R., (2008): *Algunas reflexiones en torno a la traducción audiovisual*, in Il Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE: Teoría y práctica docente, JMC, pp. 295-310

Montero Domínguez, Xoán. (2017): *El doblaje: nuevas vías de investigación*. Granada, Comares.

Nida, Eugene Albert, and Elena Fernández Miranda. (2012): *Sobre la traducción*. Madrid, Cátedra.

Paolinelli; M, Di Fortunato; E. (2005): *Tradurre per il doppiaggio: la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Milano, U. Hoepli.

Pavesi, Maria. (2005): *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma, Carocci.

Perego, Elisa. (2005): *La traduzione audiovisiva*. Roma, Carocci.

Rica Peromingo, J.P. (2016): *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Berna, Peter Lang.

Ricci, Cristián H. (2022): "Las chicas del cable: de la reconversión audiovisual de la Generación social del 27 a las libertades de género." *Bulletin of Spanish Visual Studies*, pp: 1-24.

Taylor, Christopher, and Christopher Taylor. (2000): *Tradurre il cinema: atti del Convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor, 29-30 novembre 1996*. Trieste, Dipartimento di scienze del linguaggio dell'interpretazione e della traduzione.

## SITOGRAFÍA

Bonito, C.: "Le ragazze del centralino, serie tv, cast trama e dove vederla" (5 novembre 2020) en <https://www.cinefilos.it/serietv/le-ragazze-del-centralino-serie-tv-cast-trama-streaming-200736>

<https://bambuproducciones.com/work/las-chicas-del-cable/>

<https://www.netflix.com/watch/81036441?trackId=14170286>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/niunamenos/>

Ugolini, Chiara: "Le centraliniste spagnole tra Mélo e femminismo: È il momento delle donne", *La Repubblica*, (26 luglio 2018) en



[https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2018/07/24/news/le\\_centraliniste\\_spagnole\\_tra\\_me\\_lo\\_e\\_rivendicazione\\_femminile\\_gli\\_autori\\_e\\_il\\_momento\\_delle\\_donne\\_-202415092/](https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2018/07/24/news/le_centraliniste_spagnole_tra_me_lo_e_rivendicazione_femminile_gli_autori_e_il_momento_delle_donne_-202415092/)

## DICZIONARIOS

Ambruzzi, Lucio. (1973): *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo*. 5. ed. accresciuta e corretta, Paravia.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es>

## APÉNDICE

### RIASSUNTO TESI IN ITALIANO

L'obiettivo finale di questa tesi è analizzare il doppiaggio all'italiano della serie tv spagnola, *Le ragazze del centralino*. In particolare, mio oggetto di studio sono stati due episodi della quarta stagione, rispettivamente l'episodio 25: "*L'uguaglianza*" e l'episodio 30: "*Il dubbio*" e, nel condurre questa ricerca, mi sono focalizzata in particolar modo sulle tecniche di traduzione utilizzate.

Nel primo capitolo viene fornita una breve introduzione della traduzione audiovisiva, partendo dalla sua prima apparizione in Italia, avvenuta durante i primi anni del Novecento, grazie al debutto del primo prodotto audiovisivo interamente doppiato in italiano, *Tu che mi accusi*, di Victor Fleming, tramite l'emittente statunitense Fox. I paragrafi successivi trattano tutte le tematiche fondamentali e strettamente legate al doppiaggio, come il concetto di "fedeltà" che si instaura tra il testo originale e quello tradotto. Successivamente, dopo aver illustrato brevemente anche il processo del doppiaggio e le sue figure professionali più importanti, come il dialoghista o l'autore dell'adattamento, ho affrontato la tematica della traduzione tra lingue dette "affini", come nel caso di spagnolo e italiano. In seguito, ho discusso la questione del "doppiaggese", un tipo di traduzione filmica che alle volte rischia di cadere in una traduzione troppo consolidata e innaturale; a volte, la creazione di una lingua artificiale nel doppiaggio può rappresentare un pericolo, ma in altre circostanze, è una soluzione per rispettare alcune sincronie fondamentali, come quella labiale e temporale, che ci permettono di godere delle immagini. Infine, concludo il capitolo con una breve panoramica su sottotitoli, voci fuori campo e sopratitolazione, altre forme di traduzione audiovisiva.

Il secondo capitolo inizia con alcune informazioni sull'uscita della serie e sulla sua suddivisione in stagioni ed episodi. Poi, viene narrata la trama principale della storia di Lidia, Marga, Carlota, Ángeles e Sara, i personaggi principali di questa

serie, che instaureranno relazioni amorose e di amicizia che sono l'asse di tutta la storia che si sviluppa in cinque stagioni. Inoltre, il paragrafo 2.3 è dedicato a temi molto importanti come il femminismo, la lotta per l'uguaglianza e il lesbismo, temi che erano già presenti in Spagna negli anni Venti e Trenta, ma di cui non si parlava perché non erano considerati "normali". E ciò che questa serie fa è mettere in evidenza questi problemi attraverso i suoi personaggi, in modo che vengano accettati e compresi. Così, nel corso della storia, le donne diventano simbolo di rivoluzione, conquistando quell'indipendenza che tanto sognavano in una società profondamente maschilista.

Il terzo e ultimo capitolo corrisponde al corpo centrale del mio lavoro ed è l'analisi di due episodi della quarta stagione, rispettivamente l'episodio 25: "*L'uguaglianza*" e l'episodio 30: "*Il dubbio*". Inizialmente, ho guardato gli episodi in spagnolo e successivamente in italiano; quindi, ho potuto notare le diverse tecniche di traduzione utilizzate nel doppiaggio. Il capitolo presenta tutte le tecniche di traduzione individuate in questi due episodi, sviluppandole in ordine alfabetico e tenendo conto delle definizioni proposte da Hurtado Albir nel suo manuale *Traducción y Traductología* (2007). Ho inserito le diverse parti da analizzare in una tabella con il testo originale a sinistra, mentre quelle del testo doppiato a destra e poi, contestualizzandole, ho dato una spiegazione personale in base all'approccio contestuale della parte.

Attraverso questa analisi sviluppata in diversi livelli, ho potuto notare che, in tutto il testo, la traduzione letterale, in molti casi traduzione parola per parola è stata possibile perché le due lingue in questione erano affini. Ma sono state scelte anche altre soluzioni che hanno mantenuto intatta l'equivalenza traduttiva, senza alterare il testo di partenza. Ad esempio, in entrambi i capitoli si può notare come la modulazione sia stata una delle tecniche più utilizzate: attraverso essa, il traduttore ha cambiato completamente il punto di vista delle diverse parti, senza però alterarne il significato originale. Come nell'esempio 37) che nella versione originale recita: "Ahora lo niega. Ayer perdió los nervios cuando le dije que no la

iba a volver a ver (...). Eso es obsesión” e nel doppiaggio italiano viene tradotto con: "Hai il coraggio di negarlo? Ieri ti sono saltati i nervi quando ti ho detto che non l'avresti più rivista (...). Non è ossessione?" dove la prima e l'ultima affermazione della parte spagnola cambiano focus e diventano due domande, ma senza alterare il significato originale della parte. È stato, inoltre, interessante notare come, ad esempio, alcuni termini siano stati mantenuti come nell'originale in funzione di prestiti linguistici, nonostante essi potessero essere tradotti con equivalenti italiani o adattati. Ad esempio, il termine "rosquillas", che nella versione italiana avrebbe potuto essere tradotto con il termine "ciambella", è stato invece mantenuto come nell'originale, quindi utilizzato come prestito, probabilmente, per esaltare la tradizionalità del dolce spagnolo. Inoltre, tra le più gettonate, ho potuto riscontrare anche la tecnica dell'elisione o omissione come nella scena dell'esempio 22): “Operadora, con la comisaría central”, che in italiano viene tradotta come: "Mi metta subito in contatto con la centrale" dove si omette completamente il termine "Operatore", in modo che il traduttore si avvicini alla cultura d'arrivo, dove questo termine non è usato nel linguaggio comune. D'altra parte, la sostituzione paralinguistica (che è una delle tecniche più difficili da utilizzare nel doppiaggio di un prodotto audiovisivo) ha permesso di rispettare la sincronia labiale e temporale;

Questi sono solo alcuni dei 54 esempi che ho proposto nel capitolo 3, interamente dedicato all'analisi di questi due episodi.

In conclusione, analizzando questi due episodi, mi sono resa conto di quanto le tecniche di traduzione siano essenziali per modificare la sceneggiatura delle opere audiovisive, al fine di renderle accessibili a un pubblico più ampio, senza alterare il significato o cambiare completamente il contenuto del testo di partenza e inoltre di come la traduzione di un doppiaggio ben fatto è possibile quando il traduttore è in grado di mediare, sia linguisticamente che culturalmente, tra il testo originale e la creazione di un nuovo testo che verrà recepito da un'altra cultura.

Grazie al lavoro svolto in questa tesi, ho potuto imparare e mettere a fuoco diversi

meccanismi e punti di vista sulla traduzione di cui non ero a conoscenza e che, probabilmente, non avrei mai considerato.